



XIII Estudos de Cinema e Audiovisual

- Volume 2 -



Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual

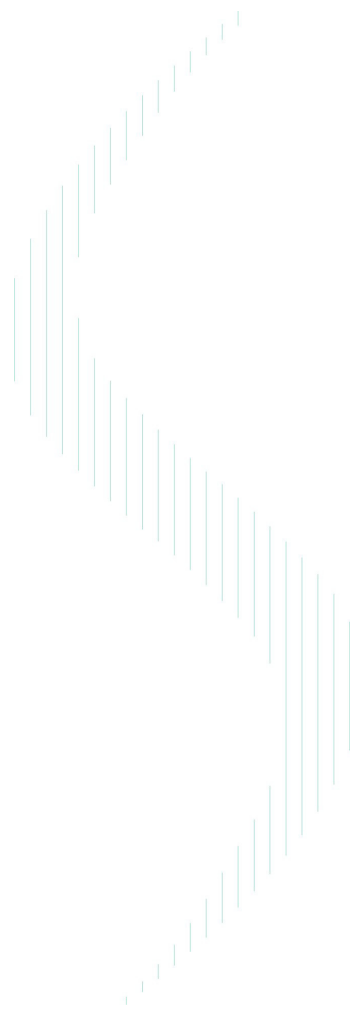


Organizadores: Gustavo Souza
Laura Cánepa
Maurício de Bragança
Rodrigo Carreiro

ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL

SOCINE

- Volume 2 -



ISBN: 978-85-63552-09-9

ANO XV – SÃO PAULO

2012

Gustavo Souza, Laura Cánepa, Maurício de Bragança, Rodrigo Carreiro
(orgs.)

XIII ESTUDOS
DE CINEMA E
AUDIOVISUAL
SOCINE

- Volume 2 -

SÃO PAULO - SOCINE

2012

XIII Estudos de Cinema e Audiovisual Socine – Vol. 2/ Organizadores: Gustavo Souza, Laura Cánepa, Maurício de Bragança, Rodrigo Carreiro – São Paulo: Socine, 2012 –

384 p. (Estudos de Cinema e Audiovisual 2 – v. 13)

ISBN: 978-85-63552-09-9

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

CDU: 791.34 (20a)

CDD: 791.4

Estudos de Cinema e Audiovisual – Socine

- Volume 2 -

Coordenação editorial

Gustavo Souza

Capa

A partir de arte gráfica de Fábio Portugal e Valdirene Martos

Projeto Gráfico e Diagramação

Paula Paschoalick

Revisão

Marcos Visnadi

1ª edição digital: setembro de 2012

Encontro realizado na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em setembro de 2011

© Socine - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual

Diretoria da Socine

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

Conselho Deliberativo

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

Comitê Científico

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

Conselho Editorial

Afrânio Mendes Catani, Alessandra Brandão, Alexandre Figueirôa, Alfredo Suppia, Ana Isabel Soares, Anita Leandro, André Brasil, André Gatti, Anelise Corseuil, Angela Prysthon, Arthur Autran, Beatriz Furtado, Carlos Roberto de Souza, Cezar Migliorin, Consuelo Lins, Cristiane Freitas Guntfriend, Denilson Lopes, Eduardo Escorel, Eduardo Peñuela Cañizal, Eduardo Vicente, Esther Hamburger, Felipe Trotta, Felipe Muanis, Fernando Morais da Costa, Fernando Salis, Fernão Ramos, Flávia Seligman, Gustavo Souza, Ícaro Ferraz Vidal Júnior, Índia Mara Martins, José Gatti, José Inácio de Melo Souza, Josette Monzani, Laura Cánepa, Luiz Augusto Resende Filho, Luciana Corrêa de Araújo, Luiz Vadico, Manuela Penafria, Marcel Vieira, Marcius Freire, Maria Ignês Carlos Magno, Mariana Baltar, Mariarosaria Fabris, Marília Franco, Maurício de Bragança, Newton Canitto, Patrícia Moran, Ramayana Lira, Renato Pucci Jr., Rodrigo Carreiro, Rosana de Lima Soares, Samuel Paiva, Sheila Schvarzman, Suzana Reck Miranda, Tunico Amancio, Victa de Carvalho, Wilton Garcia

Comissão de Publicação

Gustavo Souza, Laura Cánepa, Maurício de Bragança, Rodrigo Carreiro

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)
XIV	2010	Universidade Federal de Pernambuco (Recife - PE)
XV	2011	Universidade Federal do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro - RJ)
XVI	2012	Centro Universitário Senac (São Paulo - SP)



- Volume 2 -

Construções de um lugar

- 11 Desaparecimento e pertencimento em *Os famosos e os duendes da morte*, de Esmir Filho
Denilson Lopes
- 22 O sertão utópico do cinema brasileiro contemporâneo
Marcelo Dídimo Souza Vieira

Mercado, produção e políticas audiovisuais

- 37 A Unida Filmes S.A. e a formação de um “circuito independente”
Luís Alberto Rocha Melo
- 52 Cinema brasileiro nos anos 2000. Sobre os filmes menos vistos
João Guilherme Barone Reis e Silva
- 68 O documentário brasileiro na sala de cinema: uma ilusão de mercado?
Teresa Noll Trindade
- 82 Acordos político-comerciais e produção cinematográfica no Cone Sul
Gabriela Morena de Mello Chaves
- 97 O “filme-família”, Hollywood e o imaginário internacional-popular
Mirian Ou

Fluxos midiáticos

- 113 Interlocuções sígnicas entre vinhetas cinematográficas e a videoarte
Denise Azevedo Duarte Guimarães
- 132 Globo Filmes e o fluxo entre cinema e televisão no Brasil
Lia Bahia
- 147 O hibridismo entre os formatos da teleficção: seriado e minissérie
Vanessa Fernandes Queiroga Pita

Documentário: animação, produção, subjetividade

- 162 O viés subjetivo do não-ficcional silencioso no Brasil
Guiomar Ramos
- 172 Documentário e animação em *Dossiê Rê Bordosa* e *Creature Comforts*
Jennifer Jane Serra
- 186 DocTV: particularidades na descentralização
Karla Holanda

Som: restauração, percepção, paisagem sonora

- 199 A música popular nos filmes de Hou Hsiao-Hsien
Leonardo Alvares Vidigal
- 213 “Materialidades da comunicação” na restauração de som do filme *Mulher*
Joice Scavone Costa
- 232 O espaço sonoro compacto: reprodução multicanal e novos modelos perceptivos
José Cláudio Siqueira Castanheira
- 247 A febre dos sincronizados: os primeiros meses da exibição de filmes sonoros no Rio e em São Paulo em 1929
Rafael de Luna Freire

Identidades

- 266 *Onda Nova: um olhar sobre os anos oitenta e o sujeito pós-moderno*
Mauricio R. Gonçalves
- 276 *Sintomas do Consenso: poéticas da responsabilidade no cinema latino-americano (1990-2010)*
Sebastião Guilherme Albano

Diversos realismos: alteridade, violência e ética

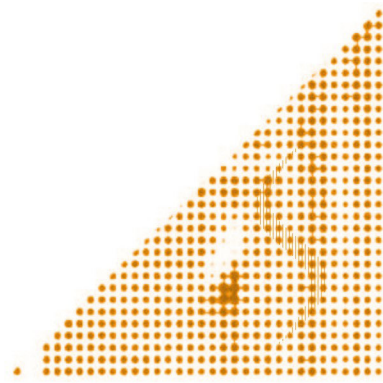
- 292 *Apontamentos: cinema, sofrimento e alteridade*
André Keiji Kunigami
- 306 *A vida e o cinema nas Fontainhas: ética de Pedro Costa*
Clárisse Castro Alvarenga
- 318 *Espectros visuais do medo: migrações de imagens de violência urbana do Brasil para Portugal*
José Filipe Costa
- 329 *A concepção de realismo na produção cinematográfica efetuada durante o fascismo: a trilogia militar de Rossellini*
Cid Vasconcelos
- 343 *Por um cinema que não faça ver. Vida e arte: original ou cópia, real ou representação em Copie Conforme, de Abbas Kiarostami*
Denise Lopes

Espectador e recepção

- 361 *Cinema de ficção: do deslocamento discursivo à intervenção política. Reflexões sobre a relação texto/leitor*
Ana Carolina Alves Luz Pinto
- 373 *Relações possíveis na produção e recepção de instalações interativas*
Fernanda Gomes



Construções de um lugar



Desaparecimento e pertencimento em *Os famosos e os duendes da morte*, de Esmir Filho*²

Denilson Lopes (UFRJ, professor adjunto)³

Se podemos pensar ainda hoje em nostalgia, não se trata tanto do processo descrito por Jameson (1996) no horizonte pós-moderno associado ao pastiche, ao ecletismo histórico, nem de uma nostalgia restauradora ou que reflita sobre o passado, para usar os termos de Svetlana Boym (2001), mas sim de um processo de desaparecimento. A desaparecimento seria, então, uma outra maneira de viver, de se reinventar. A desaparecimento está sempre em constante tensão com a visibilidade nos seus vários sentidos, seja ela política, cultural, comercial ou existencial. De que forma, então, desaparecer? Não é só uma questão de saber como lidar com a imagem pública, como no caso de *pop stars* e políticos. É algo mais amplo. A invisibilidade tem menos a ver com o fascínio romântico por *outsiders* do que com apontar para uma subjetividade-paisagem formada pelos fluxos do mundo, sem, contudo, aderir rapidamente às superteorizações dos sujeitos nômades e pós-humanos. É só uma questão de deixar o mundo exterior ser o interior, a superficialidade ser a profundidade. Desaparecer para reaparecer. Aparecer para desaparecer. Uma brincadeira de esconde-esconde. A nostalgia existe como uma figura da desaparecimento. Mas seria ainda nostalgia? Ou seria uma frágil sombra do passado que nem podemos nomear?

Essa doçura, esses sentimentos delicados seriam uma nostalgia liberadora que nos preenche de afeto, que traz beleza ao presente, nos faz viver e

até mesmo lidar com a rotina do trabalho e da casa, que faz de nós seres amorosos e estéticos, em trânsito pelo mundo, pela vida – apenas uma breve passagem que, quando percebermos, se percebermos, estará indo, se foi. Nesse momento pode até haver a construção romântica de que toda uma vida se concretiza num último minuto, de que tudo aquilo de mais relevante é lembrado num momento de redenção da mágoa e do ressentimento, como acontece com o protagonista de *Beleza americana* (2002), de Sam Mendes. Mas, sobretudo, o que este e outros filmes estão nos dizendo é que nossas vidas é que estão tocadas, cada vez mais povoadas por encontros e sentimentos frágeis. A todo tempo, nós, melancólicos ou nostálgicos, na contracorrente dos que apenas vivem no presente, somos movidos pelos estilhaços e *icebergs* que em breve pertencerão ao passado – como este momento, este aqui e agora em que estamos. “Aqui e agora” que a todo momento se perde como um saco de papel ao vento, espumas no mar, plumas lançadas no ar que não sabemos quem irá pegar ou onde irão pousar.

Penso em duas cenas. No fim de *O céu de Suely* (2006), de Karim Aïnouz, há a partida de Hermila (Hermila Guedes) de Iguatu, sua cidade natal, sem o filho, sem companheiro, num ônibus rumo ao sul do Brasil, o lugar mais longe para onde conseguiu uma passagem de ônibus. Penso também no fim de *Os famosos e os duendes da morte* (2010), de Esmir Filho, em que vemos o protagonista (Henrique Larré) passando por uma ponte, o lugar onde diversas pessoas se suicidaram e que separa sua pequena cidade de uma outra possibilidade de vida. Cenas de liberdade, de fuga, de personagens em trânsito no tempo e no espaço e que não ficaram em suas casas. É também o que faz Vicky, em *Millennium Mambo* (Hou Hsiao-Hsien, 2001). O que perderam, o que ganharam?

Às protagonistas de *Millennium Mambo* e de *O céu de Suely* só restam o espaço livre, aberto, o horizonte, o caminho, a estrada, perspectivas que podem trazer coisas prosaicas como um emprego, mas que são também uma forma de pertencer, de desaparecer. Assim é possível reinventar formas de viver, já que ficar parece ser a morte e é necessário quebrar vínculos, enfrentar riscos. Tanto o final de *Millennium Mambo* como o de *O céu de Suely* são espécies de portas,

portais ao ar livre, na chamada rua do cinema no Japão ou na placa de fim do município, onde apenas quem está partindo lê: aqui começa a saudade de Iguatu. Mas saudade, nostalgia, nunca é o desejo pela volta ao passado, aos antigos amores. Também a Iguatu encenada é uma cidade marcada pelos fluxos de caminhões na estrada, pelos trens que passam, pelas músicas tocadas que vão de um forró que incorpora versões de pop estadunidense a uma discreta música ambiente eletrônica. Esta, em especial, integra uma paisagem sonora que ajuda a compor uma atmosfera cotidiana cheia de pequenos gestos. Os lugares que chamam a atenção são espaços de passagem, como o posto de gasolina e o motel. Fora da casa de mulheres em que Hermila mora com a avó (Zezita Matos) e a tia (Maria Menezes), tudo parece em trânsito permanente na pequena cidade. Ela não parece ter deixado amigas e não há a presença de uma família maior. Mesmo a casa será perdida na última viagem. Talvez surjam outras no caminho.

Deixe-me ir
Preciso andar
Vou por aí a procurar
Rir pra não chorar... (2x)

Quero assistir ao sol nascer
Ver as águas dos rios correr
Ouvir os pássaros cantar
Eu quero nascer, quero viver...

Se alguém por mim perguntar
Diga que eu só vou voltar
Quando eu me encontrar...

(“Preciso me encontrar”, Candeia)

Se em *O céu de Suely* temos uma protagonista que volta para sua pequena cidade em busca do recomeçar, o protagonista de *Os famosos e os duendes da morte* nunca saiu do “cu do mundo”.

A primeira vez que a palavra (nunca a parte do corpo) *cu* aparece é quando os dois adolescentes – o protagonista sem nome (a não ser por Mr. Tambourine

Man, seu *nickname* na internet) e Diogo (Samuel Reginatto) – ouvem o relógio da pequena cidade de colonização alemã tocar, parecendo ecoar seu som de forma provocativa. O som vara a madrugada solitária enquanto Mr. Tambourine Man e Diogo ficam deitados nos trilhos de um trem que parece não mais passar. A terna amizade com Diogo parece ser o elo mais forte que liga o protagonista à cidade.

A palavra (novamente: não a parte do corpo) cu reaparece na despedida entre os dois amigos, quando o protagonista parece ter decidido deixar a cidade, após Diogo tirar uma última fotografia dele pelo seu celular. Quando Diogo já começava a pedalar a bicicleta, os dois se unem em unísono quando ouvem o som do relógio e riem, como se se abraçassem, como se a frase revelasse algo que seria só dos dois, algo que parecesse ao mesmo tempo dito e oculto.

A terceira vez que a palavra cu aparece é na expressão “cu do mundo”, dita pelo protagonista para expressar seu deslocamento, incômodo e raiva sobre o lugar onde mora, possivelmente Forquetinha, já que guarda semelhança com Forqueta, nome que aparece na faixa da festa junina, cidade do vale do Taquari, onde o filme foi também realizado. No entanto, como em *O céu de Suely*, *Os famosos e os duendes da morte* está longe de qualquer tipo de localismo ou regionalismo marcado por uma procura de um passado histórico a ser preservado. A cidade parece ecoar o espaço de lentidão e tédio presente já no poema de Carlos Drummond de Andrade, publicado em *Alguma poesia*, de 1930:

Cidadezinha qualquer

Casas entre bananeiras
mulheres entre laranjeiras
pomar amor cantar.

Um homem vai devagar.
Um cachorro vai devagar.
Um burro vai devagar.
Devagar... as janelas olham.

Eta vida besta, meu Deus.

O filme privilegia, como no poema, aqueles a quem a cidade parece excluir – seja pelo desejo de fuga, no caso do protagonista e de Julian (Ismael Caneppele), que acaba de retornar apenas para ser ainda mais marcado pela solidão; seja pelo contexto do personagem que tem o nome do rio, Taquari, espécie de louco da cidade; seja pela morte dos que se jogam pela ponte, como a mãe de Paulinho, um dos meninos da escola, inconsolada pela morte do marido nas falas dos vizinhos e por talvez outras dores e mágoas não ditas. Fuga e morte foram os caminhos de Jingle Jangle (Tuane Eggers), irmã de Diogo (ela também só aparece pelo *nick* que usa na internet) que, nas palavras deste, destruiu a família. Ela se jogou da ponte da cidade junto com Julian, que sobreviveu e depois saiu da cidade. Contudo, na internet, através das imagens filmadas, ela parece viva (“duende da morte”?). Ela volta pela tela como espectro, ao mesmo tempo presença mantida, não deletada, mesmo depois da sua morte, nem apagada da lembrança do protagonista que com ela parece se confundir aos olhos de Marlene, mãe de Diogo e professora dos dois. Também aos olhos de Julian, num beijo, Diogo parece se misturar com Jingle Jangle. Ela ecoa talvez a clássica aparição de uma figura feminina quando a amizade masculina⁴ se desdobra no campo do erotismo, num quadro tradicional de homofobia que aparece em ambientes marcadamente monossexuais.

Julian e Jingle Jangle ocupam um lugar em trânsito no desejo fluido do protagonista. Mr. Tambourine Man parece pensar nos dois quando se masturba ou quando seu desejo de tocar Julian é expresso possivelmente pela mãe de Jingle Jangle ao se aproximar do corpo dele num dos filmes na internet, mediadora do desejo e espécie de espelho. Também, em outra cena, ao filmar seu próprio corpo, o protagonista mostra-o para si e para um eventual outro que não está próximo fisicamente, mas pode ficar próximo afetivamente.

Quando Julian aparece na noite, aparentemente vindo do nada, ao contrário de Diogo, que o recusa raivosamente, ele não deixa de atrair a atenção do protagonista, que chega a passar pela casa do amigo, vendo-o distante, à janela. Julian já era muito presente nos vídeos de Jingle Jangle, numa mistura de sonhos psicodélicos e performances de adolescentes sensíveis em busca de

alguma emoção, mesmo que só pela imagem, certamente sempre com imagem e com som. O mesmo se dá na fixação do protagonista por Bob Dylan (o famoso do título?), presente no *nickname* tirado de uma de suas canções mais conhecidas, um hino da contracultura. Dylan também está no cartaz do quarto do protagonista, cartaz que parece ganhar vida num de seus sonhos ou devaneios, e onde Dylan parece se assemelhar, de perfil, a Julian. Um *show* de Dylan no Brasil (São Paulo?) é anunciado por uma mensagem enviada pelo próprio diretor do filme, presente em imagem e pelas suas iniciais, real e também outro fantasma. Mensagem que o chama para voar, ao contrário da atração para baixo que sente ao querer se jogar da ponte, se lançar no rio que acumula suicidas. Ver o mundo em imagens pela internet, longe de mero voyeurismo, é também partir um pouco desde já. Voar é partir de vez, sair do lugar onde nada parece acontecer (cu do mundo) ou onde o que acontece é a difícil rotina familiar, percebida pelo protagonista, sob a marca do isolamento e da solidão, seja pela morte do pai, seja pelo distanciamento em relação à mãe (Áurea Baptista). O peso da rotina está também na festa junina, onde sempre parece tocar a mesma música. Deixar a cidade pode até ser uma decepção – o próprio protagonista se pergunta sobre o que haveria depois de assistir ao show de Dylan. Que sonho, que vida restariam? Talvez só um gesto de liberdade ao não se jogar da ponte, mas passar por cima dela e caminhar até desaparecer da lembrança dos que ficaram, até que o desaparecer, o ato de ser invisível, espectro, se transforme em uma outra vida ou simplesmente confirme que o mundo não acaba na curva do rio, como vislumbrava um outro menino mineiro, que queria ir além do próximo morro, mero adiamento do último desaparecimento.

Desaparecer é se tornar fantasma. Fantasmas não são apenas traumas, podem ser apenas memórias persistentes que assombram a própria condição precária do presente, a fragilidade do real e da imagem. Também são, na sua discrição – que não é confundida como recusa do mundo, seja pela solidão ou pela morte –, uma encarnação do homem comum na sua difícil busca de singularidade e sobrevivência em meio ao mundo de hoje, na sua fragilidade subjetiva e afetiva.

“Estar perto não é físico” é a frase de efeito dita em um dos textos que o protagonista posta em seu blog. Estar perto afetivamente pode ser, cada vez mais, estar distante geográfica, mesmo fisicamente? O que ainda de local e físico insiste e persiste mesmo que confrontado com o distante? A partida final implica talvez dizer que a viagem virtual nem tudo satisfaz, embora se possa vislumbrar muita coisa a partir dela. Pela internet, o protagonista já não pertencia mais tanto à sua cidade. Ele foge do jogo de futebol na escola. Durante a festa junina, prefere a companhia de Julian. Dessa forma, o uso de imagens desfocadas e embaçadas, antes de ser um cacoete estilístico, é algo que se articula com o potencial risco de desaparecimento dos personagens num mundo mediatizado e em fluxo. Nessas imagens explicita-se uma sensação de não estar de todo, de não pertencer, mas ao mesmo tempo de ter um outro lugar, um outro ritmo. O desfocamento é uma forma de tornar o protagonista um fantasma, perto da morte ou de uma outra vida. O quarto vira janela para o mundo e caverna que protege e possibilita um encontro, espaço de devaneio onde caem estrelas e em que Bob Dylan, outra estrela, pode ser quase tocado.

Os fantasmas nos dizem que “tudo está na arte de desaparecer. Mesmo assim, essa desapareção deixa vestígios, seja ela o lugar de aparição do Outro, do mundo, ou do objeto.” O outro, paradoxalmente, só aparece pelo seu desaparecimento (BAUDRILLARD, 1997, p. 34). Mesmo o mundo também aparece como fantasmagoria, como já denunciava John Ruskin: “A sensação é tudo. O fantasma tornou-se realidade e a realidade, um fantasma” (apud ECKSTEIN, 1991, p. 21). Longe de estarem apenas presentes nos filmes de terror, os fantasmas constituem-se em metáforas da subjetividade contemporânea (ver FELINTO, 2008); são personagens que, deslocados nos planos por espaços e objetos, fogem, caminham, transitam e desaparecem.

Mas, se o ato de partir é estimulado pelo diretor ao tentar seduzir o protagonista pela presença de Dylan, é o encontro final com Julian que marca essa passagem. A despedida com Diogo se faz rápida e sem grandes dramas, mas não sem afeto, mesmo quando ele se recusa a também viajar e parece se

contentar em tentar transar com a irmã de Paulinho na festa junina. Já o encontro com Julian parece empurrar o protagonista para fora de lá, a atravessar a ponte que o leva a outro corpo, talvez também ao cu, este tabu, que parece ecoar uma maneira propositadamente antiga de falar sobre a homossexualidade. No mundo da internet, dos celulares, em que o local mais distante parece conectado, as emoções parecem ecoar curiosamente os anos 1950 nos EUA quando se dizia que não havia garotos *gays*, só garotos tímidos; ou ainda os anos 1960, antes da contracultura, conforme encenado por um outro gaúcho, Caio Fernando Abreu, em seu romance *Limite branco*, também passado numa pequena cidade do Rio Grande do Sul e tendo como protagonista um adolescente sem nome, um tanto frágil e deslocado. A ambiguidade não seria simplesmente uma experiência adolescente, nem mesmo, para usar uma expressão ainda mais antiga, quando se sente “o amor que não ousa dizer o seu nome” (Oscar Wilde), mas uma experiência falsa, o medo da homossexualidade, do sexo, da vida.

Para além da lembrança do pai morto e da mãe, mais interessada na cachorra de estimação, tratada como um bebê, surgem outras possibilidades de afetos em que se misturam seres reais e virtuais, famosos e anônimos, numa rede que redimensiona o que antes se chamava simulacro, que pensa o que nos vem pelos meios de comunicação como memória, afeto e forma de pertencimento.

No entanto, essa timidez e essa fragilidade não são meramente anacronismos antiquados – como poderia parecer um menino, em 2009, gostar de Bob Dylan. Ao mesmo tempo, essa preferência é tão possível quanto gostar de música medieval, disponível no grande “museu imaginário” (Malraux) da internet, ou na aparição do fusca de Julian, do disco de Dylan numa vitrola, ou ainda nos pastiches psicodélicos que compõem a trilha sonora assinada por Nelo Johann. Há algo que persiste no drama delicado e ingênuo do protagonista, como os textos que coloca em seu blog, que só um adolescente (talvez de outrora) pudesse dizer, tivesse a coragem de dizer. A anacronia se faz atual. O tabu parece ser o cu, mas talvez seja o coração exposto. Cu do mundo. Coração do mundo. O coração no cu. Atravessar uma ponte dentro de nós.

Há um momento. Não só na adolescência. Mas para quem duvida. Quem quer algo mais, mesmo que não saiba o que é esse algo mais. Para quem desaparecer pode ser a saída. Ainda mais quando quase todos querem aparecer. Brilhar como celebridade. A morte. Pode ser um desaparecimento. A vida também. Uma outra vida. Ao cruzar a ponte. Mesmo que no fim do *show*. Mesmo que não haja mais nada. Nunca mais. Toco o teu rosto. Já se foi.

Cada vez que me vejo confrontado com o mundo, tudo parece ficar mais fantasmagórico. “Nada é mais fantasmagórico do que a imagem eletrônica de alta definição” (ABBAS, 2002, p. 41). As coisas se mineralizam, mas se rarefazem, viram manchas de cores como em *Millennium Mambo*, e eu também viro uma imagem desfocada, um ser sem foco, com corpo impreciso, que mal reconheço, que mal reconhece o mundo, que se eclipsa em movimento, ao dobrar cada esquina, cada momento. Cada vez mais, os objetos, os fantasmas se acumulam. Eu, entre eles, sendo cada vez mais eles, nada espero, nada desejo a não ser a mais completa desapareição, o mais completo pertencimento ao que não é meu, ao que não sou eu.

Imagens evanescentes num mundo em desaparecimento, pessoas que escapam, se escapam, se evadem de si, do outro, da tela. Talvez um momento de fulguração. Brilho nos olhos (para citar o filme de Allan Ribeiro). Uma fogueira acesa (cena de *A fuga da mulher gorila*, 2009, de Felipe Bragança e Marina Meliande). As nuvens presentes em *Estrada para Ythaca* (2010) de Guto Parente, Luiz Pretti, Ricardo Pretti e Pedro Diógenes. Um encontro. Às vezes nem isso. Tudo se eclipsa como numa chuva ou rio de lágrimas (em *Felizes juntos* ou *Amores expressos*, de Wong Kar-Wai) que nos molha e não leva só a dor, mas nos engolfa nela. Dor que é também o tempo. Até que não possamos mais nos distinguir do tempo, no tempo. Figuras em fluxo, rarefeitas, manchas na tela, corpos que se desmaterializam. Nem alegorias nem símbolos, só experiências que em breve não serão. Fugazes.

Volto aos gestos que mencionei. Talvez esses gestos sejam formas de voltar para casa, para se sentir inteiro, pertencente por um momento que seja. Talvez sejam uma outra coisa que mal podemos intuir, mas compartilhamos. Lágrimas escorrem silentes por esta página.

O cinema, se ele existir, é um oásis.

Referências bibliográficas

- ABBAS, A. **Hong Kong**: culture and politics of disappearance. 3. ed. Minneapolis: Minnesota University Press, 2002.
- ABREU, C. F. **Limite branco**. 2. ed. São Paulo: Siciliano, 1994.
- ANDRADE, C. D. de. **Poesia completa**. 2 vols. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.
- BAUDRILLARD, J. **A arte da desaparecimento**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.
- BOYM, S. **The future of nostalgia**. Nova York: Basic, 2001.
- ECKSTEIN, M. **A sacração da primavera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- FELINTO, E. **A imagem espectral**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- GLUCKSMANN, C. B. **Esthétique de l'éphémère**. Paris: Galilée, 2003.
- JAMESON, F. **Pós-modernismo**. São Paulo: Ática, 1996.
- MISKOLSKI, R. O vértice do triângulo: *Dom Casmurro* e as relações de gênero e sexualidade no *fin-de-siècle* brasileiro. **Estudos feministas**, v. 17, 2009, p. 547-567.
- MORICONI, Í. *Dom Casmurro*: o claro enigma. **Matraga**, v. 15, 2008, p. 74-93.
- SEDGWICK, E. K. **Between men**: English literature and male homosocial desire. Nova York: Columbia University Press, 1985.
- VERNET, M. **Figures de l'absence**. Paris: L'Etoile, 1988.
- VIRILIO, P. **Esthétique de la disparition**. Paris: Balland, 1980.

* Este trabalho faz parte de projeto financiado por bolsa de produtividade científica do CNPq.

2. Seminário "Cinema, transculturalidade, globalização".
3. *E-mail*: noslined@bigghost.com.br
4. Aqui o trabalho clássico é *Between men*, de Eve Kosofsky Sedgwick. No Brasil, ver as leituras de *Dom Casmurro* de Machado de Assis por Ítalo Moriconi (2008) e Richard Miskolci (2009).

O sertão utópico do cinema brasileiro contemporâneo¹

Marcelo Dídimo Souza Vieira (UFC, professor adjunto II)²

Introdução

A invenção do sertão nordestino percorre a história do cinema brasileiro. Passando por produções que se identificam com sua localidade geográfica e formam um ciclo, como é o caso do ciclo de Recife, até obras com forte cunho político emergentes do Cinema Novo, fica claro que a construção de uma imagem para o Nordeste brasileiro sofreu mudanças conforme se transformava o pensamento cinematográfico recorrente. Estas, por sua vez, não se deram de forma contínua e linear ao longo do tempo. O movimento de pensar imageticamente uma realidade vai ao encontro, direta ou indiretamente, da construção de sentidos: tratar do Brasil, e especificamente filmar o sertão, é uma postura que não está dissociada do contexto histórico, das ideias de uma época.

Muitos desses filmes vêm sendo produzidos por realizadores da própria região, que desconcentram a produção nacional do eixo Rio-São Paulo. São cineastas que querem pensar a região onde vivem e levantar questões que o olhar externo não percebe, indo além das questões já levantadas. A ideia de um sertão distante, isolado e miserável, além de soar descabida em muitos casos, já não tem sido preocupação de boa parte desses realizadores: são questões outras que os motivam, questões que dialogam com o contexto no qual estão inseridos.

Ao abordar aspectos importantes para o que se pode compreender como uma tradição cinematográfica brasileira, o cinema contemporâneo tem procurado caminhos em veredas já retratadas no passado, atravessadas, também, pelas preocupações do presente. Conceber uma imagem de Nordeste é criar um olhar, formular questões sobre as possíveis visualidades desse espaço. Em diferentes épocas, a arte cinematográfica tentou propor olhares para o povo nordestino e sua região, e o sertão, especialmente, atraiu as atenções de diferentes cineastas e movimentos cinematográficos.

Os filmes realizados no período da pós-Retomada e que tiveram suas produções localizadas no Nordeste brasileiro, tomando como tema o próprio sertão nordestino, são compreendidos no contexto do contemporâneo, em suas possíveis relações com as tendências de um mundo globalizado, em que se formulam questões referentes às “estéticas transnacionais” (NAGIB, 2006): *Árido movie* (Lírio Ferreira, 2005); *Cinema, aspirinas e urubus* (Marcelo Gomes, 2005); *O céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006); *Baixio das bestas* (Cláudio Assis, 2007); *Deserto Feliz* (Paulo Caldas, 2007); e *O grão* (Petrus Cariry, 2008). No entanto, para trazer um recorte mais fechado em proximidades fílmicas, narrativas ou de autoria, três dos filmes citados serão trabalhados neste momento: *O céu de Suely*, *Deserto Feliz* e *Cinema, aspirinas e urubus*. Ou, mais precisamente, quatro personagens, Hermila (Hermila Guedes), Jéssica (Nash Lila), Ranulpho (João Miguel) e Johann (Peter Ketnath).

Ao lado das questões relacionadas à história do cinema, trabalha-se com outras duas noções importantes encontradas nos filmes reunidos: a migração e a utopia. O deslocamento dos sujeitos, propiciado pela migração, levanta discussões sobre a fragmentação de identidades e sobre as possibilidades de referenciar os indivíduos a categorias únicas. A utopia também suscita amplas discussões, ligadas à perda das perspectivas de mudar o mundo, possibilitadas pelo momento político do Cinema Novo, mas já não tão fortes nos tempos que correm.

A relação entre utopia e migração – principalmente intermediadas pela presença do sertão – tem força ao longo da história do cinema brasileiro. É nas utopias que os personagens encontram motivação para os impulsos migratórios. Talvez a materialização mais comum dessa tríade corresponda à estrutura, já utilizada anteriormente, que comporta a história de famílias (ou indivíduos) que rumaram em direção à cidade grande na tentativa de fugir das mazelas do sertão, como em *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963). Dessa forma, motivados pela utopia de uma vida melhor, que entra em contradição com as condições impostas pelo sertão, tais personagens se põem em processo de migração com a esperança de que ele represente, em suas vidas, o processo de redenção.

O sertão de Karim Aïnouz

O interior do Nordeste já não é mais um espaço isolado, ainda a ser descoberto e revelado. Em épocas de globalização, os mesmos elementos das grandes metrópoles podem ser encontrados na pequena cidade de Iguatu: motos, celulares, controles remotos. A imagem que se vai buscar desse novo sertão já não é a dos galhos retorcidos, dos mandacarus e xique-xiques. A cidade é vista em seu comércio diário e em suas festas, e a câmera ocupa o interior das casas, onde as pessoas simplesmente conversam, almoçam, discutem e eventualmente usam drogas. A modernidade chega ao sertão não através de uma presença agressiva, que destoa dos aspectos naturais da região – tampouco uma presença utópica, a qual se apresenta como a catarse de uma longa espera pela elevação social do sertão –, mas sim de uma presença natural e iminente, indicação de que Iguatu é um lugar real e que está inserido em mundo igualmente real – o nosso.

Não pensei o Nordeste em um aspecto cultural. O sertão vem como algo emocional da distância. Iguatu, a cidade do sertão do Ceará que serviu como cenário para o filme, aparece como um não lugar, um lugar de passagem para onde o personagem é catapultado, um saguão de aeroporto. (Karim Aïnouz, em entrevista ao *Deutsche Welle*)

As discussões acerca do que move e impulsiona as ações da personagem de Hermila poderiam ser infinitas. A começar, o próprio fluxo do processo migratório se inverte no início do filme, quando Hermila aparece em um ônibus retornando para o lugar de onde partiu – diferente do que nos acostumamos a ver em inúmeros filmes e livros: a migração como esperança de uma vida melhor fora do sertão. Hermila já viveu em São Paulo, a cidade com maior número de nordestinos fora de sua terra, e mesmo assim tomou a decisão de voltar. Segundo ela, São Paulo “era muita loucura”, “tudo era muito caro”, e o desejo de construir uma casa para criar seu filho pequeno em um lugar calmo falou mais alto.

Entretanto, quando Hermila percebe que seu sonho vai se acabando pouco a pouco devido à demora do retorno do seu companheiro, fica cada vez mais claro para ela que a cidade de Iguatu não corresponde ao lugar em que seus sonhos poderiam se realizar – ainda que ela mesma não tenha uma noção exata de que sonhos são esses. Em determinado momento do filme, quando Hermila diz que seu filho está chorando por conta do calor e seu companheiro diz que ele vai se acostumar, ela retruca: “Acostuma nada. Eu não me acostumo, imagina ele”.

A cidade é o lugar da violência, no qual uma pessoa pode ser friamente assassinada sob o olhar indiferente de todos. É onde crianças são raptadas e servem para o comércio de órgãos, talvez a forma mais hedionda do potencial criminal humano. O campo – o sertão, no caso – funciona como exata contrapartida e seria uma espécie de reserva moral da nação. É o lugar da pobreza digna, da solidariedade, dos valores profundos que se foram perdendo em outras partes, mas lá estão preservados, como num sítio arqueológico da ética nacional. (ORICCHIO, 2003, p. 137-138)

O céu é a metáfora do filme para esse desejo: qualquer lugar em que se possa ser feliz. A esperança consiste em se mover, sair de um lugar que gera desconforto e tentar novamente a sorte em uma região distante, afastada do ambiente do sertão, o qual não acolhe os anseios da personagem. A meta

pode nem estar bem clara: distanciar-se é o que motiva a ação de Hermila. Se o céu é o limite, o limite para Hermila está distante, é longínquo. Se a felicidade almejada será encontrada, não se sabe. O próprio plano final convida para a incerteza: é um plano longo da estrada e do céu, do ônibus partindo e da placa “Aqui começa a saudade de Iguatu”. A partida de Hermila só abre novas possibilidades, seu desejo não tem solução fácil.

O sertão de Paulo Caldas

Os lugares em trânsito. A passagem por mundos. Migrar põe em contato afetos, desejos, sonhos. O sertão de Jéssica em *Deserto Feliz* é um espaço que transborda e precisa expandir, criar pontes para outros universos. É, como em *O céu de Suelly*, a força do indivíduo que precisa ir a outros lugares, sente o desconforto com a terra, busca outros caminhos para a própria vida. Isso vai ter particular destaque no filme de Paulo Caldas, que, ao dialogar com uma série de experiências imagéticas do cinema contemporâneo e do cinema moderno, vai situar o espaço sertanejo em novas dimensões, trazido para o contato com o mundo. O sertão já não está isolado, tem fronteiras permeáveis com o espaço urbano, é ocupado por vontades distintas e permite fluxos que levam a outros lugares. Já a migração é uma constante, faz parte do cotidiano.

No filme de Ainouz, a cidade de Iguatu era local de passagem; aqui, teremos no pequeno vilarejo de Deserto Feliz, localizado na cidade de Petrolina, o ponto de partida para passagens e viagens por terras e fronteiras, diferença e semelhança de mundos. *Deserto Feliz* nos leva também a lidar com essas dimensões de ocupação do espaço pelas imagens do cinema, numa reflexão que passa pela dimensão mesma do que é próprio à experiência estética desencadeada, para além de colocar essas questões como temas da obra em questão. O sertão será mais do que um lugar a ser retratado, mas um espaço que permite ao realizador formular questões sobre o estar no mundo, os possíveis da imagem, a invenção de lugares, a produção de afetos.

Seria possível organizar a narrativa de *Deserto Feliz* em três momentos, ligados às passagens operadas pela imagem. Deserto Feliz (Petrolina), Recife e Alemanha são territórios ocupados, lugares por onde Jéssica passa, movida pelo desejo de expandir-se e de estabelecer ligações com o mundo. Segundo França,

A travessia pela Europa está vinculada à fuga daqueles que estão perdidos, que estão fora do lugar e à margem; o filme não mostra brasileiros como europeus desterrados em passeio alegre pelo velho continente. Ao contrário, a fuga dos brasileiros só pode constituir-se enquanto busca por uma terra que tenha o sentido de um solo comum, busca angustiada, pois é o espaço localizado que está no horizonte, sobrepondo-se à itinerância e ao sentimento de desenraizamento. (FRANÇA, 2003, p.164)

Na Alemanha, Jéssica ainda não encontra soluções para a busca por esse solo comum, por outras possibilidades de vida. Ela vai, ainda, sentir-se sem chão. A errância da personagem em *Deserto Feliz* permite-nos propor diálogos com outros filmes, marcados por essa experiência do desenraizamento e da perambulação, naquilo que Xavier (2007) chama de “sertão-mundo” e que podemos compor com o pensamento em imagens de *Deserto Feliz* e falar numa ponte entre o sertão e o mundo, no sentido dessa mistura transnacional, mais do que a dicotomia campo e cidade, sertão e litoral. Já não é mais um sertão que reúne características gerais e remete a uma totalização e a uma teleologia histórica. É todo o mundo que é movido pela personagem errante e pela estética constituída por Paulo Caldas, que põe personagens na deriva. A imagem carregada de intensidades e a terra como imagem compõem estéticas transnacionais que articulam dimensões globais e locais, para além da perspectiva cultural, numa chave das potências do cinema enquanto arte. É possível identificar uma

experiência recente de desterritorialização (humana, midiática, social) como aquilo que permite e enseja outras formas de comunidade e territorialidade, baseadas em uma nova cartografia

– pós-nacional – feita de deslocamentos e mobilidades constantes. (FRANÇA, 2003, p. 18-19)

O lugar como foco daquilo que move os sujeitos e as narrativas. O lugar como o elemento de produção de errância, geradora de novos sentidos e sensações na operação do espaço-tempo, reforçando a ideia de “estéticas transnacionais”.

Num mundo globalizado, pós-utópico e desprovido de propostas políticas, em que projetos nacionais há muito deram lugar a relações e estéticas transnacionais, a nova utopia brasileira necessariamente significou olhar para trás e reavaliar propostas passadas centradas na nação. (...) Nostalgia, homenagem, citação e desejo de continuidade histórica foram os modos encontrados para a expressão do mar utópico que reemergiu com todo seu poder simbólico no novo cinema brasileiro. (NAGIB, 2006, p. 25-26)

O sertão de Marcelo Gomes

É a partir do encontro entre dois personagens, dois universos, duas realidades impulsionadas por utopias ao mesmo tempo tão parecidas e diferentes, que os elementos traçados por *Cinema*, *aspirinas* e *urubus* se desdobram e se ressignificam. O sertão ainda é quente, as utopias ainda são redentoras e as migrações, utópicas. Todavia, o olhar do diretor em relação ao seu próprio universo segue um ritmo extremamente particular – assim como as trajetórias dos personagens – que dá espaço para os personagens se mostrarem sem a pressão de arcos dramáticos ou contratos sociais. É um ritmo próprio que, por estar em uma estrutura já tão conhecida, revela-se extremamente pertinente na construção de uma realidade sincera, real e palpável.

No encontro operado entre os mundos de Johann e Ranulpho, há também a dimensão de um contato entre práticas e valores culturais diferentes. Em plena

década de 1940, não há dois mundos que poderiam ser mais contrastantes que a Alemanha industrial – a qual se prepara para a guerra – e o sertão do Nordeste brasileiro. Duas realidades que ora divergem, ora se complementam, mas que pouco a pouco se definem em meio ao processo do encontro. De um lado, há o avanço tecnológico e a possibilidade de ascensão material, mas também há a violência bélica e a degradação de valores. Do outro, o atraso, a precariedade social a que está sujeita a população, mas também há a natureza pura, o diálogo simples e as relações humanas. São características múltiplas que nascem no acompanhamento dos personagens, com impressões vinculadas às próprias disposições dos corpos no mundo, ao lugar onde esses seres habitam.

Na relação de uma imagem com outra, de um afeto com outro, de um personagem com outro, *Cinema, aspirinas e urubus* faz com que mundos se toquem, tempos se revolvam, regimes de imagem e de historicidade se interpelem. A migração está em cena no filme, não só como tema de uma narrativa, mas como princípio condutor das imagens, dispositivo para percorrer um sertão que se inventa. É um problema desencadeado pelo realizador para investigar a postura dos corpos em um mundo, para pôr em trânsito um universo já visitado por outros – o sertão-ideia já investigado esteticamente por diferentes tradições cinematográficas, o sertão-lugar que já foi espaço para vidas tantas, secas e férteis, andantes e permanentes, individuais e coletivas. O cinema depara-se com o real para inventar mundos possíveis, relacionar o vivido, o visível e o dizível. Na singularidade dos encontros encenados em filmes brasileiros a partir dos anos 90, não há generalização de um projeto de nação, mas investigação de aspectos pontuais relacionados aos sujeitos. São “os ‘encontros inesperados’ que a migração ou o espaço da cidade oferecem meio por acaso” (XAVIER, 2000, p. 109) elementos condutores das narrativas de obras cinematográficas contemporâneas.

[Uma] face do cinema contemporâneo tem sido a reiteração do motivo do encontro de dois estrangeiros singulares que, em princípio, estão marcados por uma radical alteridade, mas que

se interceptam mutuamente num momento que termina por marcar decisivamente suas vidas. [...] O característico aqui não é o fato de que tais encontros sejam exclusivos do mundo moderno, mas de se criar um quase gênero do cinema atual, sinalizador de um “humanismo” multicultural de tipo distinto daquele mais clássico, que envolvia encontros em que a relação entre os dois indivíduos era pautada pelo que eles representavam enquanto membros de uma etnia, de uma classe social, de uma nacionalidade. Agora há casos em que interessa mais justamente o que não decorre diretamente dessa “representatividade” de cada um; instala-se uma relação oblíqua entre os atributos das personagens e o eixo do conflito em que estão inseridos. (XAVIER, 2000, p. 117-118)

Na possibilidade de migrar mundos instaurada pelo filme, o sertão já não é mais isolado, pois para ele dirigem-se diferentes linhas de força, nele se relacionam distintas temporalidades. Ainda que Ranulpho reitere a miséria e o atraso, há novas variáveis que vão se acumulando na sucessão de imagens, na passagem operada pelos fluxos do filme.

Utopias em trânsito

As passagens são movidas por sonhos. A vontade de ser feliz é a essência da reflexão que se elabora em torno da utopia. Desejar outros lugares, tentar outras formas de sentir e estar no mundo, percorrer mundos para resistir ao intolerável do mundo. A utopia pode ser colocada em *Deserto Feliz* na dimensão da micropolítica do desejo. O desconforto com a terra, o marasmo, o “não aguentar mais” são fatores que inquietam e fazem buscar outros caminhos. Jéssica tem uma afinidade com Hermila, que queria ir para qualquer lugar o mais distante possível. Para isso, ela negocia o próprio corpo, apostando numa rifa como alternativa para a viabilização de caminhos. Jéssica também buscará saídas ligados ao corpo, na prostituição em Recife, nas estratégias para partir. Ela sonha em ir a outro país. Na conversa com Pamela (Hermila Guedes),

Jéssica ouve da colega: “Quem já viu puta sonhar?”. Será preciso afirmar outros possíveis, resistir ao inconformismo, acreditar em alternativas, o que se busca sempre na trajetória de Jéssica. Ela não tem um destino.

Pode-se dizer *grosso modo* que, em termos de postura geral diante dos dramas focalizados, vemos um cinema atento a mentalidades, condutas morais, mas pouco disposto a explorar conexões entre o nível de comportamento visível, trabalhado dramaticamente, e suas determinações sociais mais mediadas. Ao contrário dos anos 60, quando o cinema se apressava em interligar ser social, economia e caráter (colocando no centro a questão da ideologia), a vontade agora é explorar mais os sujeitos no que têm de singular. (XAVIER, 2000, p. 104)

Como em *O céu de Suely*, nada fica definido, pois se trata também de um final aberto em *Deserto Feliz*, uma incerteza rumo ao futuro. Mas essa é uma abertura à vida e ao imponderável. É essa possibilidade que as duas obras instalam. Sempre no risco, à deriva, as personagens seguem na insistência da busca por transformações. Seria, como diz a letra da canção cantada por Jéssica em momentos diferentes do filme, “num barco à deriva, espera-se de uma vez a terra prometida”. O vagar será, então, o meio de ação, uma postura que tateia sem segurança e sem certeza dos caminhos que precisam ser trilhados – mas há, sobretudo, esperança e vontade. Uma forma de acreditar no mundo e nas suas possibilidades, para produzir acontecimentos.

A utopia tem, então, força no filme de Paulo Caldas e, como na Hermila do filme de Karim Aïnouz, vai se tratar de uma utopia individual; não mais uma esperança coletiva numa política de caráter maior, mas uma política menor. Essa é a potência dessas imagens, o político articula-se ao privado, é uma política do micro, um devir minoritário. Esse devir menor vai ser produzido por minorias, que estão à margem dos sistemas constituídos. Jéssica e Hermila, exploradas por um ambiente repressor, carregam a força do menor e vão buscar linhas de fuga na

errância, na busca por uma terra prometida, desconhecida e incerta, mas uma meta capaz de mover os sujeitos.

No filme de Marcelo Gomes, essa tríade em vários aspectos é mantida. O destaque do filme recai sobre a presença de dois personagens que se cruzam e estabelecem um vínculo justamente em decorrência de suas utopias individuais. Ranulpho é o sertanejo que deseja ir embora de sua terra, local onde só vê miséria e isolamento. Johann é o alemão que transita pelo interior do Brasil e vai demonstrando, aos poucos, o fascínio pela terra em que está não necessariamente por seus aspectos particulares, mas por esses não se assemelharem à imagem que conserva de seu próprio universo de partida, a Alemanha. Um deles já está em movimento, o outro almeja o mesmo, mais que tudo. Em suas cabeças, a migração funciona como uma tentativa de pôr em prática sonhos e transpor inquietações que os acompanham e estão ligados, direta ou indiretamente, aos ambientes dos quais partiram.

Esses filmes procuram trabalhar os desconfortos dos sujeitos, as relações do indivíduo com o mundo, ligando o assunto privado à política, já não mais no sentido macro, mas na dimensão menor, das potências do indivíduo desejante; seus personagens se movem e se inquietam por ainda acreditarem em possibilidades de transformação. São filmes em que se vislumbra maior crença no mundo, em que a imagem não pretende dar conta do conjunto nem oferecer soluções, mas abrir caminhos, fazer irromper da cena desejos que são potentes. Hermila parte em um ônibus, continuando seu movimento. Jéssica procura um novo rumo, após frustrada experiência no exterior. Johann parte de trem em direção à Amazônia, Ranulpho assume a caminhonete e segue viagem. Não há certezas, mas indicação de que a busca prossegue, de que as vidas foram deslocadas e se puseram em devir.

Considerações finais

Sertão, utopia, migração. Esse cinema é múltiplo de sentidos e permite entradas diversas para leitura. São preocupações que ecoam outros momentos do cinema, atravessado em sua história por embates com a realidade sertaneja, os desafios de formular um olhar sobre esse universo, as possibilidades de produzir sentidos com as imagens do sertão. Inventar imagens pode ser, também, um movimento de tensionar com o mundo, operá-lo, fazer conexões entre espaços e tempos, ir e vir nas temporalidades, para instalar devires.

Os filmes carregam forças próprias e, vistos em conjunto, ressoam mutuamente. As presenças de João Miguel e Hermila Guedes nos três filmes quase fazem com que os personagens que habitam as histórias dialoguem entre si, mesmo em épocas distintas. O alemão que vem para o Brasil em *Cinema, aspirinas e urubus* é o mesmo que retorna para sua terra natal em *Deserto Feliz*, Peter Ketnath. Os anseios e desejos desses personagens refletem suas procuras por um final feliz, e para isso o processo migratório faz-se necessário.

A vontade de mundo, no entanto, é forte nas imagens de *Cinema, aspirinas e urubus*, que promove encontros carregados de afetos. Nas conversas mobilizadas pelo movimento do carro na estrada, veículo de pulsações, são postos em contato mundos distintos, que se tocam para fazer vibrar. Vibram as imagens, envolvidas em puras situações de luz e de som, com temporalidades próprias, com espera para o ouvir e o ver. Vibram os sentidos e os desejos, cada personagem flui pelo espaço e produz olhares e fabulações.

Essa relação com o território também vai aparecer em *Deserto Feliz*, que amplia o contato do sertão com outros universos, a partir de uma chave transnacional. A protagonista Jéssica, com o sertão dentro dela, vai perambular pelo mundo, de Deserto Feliz, na cidade de Petrolina, para Recife, e daí para Berlim. O sertão de Jéssica move-se sem fronteiras, transborda pelos espaços, na busca por uma terra prometida – ainda que incerta, ela não deixa de ser

buscada. Desterritorialização e intensidade compõem as imagens do filme, que abre espaços para linhas de fuga e para crença no mundo.

Assim como falamos de um sertão de Jéssica, essa ideia de uma utopia individual tem ainda mais força em *O céu de Suely*, também carregado de afetos e desejos. O sertão de Hermila também rompe isolamentos. Mais do que um movimento de cruzar referências, misturar universos, a força que move o filme de Karim Aïnouz é o corpo desejante, que quer libertar-se de um espaço repressor. É possível apontar, tanto para *O céu de Suely* quanto para *Deserto Feliz*, que há a preocupação com uma micropolítica do desejo. Os tempos pós-utópicos não implicam aqui despolitizações, mas novas formas de modular o político.

Que imagens esse novo cinema nordestino inventa para o sertão? São imagens múltiplas, tensionadas constantemente, complexas e revestidas de problemáticas próprias ao processo de pensamento com imagens. Filmar é invenção de olhar, articulação do visível com o dizível, exploração do sensível. Imersão em sensorialidades, os filmes pulsam sentidos e têm implicações éticas, estéticas e políticas ligadas ao estar no mundo e à medida de crença nos possíveis dos sonhos, dos desejos e dos deslocamentos.

Referências bibliográficas

AÏNOUZ, K. A política do corpo e o corpo político: o cinema de Karim Aïnouz. Entrevista. **Cinética**. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cep/karim_ainouz.pdf>. Acesso em: 29 nov. 2011.

DELEUZE, G. **A imagem-tempo (Cinema 2)**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

_____. Controle e devir. In: **Conversações (1972-1990)**. São Paulo: Ed. 34, 1992.

FRANÇA, A. **Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

GOMES, P. E. S. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

NAGIB, L. **A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgias, distopias**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

ORICCHIO, L. Z. **Cinema de novo: um balanço crítico da retomada**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

XAVIER, I. **Alegorias do subdesenvolvimento**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. O cinema brasileiro nos anos 90. Entrevista. **Praga: estudos marxistas**, São Paulo: Hucitec, n° 9, jun. 2000, p. 97-138.

_____. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo, SP: Paz e Terra, 2001.

_____. **Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Obras audiovisuais

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

DESERTO FELIZ. Paulo Caldas. Brasil, 2007, filme, 35 mm.

O CÉU DE SUELY. Karim Aïnouz. Brasil, 2006, filme, 35 mm.

1. Sessão de comunicações individuais "Nordeste brasileiro no cinema".

2. *E-mail*: mdidimo@hotmail.com. Este trabalho contou com a colaboração dos alunos Érico Oliveira de Araújo Lima e Víctor Costa Lopes.



Mercado, produção e políticas audiovisuais



A Unida Filmes S.A. e a formação de um “circuito independente”¹

Luís Alberto Rocha Melo (UFJF, professor adjunto)²

Este texto tem como foco o surgimento da distribuidora Unida Filmes S. A. no contexto do cinema carioca dos anos 1940-50. As informações aqui trabalhadas concentram alguns tópicos do sexto capítulo da minha tese de doutorado intitulada *“Cinema independente”: produção, distribuição e exibição no Rio de Janeiro (1948-1954)*.³ Inicialmente, apontarei alguns aspectos e dados históricos que nos servirão de referência para melhor situar as circunstâncias de criação da Unida Filmes S.A. Em seguida, resumirei os principais episódios que motivaram e viabilizaram o surgimento dessa distribuidora. Por fim, descrevo em traços gerais como se dava o funcionamento da Unida Filmes e indico algumas das transformações que, a partir de 1954, vão afetar decisivamente os rumos da distribuidora carioca.

A hipótese central deste texto é a de que, nos anos de 1951-54, existiu de forma articulada no Rio de Janeiro um circuito de produção-distribuição-exibição que efetivamente se colocou como uma alternativa ao monopólio de Luiz Severiano Ribeiro Júnior, então dono do maior circuito de salas de exibição do país, proprietário da principal distribuidora nacional em atividade, a UCB (União Cinematográfica Brasileira), e acionista majoritário da produtora Atlântida Cinematográfica S.A. Como se verá adiante, a Unida Filmes vai desempenhar um papel crucial na formação do circuito de produtores-distribuidores-exibidores que se apresentavam no mercado como “independentes”, por oposição à verticalização do modelo de Severiano Ribeiro, denominado naquele momento de “truste”.

Deve-se atentar, nesse sentido, para a ambiguidade das relações entre produtores e exibidores, tal como elas se davam no período aqui focado. Entre esses dois grupos, as relações se mostravam extremamente tensas, resultando em conflitos às vezes violentos e quase inconciliáveis. No entanto, a formação do “circuito independente” de produção-distribuição-exibição no Rio de Janeiro só foi possível a partir de um grande acordo de interesses entre os setores da produção e da exibição, acordo esse motivado, por sua vez, pela briga política em torno das leis de obrigatoriedade de exibição do filme brasileiro de longa-metragem.

Assim, outro personagem central na constituição desse “circuito independente” é o Estado. Inicialmente sob o governo do general Eurico Gaspar Dutra (1946-50) e depois durante o segundo governo de Getúlio Vargas (1951-4), o Estado vai ser um importante agente ideológico e mediador nessa relação conflituosa entre produtores e exibidores, sobretudo através das leis de proteção ao cinema brasileiro.

No campo das disputas entre a *produção* e a *exibição*, cabe a pergunta: qual o papel dos *distribuidores* nessa briga? Como eles eram vistos pelos outros dois interessados, isto é, os produtores e os exibidores?

Paradoxalmente, para o meio cinematográfico carioca dos anos 1940-50, a distribuição ocupava um lugar mais do que secundário. Até 1951, tudo se passa como se o problema do cinema brasileiro se resumisse basicamente a duas únicas forças que se opunham: de um lado, os produtores; de outro, os exibidores. São raríssimas as manifestações dos primeiros em relação aos problemas da distribuição, e quando isso ocorre é para desancar o distribuidor, atacar o “truste” de Luiz Severiano Ribeiro ou exigir do Estado a instituição de uma distribuidora oficial, aos moldes do então polêmico projeto do Instituto Nacional do Cinema.

Em uma das crônicas lidas por Moacyr Fenelon na Rádio Emissora Continental, por exemplo, é clara a antipatia que a figura do distribuidor

provocava no cineasta. Lembro que Fenelon, produtor e diretor veterano, era uma das lideranças no meio cinematográfico daquele momento, e suas opiniões eram bastante acatadas:

Existe um tipo dentro do cinema nacional que é um verdadeiro cancro. Eu o apelidei de “urubú”. Fica sempre voando, à procura de carniça, e não se precisa explicar que a carniça é o velho produtor que luta três ou quatro meses para arranjar capital, máquinas, estúdios, laboratórios, artistas – tudo, enfim – para aprontar o seu filme. (FENELON, 1950, p. 6)

Fenelon prossegue em sua crônica dizendo que, após o produtor enfrentar toda a sorte de dificuldades, inclusive o temor de não ver seu filme aprovado pela censura, “surge o ‘urubú’, rondando.” Seu trabalho consiste em projetar o filme para o exibidor, no Rio e em São Paulo, e esperar que este forneça salas e datas para o seu lançamento. E esse trabalho, que leva “apenas duas horas de tempo”, rende ao distribuidor (o tal “urubú”) uma comissão de 20% no Rio de Janeiro e 30% no resto do país. “O negócio é tão bom”, prossegue Fenelon, “que há um *trust* organizado para explorar o produtor nacional [referência à UCB, de Luiz Severiano Ribeiro Júnior]”.

O autor então explica que foi isso que o motivou a entrar, naquele ano de 1950, para a Cooperativa Cinematográfica Brasileira. Aliás, sustenta Fenelon, isso era o que deveria ser feito por todos os produtores do país. O cronista lamenta o fato de a Vera Cruz, uma companhia liderada por homens como Francisco Mattarazzo, Franco Zampari e Alberto Cavalcanti, não ter ainda entrado na filial paulista da Cooperativa, que poderia assim distribuir os filmes daquele estúdio para todo o Brasil, deixando à Universal, *major* com a qual a Vera Cruz mantinha contrato, apenas a distribuição internacional. Não agindo dessa forma, a Vera Cruz rompia com “uma velha tradição” brasileira, qual seja, a da distribuição própria para todo o território nacional. Aliás, prossegue Fenelon, é

isso que fazem os mexicanos, os argentinos, os franceses, os italianos e outros, para não falar dos próprios norte-americanos. Mas no Brasil...

Foi aberto um caminho que outras companhias nacionais irão imitar, e não será surpresa se, amanhã, outros vierem a distribuir seus filmes pela Metro, Columbia, Paramount etc. O resultado é que, ao invés de se fazer uma distribuidora sólida, única, onde nós, produtores nacionais, sejamos DONOS, a ponto, até, de poder adiantar financiamentos aos produtores menos abastados, [estaremos] dando dólares às companhias americanas, para que eles exportem à vontade. (FENELON, 1950, p. 6)

As reflexões de Moacyr Fenelon são extremamente reveladoras de como a ideologia voltada quase que exclusivamente para o problema do produtor simplifica e menospreza o trabalho da distribuição, como se tudo se resumisse a projetar um filme para um exibidor e a esperar por datas para o lançamento.

Ao mesmo tempo, ao propor uma distribuidora “sólida” e “única” que arregimentasse *todos* os produtores em atividade no país, Fenelon promove um modelo associativo e centralizador que, naquele momento, eventualmente poderia até funcionar em termos regionais; ele não se pergunta, contudo, sobre as dificuldades que tal modelo enfrentaria se aplicado em âmbito nacional (dificuldades, aliás, evidentes no próprio caso da Vera Cruz).

Isso tudo para não falar da contraditória sugestão de se entregar os filmes da Vera Cruz para a Cooperativa distribuir em território nacional, deixando a distribuição no exterior para a Universal. André Gatti demonstra que, no Brasil, a ideia de uma distribuidora única era recorrente entre os produtores nos anos 1950. No entanto,

ela não seria suficientemente capaz de resolver o problema econômico do cinema nacional por uma questão importante: uma determinada indústria cinematográfica que explora apenas

um território é, por si só, incapaz de atender às necessidades materiais dessa mesma indústria. No caso do cinema, a internacionalização de mercado de uma produção é algo mais do que básico. (GATTI, André, 2007, p. 65-66)

Por outro lado, a crônica de Moacyr Fenelon é um exemplo notável de como as ideias em torno do sistema cooperativista compõem de fato uma tradição, à qual o discurso sobre a produção independente no Brasil irá frequentemente recorrer. O modelo apregoado por Fenelon antecipa, por exemplo, o que será feito bem mais tarde, já nos anos 1960, com a criação da Difilm, uma distribuidora administrada pelos produtores e diretores ligados ao cinema novo.

Assim, declarações como as do distribuidor Mario Falaschi, publicadas em 1951, portanto contemporâneas às de Fenelon e às teses sobre a criação de uma distribuidora única pelo Estado, restam totalmente solitárias:

É quase generalizada a estranha mentalidade dos produtores nacionais em considerar a função da distribuidora como uma estrutura inútil e parasitária, em última análise, uma fácil e vulgar especulação. Ora, se existe em todas as atividades econômicas uma função intermediária indispensável, a distribuição ocupa esse lugar em relação ao cinema. No entanto, sem conhecimento do que ela representa, os produtores em geral a combatem sistematicamente. Eles se arvoram o direito de opinar sobre a matéria por ouvir dizer, baseando-se na experiência de determinado filme, em determinado circuito. [...] A fortuna comercial de um filme está intimamente ligada à sua boa ou má distribuição. [...] Na América do Norte, as grandes casas são acima de tudo organizações distribuidoras, e quando falamos na Fox, Metro, Columbia, Warner ou Paramount, não nos referimos a simples produtoras, mas a formidáveis empresas de distribuição, com vastíssimas ramificações mundiais. (FALASCHI, 1951, p. 1 e 4)

O surgimento da Unida Filmes S.A. não deixa de representar um dado novo no contexto histórico aqui abordado. Vale acrescentar, a título de informação,

que Mario Falaschi, o autor do trecho acima citado, será o diretor-presidente da Unida Filmes a partir de 1955.

Tomando como referência as disputas em torno das leis de proteção ao cinema brasileiro entre os anos 1946-52 (portanto as lutas entre produtores e exibidores e a ação do Estado como agente intermediador), é possível apontar ao menos três momentos históricos decisivos:

- 1º) Em 24 de janeiro de 1946, o decreto nº 20.493 estabelece um novo regulamento, obrigando os cinemas lançadores em todo o território nacional a exibirem anualmente no mínimo três filmes brasileiros de longa-metragem de ficção (um longa por quadrimestre) classificados como de “boa qualidade”. Além disso, esse decreto reiterava que o preço mínimo de locação deveria ser de 50% da renda da bilheteria.
- 2º) Cinco anos depois, por pressão dos produtores, o decreto nº 30.179, de 19 de novembro de 1951, institui o aumento proporcional da obrigatoriedade de exibição de filmes brasileiros de longa-metragem na relação mínima de um nacional para cada oito películas estrangeiras. É a famosa lei dos “8x1”.
- 3º) Em fevereiro de 1952, dessa vez por pressão dos exibidores, um novo decreto (o 30.700) “corrige” a lei dos “8x1”: em vez de um filme brasileiro a cada oito estrangeiros, o novo decreto institui um longa brasileiro para cada oito *programas* de filmes estrangeiros. Para exemplificar, um “programa” poderia incluir de um a dez títulos estrangeiros por dia.

Esses três decretos foram fundamentais na condução dos conflitos entre produtores e exibidores e na criação do chamado “circuito independente” de produção-distribuição-exibição no Rio de Janeiro.

Em relação ao primeiro decreto, de 1946, deve-se notar que ele foi decisivo para impulsionar a entrada dos exibidores na produção de filmes de longa-

metragem. Logo depois de promulgado o decreto, realizou-se em São Paulo, de 17 a 22 de junho de 1946, o I Congresso Nacional de Exibidores Cinematográficos, comandado pelo presidente do Sindicato dos Exibidores de São Paulo, Mansueto de Gregório, que, entre outras resoluções, recomendava aos exibidores nacionais se tornarem acionistas ou quotistas de filmes, bem como recomendava a criação de uma Cooperativa de Fitas dos Exibidores, que se destinaria a produzir e a distribuir filmes (AS CONCLUSÕES..., 1946, p. 11-12). Além do mais, foi após o decreto 20.493/46 que Luiz Severiano Ribeiro Júnior se animou a entrar decisivamente na produção de filmes, inicialmente produzindo, em 1947, a comédia *Querida Suzana*, filme dirigido por Alberto Pieralisi, e depois adquirindo, no mesmo ano, a maior parte das ações da Atlântida.

Já a promulgação do decreto nº 30.179/51, conhecido como a lei dos “8x1”, foi decorrência de uma longa batalha entre produtores e exibidores, com os primeiros exigindo do Departamento de Censura o aumento da cota estabelecida pelo decreto de 1946. A batalha dos produtores teve resultados práticos: em 1950, o governo baixou uma portaria aumentando a obrigatoriedade de três para seis longas brasileiros anuais (dois filmes por quadrimestre). No ano seguinte, por pressão dos produtores reunidos em torno da Associação do Cinema Brasileiro e da recém-fundada Flama – Produtora Cinematográfica Ltda. (de Moacyr Fenelon e do empresário de comunicações Rubens Berardo Carneiro da Cunha), Vargas promulga o decreto nº 30.179, estabelecendo a proporção de um filme brasileiro para cada oito estrangeiros.

O dado mais interessante desse último decreto é que ele não interferia propriamente nos cinemas lançadores de primeira linha – aqueles que exibiam um filme estrangeiro por semana –, mas atingia sobretudo os circuitos de segunda e de terceira linhas, que exibiam vários filmes estrangeiros por semana e, muitas vezes, por dia. Essas salas (o grosso do mercado exibidor brasileiro, se tomado em termos nacionais) é que se sentiram prejudicadas pela lei. Afinal, como a base de sua programação eram os chamados “programas duplos” ou a exibição de vários filmes por semana, tais salas seriam em tese obrigadas,

proporcionalmente, a passar uma grande quantidade de filmes brasileiros. A reação dos exibidores foi obviamente violenta, e não tardaram a surgir na imprensa os protestos encabeçados pelos presidentes dos Sindicatos de São Paulo, do Rio de Janeiro e do Rio Grande do Sul, respectivamente Mansueto de Gregório, Nelson Cavalcanti Caruso e Francisco Cupello. Esses três nomes representavam por meio de seus sindicatos a maioria esmagadora dos exibidores nacionais, com o óbvio (embora estrategicamente discreto) apoio das grandes empresas exibidoras do Rio e de São Paulo, tais como Severiano Ribeiro, Vital Ramos de Castro ou Francisco Serrador.

Aqui é interessante chamar a atenção para um aspecto irônico desse processo: ao protestarem na imprensa contra o decreto dos “8x1”, os presidentes de sindicato Caruso, de Gregório e Cupello falavam na qualidade de “pequenos exibidores” ou “exibidores independentes”. A denominação de “exibidor independente”, que remonta aos anos 1920, era naquele momento uma expressão corrente. Nos anos 1930, os “exibidores independentes” – incluindo, na época, o próprio Luiz Severiano Ribeiro pai – foram importantíssimos na formação do circuito exibidor carioca. Na passagem dos anos 1930 aos 1940, quando se estabelece de vez o monopólio de Severiano Ribeiro no Rio de Janeiro e no Norte/Nordeste, destacam-se como “independentes” exibidores cariocas como Domingos Segreto, Vital Ramos de Castro e Domingos Vassalo Caruso, sendo que este último dominava a área da Leopoldina e dos subúrbios e vinha a ser justamente tio de Nelson Cavalcanti Caruso, um dos principais articuladores contrários à lei dos “8x1”. Assim, eram os chamados “exibidores independentes” que se manifestavam como os principais atingidos pela lei dos “8x1”, muito embora, como já foi dito, o grupo de Severiano Ribeiro também fizesse coro contrário ao decreto.

A grita dos exibidores terá como resultado a assinatura do decreto nº 30.700, de 1952, que vai modificar a lei dos “8x1”, instituindo, ao invés de um filme brasileiro por oito estrangeiros, a nova proporção de um filme brasileiro por oito programas de filmes estrangeiros. Essa simples mudança beneficiava os exibidores de segunda e de terceira linhas, os cinemas de bairro e os chamados

“independentes”. É nesse momento que a Unida Filmes entra em cena. No entanto, como se deu a criação dessa distribuidora?

A Unida Filmes foi o resultado de uma medida cautelar tomada pelos exibidores, temerosos com o decreto nº 20.493, de 1946. Um mês após o encerramento do já comentado I Congresso Nacional dos Exibidores Cinematográficos, a Unida Filmes S.A. foi constituída no Rio de Janeiro, em assembleia realizada no dia 20 de julho de 1946. Com um capital de Cr\$ 400 mil, a Unida tinha como acionistas os exibidores Domingos Vassalo Caruso, Francisco Cupello, Gabriel Martins Villela, Girolamo Cilento e Jaime de Campos Freixo, entre outros. O objetivo da sociedade era a “exploração do comércio de distribuição, no Brasil, de películas cinematográficas nacionais e estrangeiras de qualquer origem e qualidade”, bem como a produção e a exibição de filmes. Note-se que a ênfase está dada na distribuição, e não nos outros dois setores (UNIDA..., 1946, p. 11637). Ocupavam os dois cargos da diretoria, respectivamente como presidente e secretário, Cid Homero de Aguiar Neto e Joaquim Fiuza Ramos. Francisco Cupello foi um dos eleitos para a suplência do conselho fiscal.

Em seu primeiro ano de atividade, a Unida Filmes basicamente preocupou-se em se organizar internamente e em distribuir filmes estrangeiros, tendo comprado, em sociedade, duas películas portuguesas, *José do Telhado* (Armando de Miranda, 1945) e *Cais do Sodré* (Alejandro Perla, 1946). Exibidas no Rio de Janeiro em 1947, não deram bons resultados. No entanto, de acordo com o relatório da diretoria sobre o exercício de 1946, a Unida também havia fechado contratos com produções argentinas, espanholas, italianas e mexicanas – não se especifica se com cinejornais ou filmes de curta ou longa-metragem –, além de um contrato também não especificado com a DFB (Distribuidora de Filmes Brasileiros), do qual se esperavam “apreciáveis vantagens”. E o relatório conclui: “Assim, se os lucros não se verificam, o que era de se esperar, certo o exercício vindouro mudará o panorama financeiro e econômico da Unida Filmes S.A.” (UNIDA..., 1947, p. 5806).

Não só não mudou, como os anos de 1947 a 1951 viram a Unida Filmes cair em completa estagnação, com sucessivos prejuízos se acumulando de ano para ano. Aparentemente, isso se devia ao próprio desinteresse de seus associados com os rumos da distribuidora e à total incompetência de Cid Homero de Aguiar Neto, diretor-presidente durante todo esse período, em reverter a situação.

Em relação à posição da Unida no mercado cinematográfico, esta era, até 1952, praticamente nula. Em assembleia de 15 de maio de 1948, Cid Homero queixava-se vagamente dos obstáculos contra os quais lutavam os distribuidores, “não só pela falta de novas aquisições [de filmes] como também pela grande concorrência, de vez que a praça se encontra abarrotada de películas de todas as procedências e entregues aos distribuidores independentes” (UNIDA..., 1952, p. 19413). Ao falar em termos gerais, Cid Aguiar na verdade traçava sem perceber um retrato fiel do que era a própria Unida Filmes entre 1946-51: uma distribuidora apagada no mercado, indiferente à própria sorte e totalmente inexpressiva em relação aos outros setores nos quais também se propunha a investir, isto é, produção e exibição.

Recapitulando os fatos, a criação da Unida Filmes está vinculada ao decreto de 1946; seu propósito era o de servir como uma espécie de “carta na manga” para os exibidores, caso percebessem que as leis de proteção ao filme brasileiro pudessem de alguma forma prejudicá-los. Como isso não aconteceu, a distribuidora permaneceu em estado vegetativo. Quando, porém, os produtores conseguiram a adesão do governo Vargas, em 1951, a situação mudou de figura, e os exibidores novamente se mobilizaram. O ressurgimento da Unida Filmes foi, portanto, fruto da reação ao decreto nº 30.179/51 (lei dos “8x1”). A partir de 1952, agora sob a direção dos exibidores Nelson Caruso e Carlos Flack, a Unida Filmes vai servir como uma moeda de troca nas negociações de bastidores em torno da alteração da lei dos “8x1”.

O acordo se deu nos seguintes termos: de um lado, capitaneados por Rubens Berardo – proprietário da Flama que fazia campanha sistemática pela

aprovação da lei dos “8x1” em seus jornais *O Mundo* e *Diário Popular* e na sua Rádio Emissora Continental –, os produtores aceitaram mudar o critério de proporcionalidade (oito *programas* no lugar de oito *filmes* estrangeiros). Em troca, os exibidores resgatariam da sombra a velha Unida Filmes e a transformariam em uma distribuidora atuante, voltada exclusivamente para os filmes brasileiros “independentes”, quer dizer, aqueles produzidos, distribuídos e exibidos sem a participação, em nenhum dos três setores, do grupo de Luiz Severiano Ribeiro. Sendo de propriedade dos próprios exibidores, a Unida Filmes S. A. automaticamente passaria a contar com as salas “independentes”, completando o circuito de produção-distribuição-exibição.

Assim, não admira que, ao ressurgir no noticiário cinematográfico a partir de fevereiro de 1952, a Unida Filmes tenha sido propositalmente divulgada como uma “nova” empresa no setor. De fato, Nelson Caruso e Carlos Flack buscaram imprimir um ritmo dinâmico à empresa, que a partir daquela época efetivamente passa a trabalhar de forma articulada com os setores da produção e da exibição.

O acordo de 1952, por sua vez, era vantajoso para os dois lados: para produtores como Moacyr Fenelon e Rubens Berardo, porque poderiam exibir seus filmes fora do circuito de Severiano Ribeiro – foi o que ocorreu com as produções da Flama *Tudo azul* (Moacyr Fenelon, 1952), *Com o diabo no corpo* (Mario Del Rio, 1952) e *Agulha no palheiro* (Alex Viany, 1953) –, e para os exibidores, porque, além de conseguir alterar a lei a seu favor, ainda participariam dos lucros dos filmes por eles distribuídos e exibidos.

Entre 1952 e 1954, a Unida distribuiu e coproduziu filmes de diversas produtoras – Flama, Produções Watson Macedo, Brasil Vita Filmes, Cinematográfica Mauá, Castelo Filmes, Sacra Filmes, Cinedistri etc. –, que, por sua vez, foram lançados nos cinemas dos “independentes” Vital Ramos de Castro (circuito Plaza) e Casa Marc Ferrez (circuito Pathé-Palace), no Rio de Janeiro, além do circuito Serrador, em São Paulo. A combinação entre Flama, Unida Filmes e Vital Ramos de Castro, por exemplo, permitiu que *Tudo azul*, o maior sucesso comercial da

produtora de Rubens Berardo e Moacyr Fenelon, fosse lançado em 20 cinemas no Rio e ficasse duas semanas em cartaz somente no Plaza. Além de distribuir, a Unida Filmes também entrou diretamente na produção de filmes, financiando *Rua sem sol* (Alex Viary, 1954), coprodução da Brasil Vita Filmes (Rio de Janeiro) e da Cinedistri, de São Paulo, película lançada no circuito Pathé-Palace que, no entanto, não obteve bons resultados de bilheteria.

Logo depois de *Rua sem sol*, Nelson Caruso e Carlos Flack saíram da diretoria da Unida para se dedicar exclusivamente à exibição e, em 1955, a distribuidora passou a ser administrada por Mario Falaschi. Com Falaschi, a Unida Filmes entra na produção e na distribuição de vários filmes de Watson Macedo, distribui os primeiros filmes de Roberto Farias (*Rico ri à toa*, 1957; *No mundo da lua*, 1958) e, já no período final da distribuidora, coproduz e distribui *Mandacaru vermelho* (Nelson Pereira dos Santos, 1961). Pouco depois, em 1962, a Unida Filmes S.A. deixa de atuar no mercado.

Apesar das vantagens aparentes, o “circuito independente” de produção-distribuição-exibição criado no Rio de Janeiro com o protagonismo da Unida Filmes se mostrou frágil e circunstancial, atrelado a interesses imediatistas que já em 1952 haviam sido superados com o acordo em torno da lei dos “8x1”. Uma vez acomodados, os interesses de produtores e exibidores voltaram a se divorciar, justamente porque não estavam ancorados em uma situação real de domínio do mercado, mas, ao contrário, mantinham-se em uma faixa muito estreita de possibilidades, ditada pela própria legislação à qual os setores da produção e da exibição de comum acordo se adequaram.

Quando Nelson Caruso e Carlos Flack deixaram a presidência da Unida Filmes e passaram a se dedicar prioritariamente à exibição, à frente da Cinemas Unidos S.A., ambos tinham como propósito estabelecer uma “rede de associações” que, segundo Alice Gonzaga, ocasionou uma renovação no circuito de cinemas “independentes” no Rio de Janeiro (GONZAGA, 1996, p. 217). A inauguração do cinema Caruso-Copacabana, em fevereiro de 1954, marca um primeiro passo

nesse sentido, pois com ele Nelson Caruso rompia o acordo estabelecido entre Luiz Severiano Ribeiro e Domingos Vassalo Caruso, segundo o qual este não poderia construir cinemas na zona sul da cidade.⁵

A “rede de associações” com a Cinemas Unidos envolvia as empresas Cine Delta, Cinematográfica Guanabara Comércio e Indústria, Azteca Cinematográfica S.A., Paschoal Segreto e Cinemas Leopoldina. Os novos rumos desse “circuito independente” ficaram claros em junho de 1955, quando seus integrantes fecharam um acordo com a Warner Bros. para a exibição de filmes em Cinemascope, fato que foi anotado em *Cine-Repórter* como o “grande acontecimento no mundo da cinematografia carioca” (A WARNER..., 1955, p. 47 e 50). No final daquele mesmo ano, um outro acordo, desta vez com a Allied Artists, que também fornecia filmes em Cinemascope, fortaleceu ainda mais o “circuito independente” liderado por Caruso e pela Azteca Cinematográfica (A ALLIED..., 1955, p. 10).

Assim, a partir de 1954, os cinemas Caruso, Pax, Azteca, Imperator, Coliseu e São Pedro, pertencentes ao novo “circuito independente” exibidor carioca, passaram a integrar o circuito lançador, estabelecendo forte concorrência com Luiz Severiano Ribeiro – a prova maior é que, ao fechar o acordo com as empresas Cinemas Unidos e Azteca, em 1955, a Warner Bros. rompia uma relação comercial de 20 anos com o grupo L. S. Ribeiro (GONZAGA, 1996, p. 217).

Para a Unida Filmes e a Produções Watson Macedo, essa alteração no mercado de exibição ocorrida a partir da segunda metade dos anos 1950 acabou sendo momentaneamente positiva, por conta da entrada em cena dessa nova cadeia de lançadores. Atento à nova conjuntura, Mario Falaschi, agora à frente da distribuidora, lançou *O petróleo é nosso* (Watson Macedo, 1954), *Carnaval em Marte* (Watson Macedo, 1955) e *Sinfonia carioca* (Watson Macedo, 1955), três dos maiores sucessos de bilheteria da Unida, nos habituais circuitos Pathé, Presidente e São José, mas também nos cinemas Caruso, Imperator, Pax, Coliseu e São Pedro. Se se considerar que, juntos, o Caruso e o Imperator somavam 4.167 lugares, poder-se-á ter também uma ideia das vantagens dessa sociedade

para a Produções Watson Macedo. É esta conjuntura que explica o retorno – derradeiro – da Flama como produtora, com a realização de *O primo do cangaceiro* (Mario Brasini, 1955), empenho pessoal de Mario Falaschi como produtor, filme distribuído pela Unida Filmes, no Rio de Janeiro, e pela Cinedistri, em São Paulo. Mas a experiência não foi suficiente para ressuscitar os estúdios da Flama, em decadência desde 1953 com a morte de Moacyr Fenelon e com o interesse cada vez maior de Rubens Berardo pela carreira política.

Mesmo com grande sucesso de público, a “fórmula” de Watson Macedo sobreviveu apenas enquanto o gênero carnavalesco se manteve interessante, isto é, até o início dos anos 1960, sendo aos poucos rejeitado pelo novo tipo de espectador que, já por volta de 1954-55, refletia as alterações do comércio exibidor e começava a mudar o perfil social e econômico do público consumidor de filmes, ditando novos padrões culturais.

Por outro lado, apesar de ter seus filmes exibidos em um “circuito independente” ampliado e renovado, é evidente que a situação da Produções Watson Macedo e da própria Unida Filmes continuava a mesma a que historicamente o cinema brasileiro estava atrelado. Como foi visto, o incremento das salas “independentes” não foi senão ocasionalmente revertido para a produção e a distribuição de filmes brasileiros, atendendo de forma prioritária à demanda das companhias norte-americanas, como a Warner e a Allied Artists.

Esse jogo de forças desigual permaneceu inalterado.

Referências bibliográficas

- A ALLIED Artists no circuito independente! **Cine-Repórter**, São Paulo, ano XXII, n. 1.040, 24 dez. 1955, p. 10.
- A WARNER Bros. no circuito independente carioca. **Cine-Repórter**, São Paulo, ano XXII, nº. 1.014, 25 jun. 1955, p. 47 e 50.
- AS CONCLUSÕES do I Congresso Nacional de Exibidores Cinematográficos. **Cine-Repórter**, São Paulo, ano XIII, n. 545, 29 jun. 1946, p. 11-12.
- FALASCHI, M. Não preenchem sua finalidade as distribuidoras de filmes. **Imprensa popular**, Rio de Janeiro, 26 ago. 1951, p. 1 e 4.
- FENELON, M. Dois minutos de cinema, crônica semanal das quintas-feiras, de Moacyr Fenelon. **O mundo**, Rio de Janeiro, 27 mar. 1950, s./p.
- GATTI, A. **A distribuição cinematográfica**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007, p. 65-6.
- GONZAGA, A. **Palácios e poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Record; FUNARTE, 1996.
- UNIDA Filmes S.A. Ata da Assembléia Ordinária realizada em 15 de maio de 1948. **Diário Oficial da União**, Rio de Janeiro, 19 dez. 1952. Seção I, p. 19413.
- UNIDA Filmes S.A. **Diário Oficial da União**, Rio de Janeiro, 25 abr. 1947. Seção I, p. 5806.

-
1. Seminário temático "Cinema no Brasil: dos primeiros tempos à década de 1950".
 2. *E-mail*: luisrochamelo@gmail.com
 3. Tese defendida em 27 de junho de 2011, no PPGCOM-UFF (Niterói).
 4. Em resposta, Ribeiro inaugurou, naquele mesmo ano, o Cine Leopoldina, situado na região dominada por Caruso (GONZAGA, 1996, p. 217).

Cinema brasileiro nos anos 2000

Sobre os filmes menos vistos

João Guilherme Barone Reis e Silva (PUCRS, professor titular)

Aspectos conjunturais, cenários e ocupação do mercado

A primeira década dos anos 2000 é marcada pelo aumento progressivo dos lançamentos de filmes nacionais no mercado de salas. A quantidade de títulos lançados cresceu quase 400%, passando de 23 títulos, no ano 2000, para 84, em 2009. São conhecidos os fatores que estabeleceram um novo cenário institucional favorável ao cinema brasileiro nesse período, entre os quais merecem destaque o início das atividades do novo órgão regulador, de fiscalização e fomento, a Ancine, a partir de 2003, bem como a consolidação e aperfeiçoamento dos mecanismos de financiamento público ao setor audiovisual. Há também um cenário econômico positivo, com as médias de crescimento do PIB saltando da faixa de 1,7% para 4,0% ao longo da década.

A primeira fase desta pesquisa dedicou-se, inclusive, a um mapeamento dos cenários institucionais e seus efeitos na presença do filme brasileiro no mercado nacional de salas. Foram também analisados aspectos relativos ao conjunto dos 30 filmes mais vistos na década, aqueles que registraram público acima de um milhão de espectadores, de acordo com a categorização adotada na pesquisa. Os dados revelaram transformações significativas, sobretudo no ambiente da distribuição, cujos mecanismos respondem efetivamente pela circulação dos filmes no circuito exibidor de salas comerciais.

Como os objetivos da pesquisa voltam-se também para a compreensão dos modos de circulação dos filmes, assim como para a verificação de tendências temáticas, de gênero e estéticas, é importante retomar as evidências das transformações verificadas no campo da distribuição para uma melhor compreensão das considerações iniciais sobre o conjunto dos filmes menos vistos na década, aqui apresentadas.

Os anos 2000 recolocam de forma cabal o axioma da distribuição no cinema brasileiro. Alterações progressivas verificadas no setor da distribuição indicam a presença majoritária de empresas nacionais independentes que passaram a responder igualmente pela maioria dos lançamentos nacionais.

Os dados analisados na pesquisa mostram que, no ano 2001, apenas cinco distribuidoras nacionais figuravam nos registros como atuantes no mercado, contra 11 *majors*. Em 2009, as nacionais atuantes somavam 35 distribuidoras, correspondendo a um crescimento de 700%. No ano 2000, a quantidade de *majors* atuantes correspondia a 50% do mercado de distribuição. Os 50% restantes eram divididos em 25% de distribuidoras nacionais e 25% de empresas produtoras que distribuíam seus próprios filmes, outra tendência do período.

Em 2009, a divisão do mercado sofreu uma alteração inversa. As *majors* passaram a representar 10% do mercado, em quantidade, e as nacionais independentes, 87%. A distribuição própria passou a responder por apenas 3% do mercado. Entretanto, considerando o desempenho dos 30 filmes mais vistos no período, a hegemonia voltou a ser das distribuidoras *majors*. Já no ano 2000, as *majors* responderam por 35% dos 23 lançamentos nacionais, correspondendo a 93% da receita de bilheteria. Ao longo da década, elas responderam pela distribuição de 111 títulos entre os 519 lançados pelo cinema brasileiro.

Outras evidências importantes das transformações no ambiente da distribuição e suas assimetrias foram obtidas pela análise da divisão do mercado quanto à quantidade de títulos lançados por tipos de distribuidoras.

No ano 2000, cerca de 9% dos títulos foram de lançamentos em codistribuição independente com a Riofilme, correspondendo a 4% da receita bruta de bilheteria. Os restantes 56% foram operações de distribuição própria que representaram apenas 3% da receita. No outro extremo do período, no ano de 2009, observaram-se alterações importantes na divisão do mercado. Do total de 84 lançamentos, as *majors* responderam por não mais do que 15%, mas que representaram 61% da receita, confirmando a sua condição hegemônica. Já a distribuição independente passou a responder por 80% dos lançamentos nacionais e 38% da receita, ficando a distribuição própria responsável por 5% dos lançamentos e 1% da receita. Um cenário impossível de imaginar durante a década de 1990, quando o ambiente institucional, econômico e político era totalmente desfavorável à atividade cinematográfica.

A Tabela 1 mostra o total de lançamentos nacionais a cada ano, no período 2000-2009, indicando separadamente a quantidade de títulos que registraram público inferior a 50 mil espectadores. A tabulação dos dados quantitativos da pesquisa, a partir dos levantamentos divulgados pela Ancine, indica o total já mencionado de 519 filmes de longa-metragem nacionais lançados no mercado brasileiro de salas de exibição no período. Estes filmes registraram um público total de 115.768.629 espectadores, correspondendo a uma arrecadação bruta de bilheteria da ordem de R\$ 865.965.337,49.

A análise dos dados quantitativos, de acordo com a categorização adotada na pesquisa, demonstra evidências de um quadro assimétrico recorrente estabelecido no período. Do total de 519 filmes lançados, somente 30 (cerca de 6,5%) registraram público superior a um milhão de espectadores. Outros 135 (cerca de 26%) tiveram público acima de 50 mil e abaixo de um milhão de espectadores, correspondendo à classificação das categorias intermediárias da pesquisa. A maioria, entretanto, totalizando 354 filmes ou 68,5% dos lançamentos, ficou abaixo dos 50 mil espectadores.

É possível considerar que os 30 filmes mais vistos tenham registrado resultados positivos, o que corresponde a uma receita de bilheteria suficiente para cobrir os custos de distribuição de cada filme, com saldo para remunerar o distribuidor e, eventualmente, o produtor. Este é um aspecto importante para aferir o desempenho econômico do mercado, embora não seja o objetivo específico da pesquisa. Entretanto, cabe ressaltar que no modelo vigente no cinema brasileiro, a remuneração do produtor ocorre cada vez mais durante o processo de produção dos filmes, o qual é financiado majoritariamente por recursos públicos incentivados, através de diversos mecanismos legais. Em tese, cada orçamento de produção viabilizado pode contar com até 80% do seu total financiado com recursos públicos a fundo perdido. Os restantes 20% são a contrapartida do produtor. Nesse sistema, as receitas de bilheteria remuneram prioritariamente e majoritariamente os investimentos do distribuidor na comercialização do filme e não necessariamente o produtor.

Convidado para a abertura do seminário temático “Indústria e recepção cinematográfica e audiovisual”, durante o XV Encontro da Socine, o cineasta Roberto Faria fez diversas considerações sobre o momento atual do cinema brasileiro. Suas principais críticas foram dirigidas ao excesso de burocracia criado pelo órgão regulador e de fomento estatal do setor, a Agência Nacional de Cinema, e, sobretudo, à enorme dependência do setor ao aparato estatal de fomento. Do alto de sua experiência como produtor, diretor e gestor público do cinema brasileiro, tendo sido diretor-geral da Embrafilme, Faria manifestou sua preocupação com as políticas públicas que injetaram cerca de 2 bilhões de reais no setor, na última década, sem conseguir fortalecer as empresas produtoras. Para ele, a enorme dependência do Estado gera acomodação no setor e não estimula o empreendedorismo, já que a maioria da produção é praticamente financiada com recursos públicos a fundo perdido, obrigando a criação de um enorme e caro aparato público de controle. Faria defende a tese de um sistema que remunere o produtor que faça os seus filmes, com recursos não necessariamente públicos, mas sobretudo aqueles que consigam lançar os filmes produzidos, numa referência

direta ao mecanismo do prêmio adicional de renda, bastante utilizado na década de 1960 e que vem sendo retomado de maneira tímida pela Ancine.

O depoimento de Roberto Faria certamente reflete o quadro assimétrico estabelecido no cinema brasileiro contemporâneo, cuja compreensão faz parte dos objetivos desta pesquisa. Analisando essencialmente o desempenho de público, esse quadro assimétrico fica ainda mais evidente, a partir da constatação de que o pequeno grupo dos 30 filmes mais vistos, na década de 2000, corresponde a um público de 75.735.760 espectadores, cerca de 70% do público total dos 519 lançamentos da década. O restante do público corresponde a cerca de 40.032.869 espectadores, ou 30% do público total no período, e está disperso entre os 135 filmes com público intermediário (mais de 50 mil e menos de um milhão de espectadores), e os 354 filmes com menos de 50 mil espectadores que compõem o grupo dos filmes menos vistos na década.

Tabela 1. Lançamentos nacionais por ano, no período 2000-2009, e total de lançamentos com público inferior a 50 mil espectadores

Ano	Total de filmes lançados	Filmes com menos de 50 mil espectadores
2000	23	16
2001	30	16
2002	29	18
2003	30	9
2004	49	31
2005	45	30
2006	72	54
2007	78	57
2008	79	58
2009	84	65
Total	519	354

Elaboração: André Behring, bolsista PIBIC-PUCRS-CNPq

Fonte: Ancine-OCA

Os números da Tabela 1 demonstram claramente uma tendência. A um aumento progressivo da quantidade de títulos lançados no período, corresponde o crescimento do número de títulos que não alcançam a marca dos 50 mil espectadores. A exceção foi o ano de 2003, quando 9 títulos, entre 30 lançados, atingiram essa marca, correspondendo a 30% dos lançamentos. Em relação aos anos anteriores, observa-se um movimento inverso, ou seja, há uma redução em cerca de 50% dos títulos que não atingem a 50 mil espectadores, tomando como referência o ano de 2002, quando 18 filmes, entre 29 lançamentos, estiveram nessa condição.

Esse movimento de redução poderia ser visto como um indicador de um desempenho mais homogêneo do conjunto dos lançamentos, mas não permaneceu ao longo da década. Ao contrário, já no ano seguinte, 2004, para um total de 49 lançamentos (correspondendo a um crescimento acima de 50%, em relação a 2003), foram registrados 31 títulos abaixo de 50 mil espectadores, um aumento superior a 300%. Essa tendência vai se consolidando nos anos seguintes, chegando ao seu ápice em 2009, quando os lançamentos totalizam 84 filmes, dos quais 65, ou quase 80%, ficam abaixo dos 50 mil espectadores.

Com relação aos esforços para um aumento da presença do filme brasileiro em seu próprio mercado de salas de exibição, o conjunto dos 354 filmes menos vistos, somados aos outros 135 que ficaram nas categorias intermediárias (abaixo de um milhão de espectadores e acima dos 50 mil), cumprem uma função importante, respondendo por 30% do total de ingressos vendidos na década. Os números da Tabela 1, confrontados com as taxas de ocupação do mercado divulgadas pela Ancine, entretanto, indicam assimetrias crônicas que se estabelecem no mercado, diante da constatação de que a grande maioria dos filmes lançados não atinge um desempenho razoável com relação à venda de ingressos.

Neste quadro, o ano de 2003 permanece como excepcional no período. O conjunto de 30 títulos nacionais lançados respondeu pela venda de 22.055.249

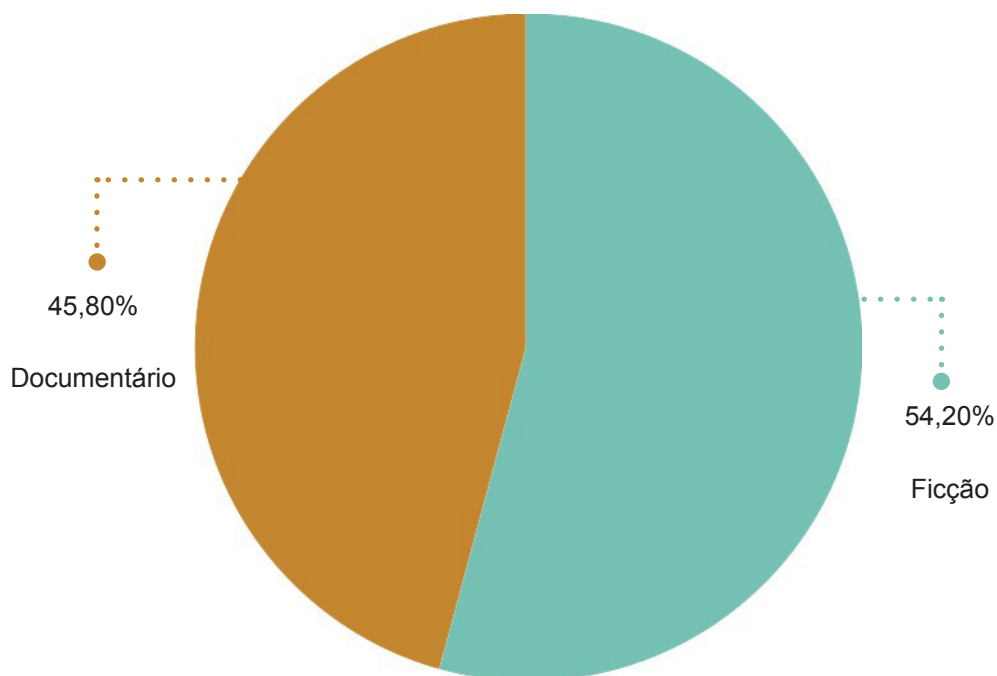
ingressos, do total de 102.958.314 vendidos no Brasil, elevando o *market share* do filme brasileiro de 8% para 21%, um crescimento exponencial, surpreendente e que não se repetiu ao longo da década. Mesmo com o aumento do número de lançamentos, já em 2004 a participação no mercado caiu para 14% e registrou o seu pior momento em 2008 com apenas 9%, correspondendo a pouco mais de 9 milhões de ingressos vendidos, do total de 89.960.164 no país, ano em que foram lançados 79 títulos, dos quais 58 ficaram abaixo dos 50 mil espectadores.

Assim, entre 2004 e 2008 o cinema brasileiro operou com taxas negativas de crescimento da sua presença no mercado de salas. Embora tenha ocorrido um aumento do número de lançamentos, registrou-se também o aumento de filmes que registraram níveis baixos de desempenho de público. Em 2009, verifica-se uma recuperação significativa, com 16.076.171 ingressos vendidos, de um total geral de 112.671.404, correspondendo a um *share* de 14%, mas ainda bem abaixo dos 21% de 2003.

Para entender os filmes menos vistos

Com relação aos filmes menos vistos, a verificação inicial da pesquisa volta-se para a identificação das características de gênero. Assim, o Gráfico 1 mostra a divisão dos 354 lançamentos registrados nos levantamentos da Ancine com público abaixo de 50 mil espectadores, no período de 2000 a 2009. Foram 54,20% de filmes de ficção e 45,80% de documentários. Essa divisão dos gêneros básicos reforça a constatação da presença do documentário nacional no mercado de salas ao longo da década, o que, entretanto, não se traduziu numa participação expressiva em termos de público. Do total de 519 lançamentos do período, 33,70% são documentários, correspondendo a 175 títulos.

Gráfico 1. Divisão dos lançamentos nacionais com menos de 50 mil espectadores, por gêneros básicos. De 2000 a 2009.



Elaboração: André Behring, bolsista PIBIC-PUCRS-CNPq

Fonte: Ancine-OCA

Os filmes de ficção permanecem como a maioria dos lançamentos também entre os 354 títulos com menor desempenho. Há indicativos de alguma diversidade de gêneros nos 54,20% dos filmes de ficção, o que pode ser verificado pela aferição dos tipos de gêneros adotados nos levantamentos da Ancine. Os dados indicam que cerca de 40% desses filmes estão classificados como “drama”. Outros 6,42% aparecem como “comédia” e 1,10% como “infantil”. As demais divisões da ficção aparecem com percentuais pouco expressivos: “policial” e “terror” (0,80% cada); “animação” (0,56%) e “musical” (0,28%). Estes dados são indicativos do quanto é preciso avançar na direção de uma cinematografia mais diversificada e, conseqüentemente, mais qualificada para chegar ao mercado de salas com alguma possibilidade de disputar a atenção e o espaço com o cinema hegemônico

norte-americano. Alguns distribuidores que atuam no mercado brasileiro procuram cada vez mais os filmes com potencial para competir no mercado de salas. Há inclusive os que acreditam que estes filmes devam ser priorizados.

O conjunto de filmes com o menor desempenho de público na década de 2000 impõe os grandes desafios da pesquisa. A tabulação dos dados está em processamento. Investigar fatores e causas que tenham sido determinantes, em diferentes níveis, para esses resultados pressupõe a formulação de questões que se desdobram em dois grupos. O primeiro, voltado para as características dos 354 filmes em termos de gênero, temática, narrativa, estética, entre outros, – portanto, no âmbito do *fato filmico*, na acepção original de Cohen-Seat. O segundo, voltado para o *fato cinematográfico*, o ambiente em que os filmes são produzidos e se fazem circular e chegar ao público, onde interagem os aspectos técnicos, econômicos e sociais, segundo o mesmo autor.

De uma perspectiva metodológica, as questões relacionadas a fatores que levaram estes 354 filmes a uma rejeição do público não encontram viabilidade, embora ofereçam material para estudos no campo da recepção (estudos que estão fora do escopo da pesquisa em andamento). Por outro lado, é possível estabelecer observações conjunturais sobre a natureza destes filmes e sua condição. Mesmo com base no pressuposto de que todas as indústrias audiovisuais operam com um pequeno grupo de produtos de grande êxito e uma maioria de “fracassos”, buscando o equilíbrio econômico através de compensações, parece relevante questionar o destino dos filmes brasileiros de baixo desempenho.

Durante a tabulação dos 354 filmes, uma das primeiras constatações é a presença de diferentes gerações de realizadores. Veteranos e consagrados nomes do cinema brasileiro juntam-se a estreantes e desconhecidos, num indicativo de que experiência, talento e reconhecimento artístico e cultural não foram determinantes para que os filmes registrassem um melhor desempenho. É perceptível uma renovação nos quadros dos realizadores brasileiros, já a partir da década de 1990, em decorrência dos novos mecanismos de financiamento à

produção, para os quais nem sempre um currículo de diretor experiente é decisivo para a captação dos recursos. No caso do cinema brasileiro, onde em geral é o diretor quem propõe o projeto do filme a ser realizado, envolvendo-se diretamente com a produção e a captação de recursos, é possível considerar a ocorrência de mudanças sensíveis nas dinâmicas de produção, incluindo as escolhas dos projetos, com alguma repercussão nos resultados estéticos da obra.

Encontrar nomes consagrados do cinema brasileiro de diferentes gerações, como Nelson Pereira dos Santos, Wladimir Carvalho, Ruy Guerra, Domingos Oliveira, Paulo Cesar Sarraceni, João Batista de Andrade, Julio Bressane, Hugo Carvana, Walter Hugo Khouri, Murilo Salles, Ivan Cardoso, José Joffily, Zelito Vianna, Silvio Tendler, Carlos Reichenbach, Fernando Meirelles, Rosenberg Cariri, Suzana Amaral, Eduardo Coutinho, João Moreira Salles, Andrucha Waddington, José Padilha, entre outros, na lista dos filmes menos vistos nas salas de cinema, nos anos 2000, não pressupõe nenhum tipo de julgamento quanto à relevância artística de suas obras. Ao contrário, é um indicativo de uma diversidade estética positiva para o cinema brasileiro e que ajuda na sua institucionalização. Ao mesmo tempo, é evidência de que há disfunções relevantes na supraestrutura do mercado de cinema nacional, a serem corrigidas, que estariam estabelecendo um ambiente de gueto para uma quantidade considerável de filmes.

Logo, ao invés de questionar o que houve de errado em cada um destes filmes, a ponto de fazer o público rejeitá-los, em termos estéticos e narrativos, o que seria tarefa impossível em termos de pesquisa, parece mais razoável e oportuno aprofundar o debate em torno das condições e instrumentos que atuaram no ambiente no qual se deu o processo de circulação dessas obras. Trabalhar sobre *como* esses filmes foram oferecidos ao público será certamente mais produtivo.

Uma das considerações a serem feitas vai no sentido de que a maioria dos filmes brasileiros que chegaram ao circuito comercial de salas nesse período talvez não tenha incorporado ao processo criativo e de realização qualquer preocupação quanto ao gosto e as preferências do público. Esse conjunto de

filmes menos vistos, apresenta provavelmente um perfil mais artístico, o que pressupõe lançamentos orientados para um segmento específico do mercado exibidor. Certamente, não são filmes com perfil *blockbuster* e, se o fossem, seriam efetivamente classificados como fracassos.

Essa diversidade dos lançamentos compartilhados entre realizadores consagrados, novos e estreantes, é claramente ilustrada na Tabela 2, referente ao excepcional ano de 2003, quando apenas nove filmes, de um total de 30, registraram público inferior a 50 mil espectadores.

Tabela 2. Lançamentos nacionais com menos de 50 mil espectadores, em 2003.

Filme	Gênero	Público	Ano	Direção	Distribuidora
Dois perdidos numa noite suja	Drama	43.780	2003	José Joffily	Pandora/ Riofilme
Seja o que Deus quiser	Drama	16.254	2003	Murilo Salles	Europa/ MAM/ Riofilme
Apolônio Brasil – campeão da alegria	Comédia	12.176	2003	Hugo Carvana	Imagem
Um passaporte húngaro	Documentário	4.625	2003	Patricia Kogut	Riofilme
As alegres comadres	Comédia	2.977	2003	Leila Martins	Imagem
Banda de Ipanema – Folia de Albino	Documentário	2.004	2003	Paulo Cesar Sarraceni	Riofilme
Histórias do olhar	Drama	1.511	2003	Isa Albuquerque	Imovision
Rua Seis sem número	Drama	1.315	2003	João Batista de Andrade	Pandora
Zico, o filme	Documentário	1.000	2003	Eliseu Ewald Resende	Diller

Elaboração: André Behring, bolsista PIBIC-PUCRS-CNPq

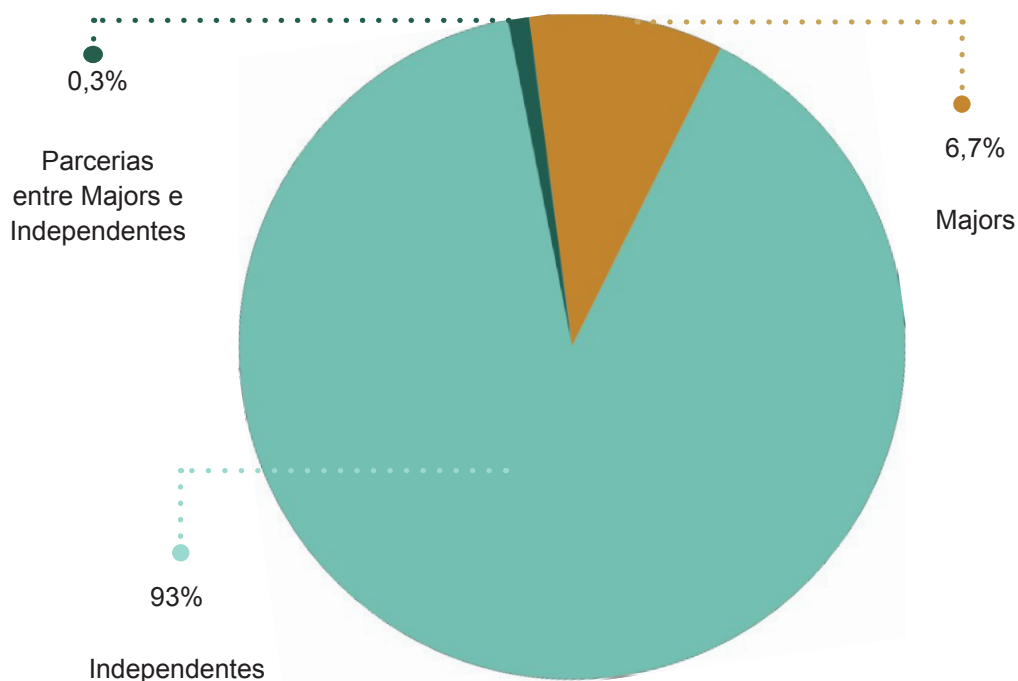
Fonte: Ancine-OCA

Importante observar o quadro assimétrico do desempenho entre os filmes, oscilando entre 43.780, o melhor desempenho, e 1.000 espectadores, o pior (respectivamente, *Dois perdidos numa noite suja*, de José Joffily e Zico, o filme, de Eliseu Ewald Resende). Observam-se ainda diferenças significativas entre a primeira e a segunda posição na Tabela 2. O segundo filme mais visto, *Seja o que Deus quiser*, de Murilo Salles, registra 16.254 espectadores. Dos nove filmes, seis registram público inferior a 5 mil espectadores.

Essa característica é permanente nas tabulações da década, com os filmes mais vistos registrando públicos mais próximos da marca dos 50 mil espectadores e os demais na direção oposta. Há títulos que registram marcas realmente muito próximas de zero, como por exemplo *O quinze* (Jurandir Oliveira, 2007), com 110 espectadores, ou ainda *Serras da desordem* (Andrea Tonacci, 2007), com 270. Há também títulos que estão nos levantamentos da Ancine sem informações do público registrado.

As evidências já mencionadas de alterações importantes no ambiente da distribuição aparecem igualmente após a tabulação de dados das empresas distribuidoras que responderam pela comercialização destes 354 filmes. O Gráfico 2 apresenta a divisão destes lançamentos, considerando as distribuidoras atuantes. Observa-se que 93% dos títulos foram distribuídos por empresas independentes. Outros 6,70%, por distribuidoras *majors*, e 0,30% por operações de parcerias entre *majors* e independentes.

Gráfico 2. Número de lançamentos que atingiram um público inferior a 50 mil espectadores entre empresas distribuidoras Independentes e Majors, no período de 2000 a 2009.



Elaboração: André Behring, bolsista PIBIC-PUCRS-CNPq

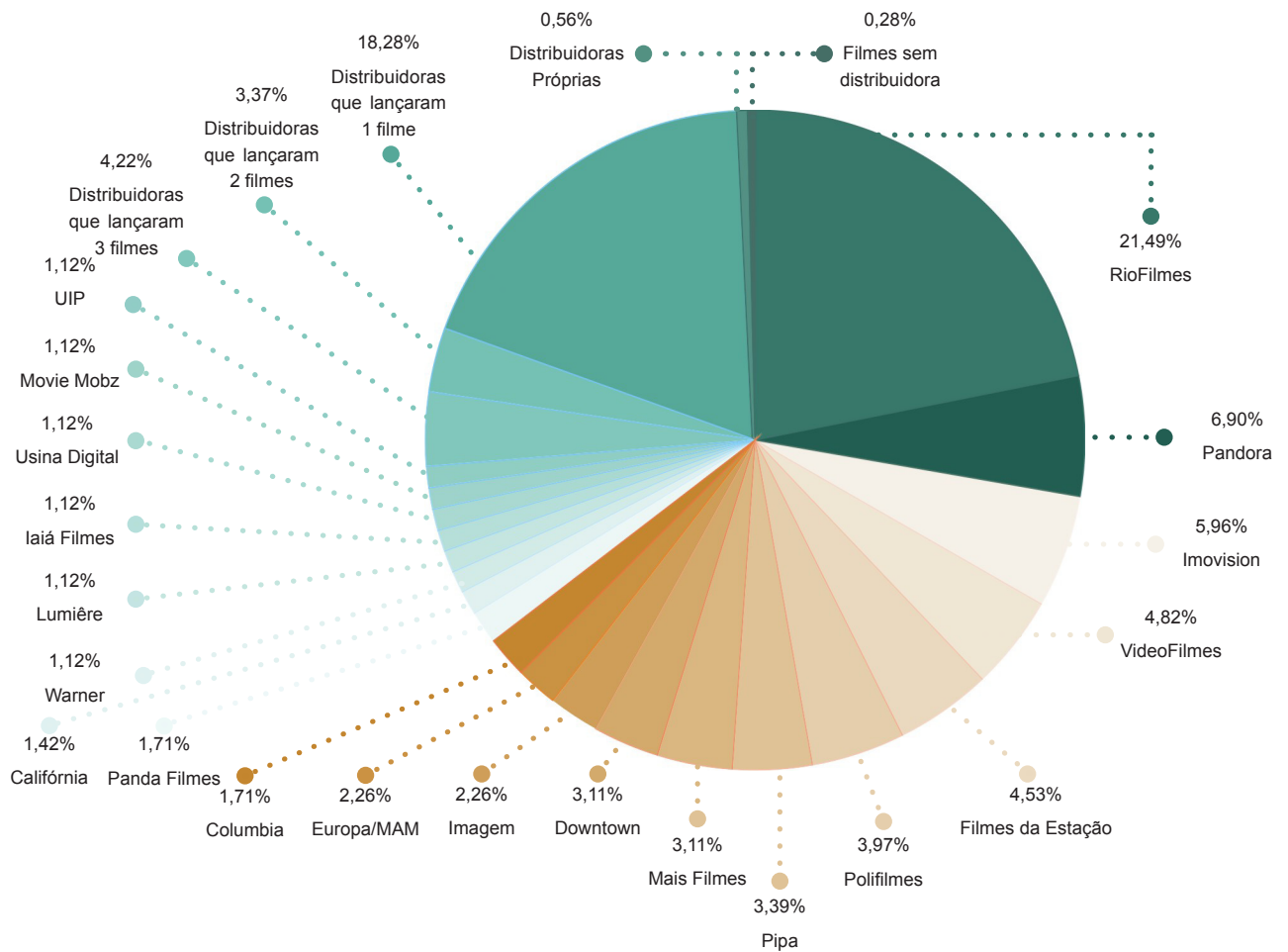
Fonte: Ancine-OCA

Como, ao longo da década, as distribuidoras independentes tornaram-se majoritárias no mercado nacional, consequentemente responderam também pela maior parte dos lançamentos dos filmes de menor desempenho. Uma interessante evidência das alterações na dinâmica do mercado de distribuição é a participação das *majors* com 6,70% destes lançamentos e também nas parcerias de codistribuição com independentes.

O Gráfico 3 apresenta a divisão do mercado de distribuição entre as empresas que operaram com este conjunto de 354 filmes. A primeira constatação é a participação expressiva da Riofilme, respondendo por 21,49% dos lançamentos.

A distribuidora pública criada pelo município do Rio de Janeiro pouco depois da extinção da Embrafilme atravessou a década na condição de principal distribuidora do cinema brasileiro pela quantidade de títulos.

Gráfico 3. Divisão quanto ao número de lançamentos, com um público inferior a 50 mil espectadores, por empresas distribuidoras no período de 2000 a 2009.



Elaboração: André Behring, bolsista PIBIC-PUCRS-CNPq

Fonte: Ancine-OCA

Outra característica importante nesta divisão do mercado é a participação das distribuidoras que lançaram somente um título, com 18,28%, provavelmente em função da tendência de empresas produtoras operarem também a distribuição

de seus filmes, especialmente nos casos de primeiros filmes. O gráfico sinaliza um mercado de distribuição povoado de novos agentes que procuram abrir espaço para seus títulos, já contando com novos mecanismos de financiamento para a comercialização, surgidos na segunda metade dos anos 2000.

Observa-se que a divisão do mercado entre as empresas é bastante fragmentada. Há um segmento que vai dos 6% aos 3%, no qual atuam distribuidoras como Pandora, Pipa, Imovision, Filmes da Estação, Videofilmes, Lumière, Panda Filmes, Polifilmes, Downtown, MovieMobz, entre outras, ao lado de *majors* como a Columbia, as quais deram continuidade a lançamentos menores neste período. Outro segmento pode ser identificado com as empresas que atuam em faixas que correspondem a entre 1% e 2% dos lançamentos, reforçando a ideia de um esforço empreendedor para levar os filmes brasileiros ao circuito exibidor, superando dificuldades e limitações de toda ordem.

Dentro deste cenário, diante da impossibilidade de acessar dados que permitam identificar a dimensão e a tipologia de cada lançamento, a pesquisa vai trabalhar com informes sobre a quantidade de cópias e o tempo de permanência dos filmes nas salas, como forma de aferir as condições em que os filmes menos vistos da década chegaram ao mercado.

Referências bibliográficas

ANCINE. O.C.A.: observatório brasileiro do cinema e do audiovisual. Disponível em: <<http://oca.ancine.gov.br>>. Acesso em 10 jun. 2012.

BARONE, J. G. B. R. e S. **Comunicação e indústria audiovisual**: cenários tecnológicos e institucionais do cinema brasileiro na década de 90. Porto Alegre: Sulina, 2009.

_____. Distribuição e exibição: exclusão, assimetrias e as crises do cinema brasileiro contemporâneo. In: PAIVA, S.; CÂNEPA, L.; SOUZA, G. (Org.). **XI Estudos de cinema e audiovisual SOCINE**. São Paulo: SOCINE, 2010.

CRETON, L. **Économie du cinéma**: perspectives stratégiques. Paris: Bertrand Dreyfuss, 1995.

DIAS, A.; SOUZA, L. (Org.). **Film business**: o negócio do cinema. Rio de Janeiro: Elsevier, 2010.

GATTI, A. O mercado cinematográfico brasileiro: uma situação global? In: MELEIRO, A. (Org.). **Cinema no mundo**: indústria, política e mercado. São Paulo: Escrituras; Iniciativa Cultural, 2007.

SILVA, H. C. da. **O filme nas telas**: a distribuição do cinema nacional. São Paulo: Terceiro Nome; Iniciativa Cultural.

Obras audiovisuais

DOIS PERDIDOS NUMA NOITE SUJA. José Joffily. Brasil, 2003, filme 35 mm.

ZICO, O FILME. Eliseu Ewald Resende. Brasil, 2003, filme 35 mm.

SEJA O QUE DEUS QUISER. Murilo Salles. Brasil, 2003, filme 35 mm.

O QUINZE. Jurandir Oliveira. Brasil, 2007, filme 35 mm.

SERRAS DA DESORDEM. Andrea Tonacci. Brasil, 2007, filme 35 mm.

O documentário brasileiro na sala de cinema

Uma ilusão de mercado?

Teresa Noll Trindade (Unicamp, mestre)¹

1. Introdução

O Brasil, a partir de meados do século XX, passou a ver sua produção documental ser projetada nas telas de cinema. A proporção em número de lançamentos é de dar inveja inclusive a países europeus, com uma escalada às telas crescente e sem precedentes na história do documentário nacional.

O que ocorre é que na maioria das vezes esses filmes não conseguem desenvolver uma equação viável para tornarem-se produtos mais bem-sucedidos. Por um lado, os diretores argumentam que seus filmes permanecem pouco tempo em cartaz e em horários prejudiciais; os distribuidores, por sua vez, não veem lógica contábil em colocar dinheiro na circulação desses filmes, o que faz com que o diretor queira ele mesmo fazer essa tarefa; por fim, o exibidor não quer ocupar a sua sala com um produto que não atrai público, exibindo-o, em alguns casos, em um horário no período da tarde. Essa sequência narrada é uma das várias maneiras que o mercado desenvolveu para que o documentário esteja hoje nas salas, mas existe uma série de outros mecanismos que são aplicados, ainda que não se tenham encontrado métodos muito eficazes.

As razões para este produto estar no mercado de salas são diversas, deste a alta qualidade estética e narrativa que a produção documental tem apresentado,

até a vontade do diretor e seu empenho pessoal de que seu filme seja exibido, exercendo para isso múltiplas funções, ou ainda pela obrigação por lei de gerar uma cópia em 35 mm. A questão tecnológica também favoreceu esse florescimento do não ficção nas salas, pois não há mais gasto em cópia em película, o que aumentava consideravelmente o orçamento do filme, e em muitos casos a captação já é realizada em digital. Conseqüentemente, com a tecnologia digital os custos de produção, distribuição e exibição, como um todo, foram reduzidos.

Ao lado desses elementos, houve também um crescimento da produção intelectual e da crítica em torno do documentário, envolvendo desde publicações destinadas a esse tipo de filme até a criação de cursos de graduação e de pós-graduação, o que também potencializou a reflexão sobre o atual “estado da arte” do documentário.

Esse novo cenário do documentário não se restringe só ao Brasil. Porém, uma das diferenças com relação a outros mercados, principalmente se compararmos com o europeu, é que na maioria deles o documentário destina-se à televisão, designada por muitos como o “ambiente natural” desse tipo de produto. Em alguns desses casos o documentário acaba produzido dentro da emissora televisiva, com recursos desta, sendo, na sequência, exibido em sua grade de programação. No caso brasileiro esse sistema de produção dentro de uma emissora é pouco utilizado.

Neste texto analisaremos alguns dados estatísticos que poderão lançar algumas luzes sobre o atual quadro do documentário nacional.

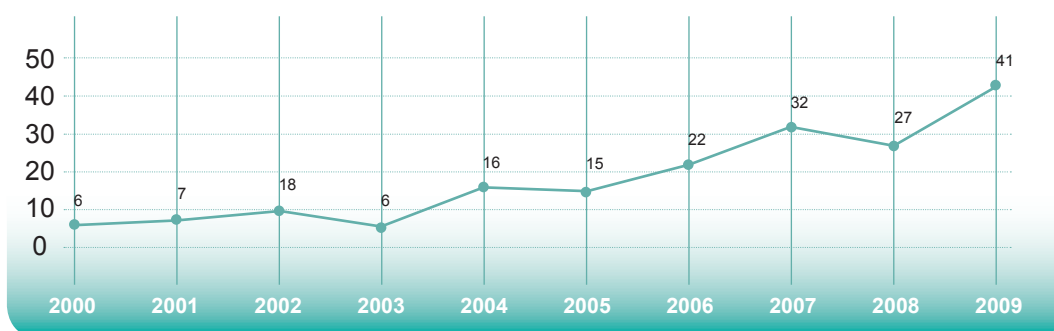
2. Anos 2000: a década do crescimento

No Brasil, observa-se um efetivo incentivo à produção de filmes, algo que vem ocorrendo desde a chamada Retomada do cinema, em maior ou menor grau.

O documentário, que sempre existiu na cinematografia nacional, passou a ser produzido em números cada vez mais elevados, o que, acompanhado de uma conjuntura favorável atrelada a um barateamento da tecnologia digital nas etapas de produção, distribuição e exibição, contribuiu diretamente para que esses filmes acabassem também destinados às salas de cinema. Acontece que isso se deu de forma bastante intensa a partir dos anos 2000, especificamente a partir de 2004 conforme observamos no gráfico abaixo.

Gráfico 1 - Lançamento x Ano

Documentários longa-metragens de 2000 a 2009

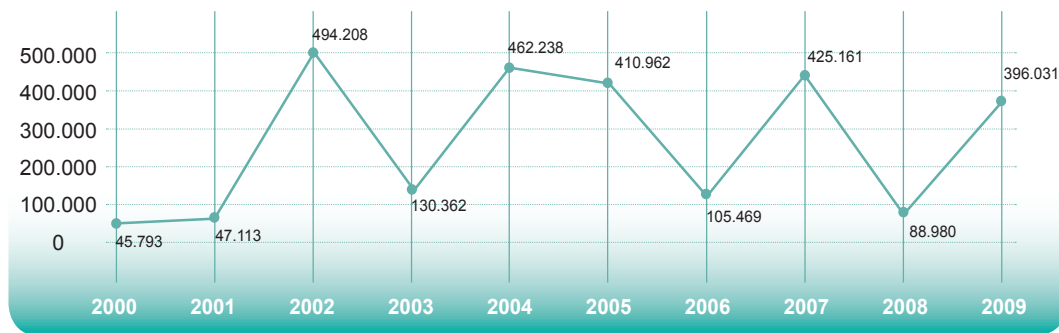


Fonte dos dados: Filme b. Elaboração: autora.

Entretanto, uma das características dessa produção que alcança o circuito comercial de salas, com algumas exceções, é permanecer em redutos destinados a filmes de arte, mantendo-se por períodos curtos em cartaz, o que redundava em públicos ínfimos. Ou seja, ao mesmo tempo que a linha no gráfico de filmes lançados cresce, o público total destes filmes vem diminuindo, conforme apresentado no gráfico abaixo. Dessa maneira, o cenário atual resulta em um número maior de filmes disputando por um público que não cresceu na mesma proporção, ou seja, filmes dividindo um público pulverizado. Esta conjuntura enfraquece e desfavorece o desenvolvimento do ainda precursor mercado cinematográfico que buscamos criar no país.

Gráfico 2 - Público total x Ano

Documentários longa-metragens de 2000 a 2009

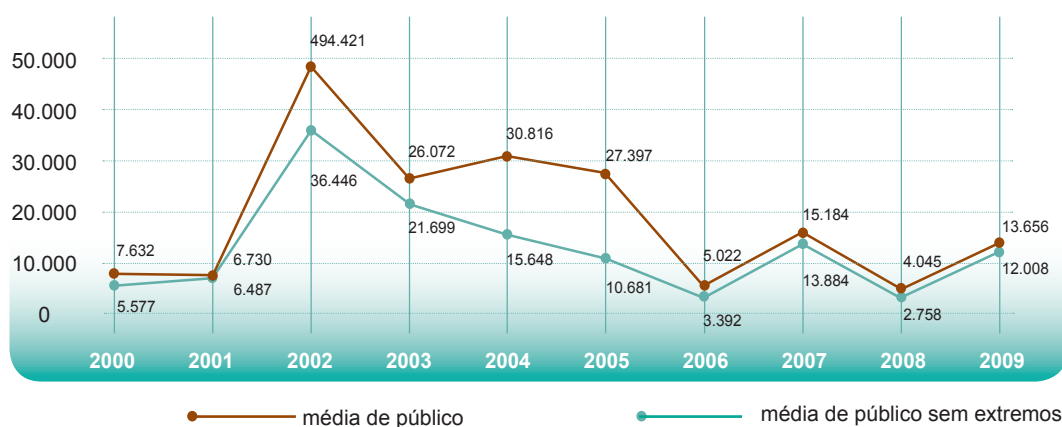


Fonte: Filme b. Elaboração: autora.

Analisando o Gráfico 2, percebe-se claramente que existiu um momento de pico de público em 2002, ano em que tivemos dez documentários lançados. Este pico se deve ao fato de, nesse ano, os filmes *Surf Adventures* (Arthur Fontes, 2002), com 200 mil espectadores, *Janela da Alma* (João Jardim; Walter Carvalho, 2002), com 140 mil espectadores e *Edifício Master* (Eduardo Coutinho, 2002), com 86 mil espectadores, apresentarem públicos relevantes, de modo a fechar um ano com resultados expressivos. Depois haverá outro pico em 2004 em função de *Pelé Eterno* (Anibal Massaini, 2004), com 250 mil espectadores, e em 2005, com *Vinícius* (Miguel Faria Jr., 2005), com 270 mil espectadores. Um dado relevante referente a 2002 é que tanto *Janela da Alma* como *Edifício Master* foram distribuídos por empresas brasileiras, Copacabana Filmes e Videofilmes, respectivamente, característica importante, visto que os filmes mais assistidos, na maioria das vezes, são distribuídos por *majors*,² como é o caso do *Pelé Eterno*, *Surf Adventures* e *Vinícius*.

Gráfico 3 - Médias de público (com e sem extremos) x Ano

documentários longa-metragens de 2000 a 2009



No Gráfico 3, apresentado acima, fizemos a média de público de duas maneiras diferentes. A linha verde representa a média de público anual de todos os filmes; a linha vermelha representa a média anual de espectadores, retirando-se o filme de maior e o de menor bilheteria de cada ano. Isso foi realizado para que se possa visualizar melhor como se comporta o espectador do documentário. Dessa maneira se percebe que o número de espectadores não se ampliou: o público existente se fragmentou diante de mais lançamentos, resultando em um público médio menor a cada ano.

Dessa forma é possível, comparando-se os dois gráficos nesses anos específicos, realmente constatar que o que mudou – em quase uma década na produção de documentários no Brasil – foi o número de lançamentos, e não o público. Este se manteve estável e o crescimento do número de lançamentos só produziu uma pulverização da viabilidade comercial dos filmes documentários.³

3. Quem são os atores desse mercado?

Segundo dados do relatório de Gestão da Ancine⁴ de 2010, nesse mesmo ano foram lançados comercialmente 75 filmes nacionais, sendo que 43 eram de

ficção e 32 eram documentários.⁵ Assim podemos observar que o documentário correspondeu a 42,7% dos lançamentos nacionais daquele ano; porém seu público total foi de 238.771 (1%), uma média de 7.462 espectadores por filme.

Já a ficção, como dado comparativo, representou 57,3%, obteve um público de 23.767.234 (99%), o que representa uma média de 565.887 por filme.⁶ Pode-se claramente observar uma desproporção nesses números.

Outro dado a ser observado é que em 2010 foram lançados no mercado brasileiros 244 ficções, sendo que, dessas, 43 eram nacionais e 201 eram internacionais. Já no caso do documentário, foram lançados no mercado nacional um total de 45 documentários, sendo 32 nacionais e 13 estrangeiros. Em termos numéricos, fica evidente que a produção documental é relevante no Brasil; entretanto, os dados são conclusivos quanto à sua carência de público e ausência de uma estratégia de inserção no mercado cinematográfico, principalmente no que se refere à exibição.

Se formos analisar na prática quais são as empresas no mercado nacional que trabalham com o produto documentário, podemos chegar às seguintes conclusões:

- 1) Hoje existe um número bastante vasto de empresas produtoras no mercado nacional que trabalharam com o documentário de alguma forma. No período de 1995 a 2009, ou seja, por quinze anos, entre as empresas produtoras que trabalharam na realização de um longa-metragem, segundo dados da Ancine, temos um total de 139 empresas atuantes, para uma soma de 183 longas-metragens. Desse conjunto, se fizéssemos uma média, teríamos 1,3 filmes por produtora. Conforme esse dado, é possível fazer uma leitura de que a produção documental não é frequente na imensa maioria das produtoras, mas sim uma produção de “passagem”.
- 2) Dessa maneira, embora o Brasil venha realizando uma quantidade relevante de documentários exibidos em salas anualmente, o país não carrega uma

tradição, pelo menos nesses últimos 15 anos e da perspectiva da sala de cinema, de documentaristas. O que podemos observar é que, de um lado, existem alguns diretores – como Eduardo Coutinho – com a produção de vários documentários e , de outro, um número grande de cineastas que passam pelo documentário, mas isso não os torna documentaristas, nem com uma tradição no gênero.

Quadro 1: Número de produtoras x Número de filmes

NÚMERO DE PRODUTORAS	TOTAL DE FILMES	% DE PRODUTORAS
1	11	0,72%
2	4	1,44%
3	3	2,16%
22	2	15,83%
111	1	79,89%

Fonte: Ancine. Elaboração: autora.

Desta maneira percebemos claramente a pulverização e a real ineficácia da produção documental enquanto produto industrial, já que quase 80% das produtoras que se aventuraram no documentário o fizeram apenas uma única vez. Ainda que essas empresas possam ter realizado longas-metragens de ficção, a grande maioria é de pequeno e médio porte, e optou pelo documentário como primeira realização em formato longa-metragem.

4. Diretor e produtor: uma produção artesanal?

Um outro elemento relevante a ser examinado dentro deste artigo é a questão da produção executiva nos documentários. O que se percebe é que, em muitos casos, o diretor do filme também acaba ocupando a função de produtor executivo.

O papel do produtor executivo em um filme é fundamental, pois ele congrega várias funções, entre elas, a de conseguir equilibrar o ambiente da arte, do cinema, com o meio do negócio e da indústria do entretenimento. O produtor executivo é o captador do projeto e pode ser da empresa captadora ou ser contratado para essa função. Ele também acompanha todo o processo do filme: pré-produção, produção e pós-produção. Já o diretor de produção é contratado para trabalhar quando os filmes estão sendo rodados, ou seja, na produção, e cabe a ele resolver os problemas referentes a planilhas, cronogramas, equipamento, equipe, entre outras coisas, ou elementos que envolvam esse momento do filme.

Hoje, mais de “50% dos cineastas também são produtores, executam os dois papéis” (RUFINO, 2008, p. 24). Algo que ocorre muito frequentemente no documentário – também na ficção – nacional é o fato de que produtoras são criadas para poder captar dinheiro para os projetos de seus criadores. Pode-se considerar um modelo quase “artesanal”, no qual muitas produtoras acabam ampliando suas funções para, além de produzir, também distribuir filmes. Igualmente, em relação à equipe, ocorre o acúmulo de funções. Não é raro presenciar diretores assumindo a função de produtor executivo, um fato motivado, em muitos casos, pela busca de viabilizar um projeto pessoal que não tem nenhuma vocação para sobreviver no mercado. Ainda, em outros casos, por buscar mesmo ter um controle absoluto sobre a obra, mantendo uma lógica pretensamente mais autoral.

Em depoimento o diretor João Moreira Salles relata qual a importância de se ter a função de produtor executivo mantida por outra pessoa que não seja o diretor:

(...) há momentos de dúvida, questionamentos em relação ao filme, e é saudável a troca de opiniões para o produto fílmico. Há momentos em que o filme precisa ser “avaliado” por alguém externo àquele assunto, alguém que não participou da filmagem, alguém que não tenha uma relação afetiva com as imagens, com

os personagens, (...) o trabalho do produtor é te dizer aquilo (...) você não deve se desapegar porque não é bom. Algo que também diz respeito à função do montador: (...) acho que a função primordial do montador não é definir onde é o corte, mas é dizer, isso aqui não tem força nenhuma. (SALLES, 2010)

Sem dúvida, isso contribui para a viabilização do filme, inclusive como produto comercial, e o acúmulo de funções tende, em suma, a tolher esse potencial.

Um outro elemento nítido na produção não ficcional diz respeito ao fato do documentário ser considerado a “porta de entrada” do cinema. Para tanto, criamos uma tabela onde estão presentes todos os diretores que realizaram documentários exibidos em sala de cinema entre os anos de 2000 e 2009, objetivando verificar se existe uma recorrência de nomes, o que demonstraria existir um perfil de documentaristas. O que se constata, contudo, é que na imensa maioria dos casos essa produção não apresenta uma perseverança de diretores que optaram pelo gênero – pelo contrário, o mais frequente são diretores que fizeram um único documentário em um período de dez anos, o que ajuda a enrijecer o discurso de que o documentário, na maioria das vezes, é apenas um rito de passagem, pois a imensa maioria almeja a ficção, embora não haja dados que comprovem se esses realizadores transitaram para a ficção. Isso é visível na tabela apresentada abaixo, onde busco analisar quais foram os realizadores que tiveram seus filmes exibidos em sala de cinema entre os anos de 2000 a 2009. Sendo assim, nos filmes que tiveram codireções, cada diretor foi contabilizado de forma independente, para obter-se os nomes individualizados. Assim, foi possível analisar os diretores por número de filmes.

Quadro 2: Quantidade de diretores x Quantidade de filmes

QUANTIDADE DE DIRETORES	QUANTIDADE DE FILMES
1	7
1	6
2	3
23	2
135	1

Fonte: Filme B. Elaboração: autora.

Semelhante ao que sucedeu na análise dos dados referente às produtoras, este dados apresentam um cenário análogo, o que expõe que boa parte das produtoras também é dos próprios diretores.

Conforme os dados, se verifica uma quantidade expressiva de diretores que dirigiram apenas um filme. O total de documentários lançados nesses dez anos é de 181 filmes, para os quais debutaram no gênero 162 diretores diferentes, segundo dados da Filme b. Desses, mais de 80% realizaram apenas 1 filme no período. O diretor com mais filmes lançados foi Evaldo Mocarzel, com 7 lançamentos no período, com uma média de público de 1.162 espectadores. O segundo diretor com mais lançamentos foi Eduardo Coutinho que, no período analisado – e descartando suas produções anteriores – lançou 6 filmes, sendo que sua média de espectadores é bem superior à de Mocarzel, atingindo 30.333. Logo após, com 3 lançamentos, estão João Moreira Salles e Roberto Berliner, ambos com 3 filmes, sendo que o primeiro tem uma média de 52.763 de espectadores, e o segundo, 17.453. Por fim, 23 diretores que lançaram 2 filmes, e 135 diretores que lançaram apenas 1 filme.

Outro dado interessante é exatamente a média de público de cada diretor. No caso de filmes acima de 120 mil espectadores há apenas três diretores, mas isso não é sustentado pela sua carreira como documentarista, já que os três figuram na lista dos diretores que fizeram apenas 1 filme, como é o caso de Miguel Faria

Jr., diretor de *Vinicius*, e Aníbal Massaini, diretor de *Pelé Eterno*. São exceções os diretores que têm uma produção constante com um público minimamente constante, como é o caso de Eduardo Coutinho.

Quadro 3: Quantidade de diretores x Faixa média de público

FAIXA MÉDIA DE PÚBLICO	NÚMERO DE DIRETORES
ND	16
0-999	16
1000 - 4999	65
5000 - 14999	32
15000 - 29999	17
30000 - 49999	4
50000 - 79999	9
80000 - 119999	1
ACIMA DE 120000	3

Fonte: Filme B. Elaboração: autora.

5. Conclusão

Ainda que tenham sido criadas políticas como o Prêmio de Distribuição, o Prêmio Adicional de Renda, entre outros, o que impera é o elevado número de lançamentos de documentários sem que haja uma preocupação em construir um mercado para esses produtos, criando muitas vezes um ambiente de “falso consumo”, no qual esse filmes passam pelas etapas de produção, distribuição e exibição, mas na prática acabam tendo muito pouca visibilidade.

O que os dados apresentaram é que a produção segue crescendo sem que haja uma real demanda, ou seja, mais filmes disputando o mesmo universo de espectadores. De fato, o que se extrai da análise do período de dez anos do documentário nacional exibido em salas de cinema é a ocorrência de um aumento gradativo da produção, iniciado em 2004 e progressivo até 2009, sem que houvesse uma demanda crescente de público que a justificasse.

Através dos dados, fica visível que o grande público é exceção, ou seja, dos 181 documentários lançados em sala de cinema no período estudado, apenas quatro (2,21%) fazem públicos acima de 100 mil espectadores. Outros cinco (2,76%) fazem de 60 a 100 mil espectadores, e doze (6,63%), de 30 a 60 mil espectadores. Dessa forma, há nessa produção apenas vinte e um documentários com público superior a 30 mil. Isso significa que o restante, ou seja, cento e cinquenta e nove documentários (88,04%), ficou abaixo desse patamar, sendo que, destes, cinquenta e seis têm entre 1.500 a 4.999 espectadores e trinta e um atingiram entre zero e 1.499 espectadores. Não podemos deixar de concluir que se trata de resultados muito modestos para produtos que se propõem chegar ao circuito comercial. Ele precisa ter um mínimo de condições mercadológicas, independente de ser um filme mais autoral ou não. Deve buscar alguma pretensão de mercado e isso pode ser desenvolvido inclusive na hora do *marketing* da obra.

Um filme em cartaz que não atinja um público mínimo resulta em prejuízo para o Estado que o financiou, para o exibidor que não sustenta seu negócio e para o realizador, que será provavelmente alvo de críticas pelo pouco alcance de sua obra. Em suma, é um produto cultural que não atinge a sociedade, pois permanece pouco tempo em cartaz. Estabelece-se, assim, um círculo vicioso.

Referências bibliográficas

- AUTRAN, A. **O pensamento industrial cinematográfico brasileiro**. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2004.
- _____. O pensamento industrial cinematográfico brasileiro: ontem e hoje. In: MELEIRO, A. (Org.). **Cinema e mercado**. São Paulo: Escrituras, 2010, p. 15 -37.
- BERNARDET, J.-C. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BRAGA, R. S. Distribuição cinematográfica. In: DIAS, A.; SOUZA, L. de (Org.). **Film business: o negócio do cinema**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2010, p. 129-180.
- BRESCHAND, J. **El documental: la outra cara del cine**. Barcelona: Paidós, 2004.
- BUTCHER, P. **Cinema brasileiro hoje**. São Paulo: Publifolha, 2005.
- CALIL, C. A. A conquista do mercado. In: MOURÃO, M. D.; LABAKI, A. (Org.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- DA-RIN, S. **Espelho partido**. Rio de Janeiro: Azougue, 2006.
- DIAS, A.; SOUZA, L. de (Org.). **Film business: o negócio do cinema**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2010.
- FRANCES, M. **La producción de documentales en la era digital**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003.
- GATTI, A. P. **Distribuição e exibição na indústria cinematográfica brasileira (1993-2003)**. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Unicamp, Campinas. 2005.
- _____. **O consumo e o comércio cinematográfico no Brasil vistos através da distribuição de filmes nacionais: empresas distribuidoras e filmes de longa-metragem (1996-1990)**. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – Escola de Comunicações e Arte – USP, 1999.
- GOMES, P. E. S. **Cinema: trajetória do subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- JACOBS, L. **The documentary tradition**. Londres: Norton e Company, 1979.
- LABAKI, A. **Introdução ao documentário brasileiro**. São Paulo: Francis, 2006.
- LINS, C. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- _____; MESQUITA, C. **Filmar o real**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- MARSON, M. I. **Cinema e políticas de estado: da Embrafilme à Ancine**. São Paulo: Escritura, 2009.
- NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2005.
- NORITOMI, R. T. **Cinema e política: resignação e conformismos no cinema brasileiro dos anos 90**. São Paulo: FFLCH-USP, 2003.
- RAMOS, F. P. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac, 2008.
- _____. O que é documentário? In: RAMOS, F. P.; CATANI, A. (Org.). **Estudos de Cinema 2000 SOCINE**. Porto Alegre: Sulinas, 2001. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/pessoa-fernao-ramos-o-que-documentario.pdf>>.
- _____. (Org.). **Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa Ficcional**. São Paulo: Senac, 2005.

RAMOS, J. M. O. **Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50 / 60 / 70**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1983.

RUFINO, G. M. **Cinema documentário brasileiro contemporâneo: análise do banco de dados da Agência Nacional de Cinema (1994 a 2007)**. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2008.

-
1. *E-mail*: tnoll@hotmail.com
 2. Junção das maiores corporações distribuidoras de obras cinematográficas norte-americanas.
 3. Site: http://www.ancine.gov.br/media/Relatorio_de_Gestao2009_ANCINE.pdf. Consultado em março de 2011.
 4. Agência Nacional do Cinema, é uma agência reguladora criada pelo governo brasileiro, com sede na cidade de Brasília e escritório central na cidade do Rio de Janeiro, cujo objetivo é fomentar, regular e fiscalizar a indústria cinematográfica e videofonográfica nacional.
 5. Site: http://www.ancine.gov.br/media/Relatorio_de_Gestao2010_ANCINE.pdf. Consultado em julho de 2011.
 6. Site: http://www.ancine.gov.br/media/Relatorio_de_Gestao2010_ANCINE.pdf. Consultado em julho de 2011.

Acordos político-comerciais e produção cinematográfica no Cone Sul¹

Gabriela Morena de Mello Chaves (USP, mestranda)²

Introdução

Em 1960, a assinatura do Tratado de Montevideu³ apontava para um novo direcionamento no debate e nas propostas de desenvolvimento econômico para a América Latina. O Tratado, como um importante passo para o estabelecimento de uma zona de livre comércio entre países da América Latina, previa o desenvolvimento econômico mediante o melhor aproveitamento dos fatores de produção disponíveis e uma melhor coordenação dos planos de desenvolvimento dos diferentes setores de produção. A ampliação dos mercados nacionais, através da eliminação gradual das barreiras ao comércio intrarregional, constituía condição fundamental para que os países da América Latina pudessem acelerar seu processo de desenvolvimento econômico.

Com a implantação dos regimes ditatoriais, processou-se uma mudança de foco na política externa dos países que passaram a privilegiar as relações bilaterais com as grandes potências, suspendendo o clima de diálogo entre os países vizinhos, somente reinstalado com a redemocratização. Neste contexto surgiu o Mercosul, e os anos seguintes à assinatura do acordo levaram-no a dividir-se em diferentes dimensões. A primeira, indubitavelmente, se refere às

preferências comerciais estabelecidas entre os países da região (para além dos signatários) através de acordos de alcance parcial (instrumento previsto pelo Tratado de Montevideu de 1980). Uma outra dimensão se refere à ampliação dos objetivos políticos do Mercosul: a defesa da democracia, dos direitos humanos e de outros objetivos de desenvolvimento social foram gradualmente incorporados à agenda do bloco. É nessa dimensão que as questões culturais da região vêm sendo debatidas.

Com o Mercosul surgiu, ainda que à margem dos artistas e produtores e motivada pela retórica governamental, uma nova proposta de integração. Em meio a efervescência do momento, modificações na atividade cinematográfica dos países do sul do continente marcaram tanto a retomada da produção quanto a visão desses países sobre a região da América do Sul. Se antes o foco estava sobre as dificuldades condicionadas pelos processos de crise econômica distribuídos, quase que homogeneamente, pelo continente, a partir do Mercosul voltou-se o olhar para as oportunidades de uma produção conjunta, do intercâmbio de mão de obra técnica e qualificada entre os países e da circulação de filmes pela região, como elemento facilitador do processo, como forma de atingir um público maior e como estratégia para aumentar as condições de sustentabilidade do realizador do ponto de vista comercial.

Esse novo contexto da cultura sul-americana deve ser analisado para melhor compreendermos os novos postulados culturais e os desafios que se impõem à atividade produtiva da área. Para contribuir com esta análise examinaremos alguns dos acordos comerciais assinados na região para promover a integração sul-americana e a influência deles sobre as experiências cinematográficas das nações envolvidas.

O Mercosul e as propostas de integração regional na América do Sul

Depois de inúmeras tentativas de integração regional, as demandas de abertura comercial, privatizações, as reformas financeiras e o desejo de inclusão à nova ordem aceleraram o projeto de aproximação Brasil-Argentina e, finalmente, em 1990, a Ata de Buenos Aires foi assinada com o propósito de criar o mercado comum. Em seguida, os convites ao Uruguai e ao Paraguai para aderirem ao projeto levaram à assinatura do Tratado de Assunção, em 1991, e a constituição do Mercado Comum do Sul – Mercosul, a partir de dezembro de 1994.

Assim, o Mercosul nasceu em um contexto de alinhamento das diplomacias do Cone Sul à agenda neoliberal, e ampliou e aprofundou os objetivos originais da relação bilateral Brasil-Argentina. De 1991 a 1994, seus esforços foram concentrados na dimensão econômica-comercial, estando na base de sua criação o objetivo da formação da União Aduaneira e as livres trocas de capital e trabalho. Em dezembro de 1994, a união alfandegária foi dotada de personalidade jurídica internacional com a aprovação do Protocolo de Ouro Preto, pelo qual ficou estabelecida a estrutura institucional do Mercosul.⁴

Procurando avançar no processo de integração regional, foi realizada, um ano depois, em Buenos Aires, a I Reunião Especializada sobre Cultura, com a participação de autoridades dos países-membros e de representantes do Chile e da Bolívia em caráter de observação. Decorre desta reunião a assinatura do Protocolo de Integração Cultural, definindo o compromisso dos Estados Partes com a cooperação e o intercâmbio entre suas respectivas instituições culturais, para o enriquecimento e a difusão das expressões culturais e artísticas do Mercosul.⁵

O Mercosul Cultural

Quando o “Mercosul Cultural” surgiu, em março de 1995, referia-se de maneira confusa ao fomento da livre circulação de bens simbólicos, das indústrias culturais, à preservação do patrimônio e do turismo cultural. No entanto, o projeto, incompleto, não apontava para nenhuma ideia de coordenação de políticas culturais, nem apresentava um conceito unificado e prático de cultura sobre o qual pretendia se estabelecer.

Assim, as tendências econômicas que deram origem ao Mercosul impulsionaram o Mercosul Cultural privilegiando o trânsito de mercadorias e a promoção de negócios transnacionais. Desta forma, ao analisar a integração cultural fomentada pelo Mercado Comum do Sul, optou-se, no presente trabalho, pela concepção de “cultura” restrita a um sistema simbólico articulado com o tecnológico, capaz de produzir bens consumíveis, ou seja, cultura como um conjunto de produtos simbólico elaborados pelo homem seja através do aparato da indústria cultural, seja de forma artesanal.

Nesse sentido, a sociedade civil fica responsável por produzir, distribuir e consumir, de forma especializada, um conjunto de práticas e obras. Mas os circuitos que garantirão o funcionamento desta trama devem ser protegidos e organizados pelas políticas culturais do Estado (ESCOBAR, 2007). Considerando esse caráter formal e objetivo das intervenções públicas, especialistas e profissionais da área esperaram que o Mercosul Cultural contribuísse com novos canais e instituições para a produção cultural da região, além de promover condições favoráveis à sua criação.

Na análise feita por Ticio Escobar (2007) sobre os 15 anos do Mercosul, o autor defende que se os fins comerciais que deram origem ao órgão não foram atingidos nestes primeiros anos, mais distantes ainda estão os interesses culturais subordinados a eles. O Mercosul, portanto, não conseguiu impulsionar um processo de integração cultural capaz de coordenar os desafios da área a

nível regional. No entanto, o acordo é hoje um fato consumado, do qual fazem parte Estados mais estáveis do que há 17 anos, foi assumido como um projeto regional e tem sido enfrentado criticamente. Sua presença leva ao desenho de novas posições, novas instituições, implica na reformulação política internacional e em novos papéis para os atores regionais, bem como numa nova maneira de estes se relacionarem com outros atores globais.

Desde seu surgimento, em março de 1991, o Mercosul inspirou instituições governamentais e não governamentais a organizar atividades pontuais de intercâmbio cultural. No final da década de 90 e nos primeiros anos da década seguinte, várias reuniões e encontros de autoridades culturais, e mesmo cinematográficas, foram realizados, até que em dezembro de 2003 o Mercosul Cultural recebeu a solicitação para criação da Reunião Especializada de Autoridades Cinematográficas e Audiovisuais do Mercosul e Estados Associados (Recam).⁶

A Recam

Criada por resolução do Grupo Mercado Comum, GMC, com o objetivo de estabelecer um instrumento institucional para avançar no processo de integração das indústrias cinematográficas e audiovisuais da região, a Recam parte de três diretrizes: reciprocidade, complementaridade e solidariedade.⁷ E constitui, assim, o braço do Mercosul para o tratamento das políticas e ações a favor da integração da indústria e da cultura cinematográfica e audiovisual de seus países-membros e associados.

O GRUPO MERCADO COMUM RESOLVE:

Art. 1 – Criar a “Reunião Especializada de Autoridades Cinematográficas e Audiovisuais”, com a finalidade de analisar, desenvolver e implementar mecanismos destinados a promover a complementaridade e integração destas indústrias na região, a

harmonização de políticas públicas do setor, a promoção da livre circulação de bens e serviços cinematográficos na região e a harmonização dos aspectos legislativos.”

(Ata de criação da RECAM – MERCOSUR/GMC/RES. Nº 49/03 – REUNIÃO ESPECIALIZADA DE AUTORIDADES CINEMATOGRAFICAS E AUDIOVISUAIS DO MERCOSUL)⁸

Partindo de suas diretrizes, a Recam elaborou um plano de trabalho que aborda desde a necessidade de reduzir as assimetrias que afetam o setor até a garantia do direito do espectador a uma pluralidade de opções que incluam especialmente, expressões culturais e audiovisuais do Mercosul, passando ainda pelo empenho em desenvolver políticas para a defesa da diversidade e da identidade cultural dos povos da região.⁹

Colocar em ação esse plano de trabalho tem sido o desafio da Reunião, que reflete a busca da indústria cinematográfica por soluções compartilhadas que facilitem o trabalho de cineastas e profissionais do meio, aumentem a produção e circulação de filmes sul-americanos e permitam implementar políticas comuns para garantir a integração cultural e comercial da região do Mercosul.

A partir das atividades da Recam, em setembro de 2009 teve início o Programa Mercosul Audiovisual, que pretende dar apoio ao processo de integração cinematográfica da região e, conseqüentemente, ao fortalecimento da identidade do Mercosul, através do acesso dos públicos às produções audiovisuais dos países do bloco.¹⁰

Segundo a direção do Programa, entre os anos de 2010 e 2011, foram elaborados estudos para harmonizar a legislação do setor audiovisual nos países do Mercosul; iniciou-se a implementação de uma rede de 30 salas digitais nos países do bloco onde circularão as produções regionais; e trabalhou-se para fortalecer as capacidades profissionais e técnicas (tecnológicas, comerciais e artísticas) do setor, com foco especial no Paraguai. Além desses, outros resultados

eram esperados do Programa, mas será preciso aguardar o balanço de atividades do período, que deverá ser lançado neste ano de 2012, para termos uma avaliação mais exata do que foi feito.

Como a Recam, outros acordos formaram-se à luz do Mercosul. Em 2003, o Incaa (Instituto de Cinema e Artes Audiovisuais da Argentina) assinou um acordo de exhibições recíprocas com a Ancine (Agência Nacional de Cinema). Por esse acordo, os exibidores dos dois países receberam incentivos financeiros para exibir filmes do Brasil na Argentina e produções argentinas no Brasil, possibilitando, por exemplo, que longas-metragens como *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002, Brasil/França) e *Histórias mínimas* (Carlos Sorin, 2002, Argentina/Espanha) cruzassem as fronteiras.

Coproduções

Ocupados em buscar formas de otimizar suas produções, como livre trânsito para equipamentos, mão de obra e produtos, além de alcance ao maior mercado possível, produtores e realizadores demandam dos acordos comerciais sul-americanos facilidade de transporte de películas pelas fronteiras, estímulo às coproduções, acesso a fundos intrarregionais e entrada no mercado vizinho.¹¹ Nessa perspectiva, profissionais de cinema estudam e começam a realizar dezenas de projetos em conjunto. Segundo a secretaria técnica da Recam, entre 2000 e 2005 foram realizadas 50 coproduções,¹² das quais participaram, pelo menos, dois países mercosulinos. Muitos outros projetos ainda estão sendo realizados e, entre os que já chegaram às telas nacionais e internacionais, podemos destacar *O toque do oboé* (Cláudio McDowell, 1999, Brasil/Paraguai), *Lua de outubro* (Henrique de Freitas Lima, 1997, Brasil/Argentina/Uruguai – primeiro filme produzido sob o acordo selado pelo Protocolo de Integração Cultural do Mercosul), *A família rodante* (Pablo Trapero, 2004, Brasil/Argentina)¹³, *O veneno da madrugada* (Rui Guerra, 2006, Brasil/Argentina)¹⁴ e *Proibido proibir* (Jorge Durán, 2006, Brasil/

Chile). Este último conquistou o prêmio de Melhor Filme do Festival Internacional de Cinema de Viña del Mar, no Chile, em novembro de 2006.

As tentativas de aproximação datam de antes dos marcos mercosulinos – o primeiro acordo bilateral entre Brasil e Argentina, por exemplo, foi assinado em 1988¹⁵ e é atualizado automaticamente desde então. Mas foi entre 1995 e outubro de 2009 que o Brasil mais participou de coproduções, 74 no total, sendo 9 delas com a Argentina (12%). Dentre as mais recentes coproduções Brasil-Argentina destacaram-se *Histórias de amor duram apenas 90 minutos* (Paulo Halm, 2010, Brasil/Argentina) e *Olhos azuis* (José Joffily, 2010, Brasil/Argentina).

Essas coproduções regionais não nascem sob uma mesma ideologia, nem se pretendem símbolos de resistência e identidade comum, como projetos anteriores de integração cultural propuseram. Numa era mercadológica e pragmática, as produções aproveitam a melhor estrutura possível para fazer circular o filme pela a maior quantidade de público. Entretanto, da circulação regional, motivada pelas facilidades que começam a ser oferecidas pelos acordos comerciais sul-americanos, pode-se esperar que propiciem uma densa troca de símbolos e sentidos entre os povos. Sob esse prisma, *O ano em que meus pais saíram de férias* (Cao Hamburger, 2006, Brasil/Argentina), por exemplo, pode ser observado como um filme que reúne recursos sul-americanos para retratar uma realidade brasileira que é vista, interpretada e reconhecida pelos países vizinhos.

Para a melhor compreensão do desenvolvimento da produção cinematográfica na região nos últimos 15 anos, alguns fatos e dados importantes dessa brevíssima história serão apresentados a seguir.

Produção cinematográfica recente no Cone Sul

Foi a partir de meados da década de 1990 que os cinemas brasileiro e argentino deram início ao seu processo de renovação. A aprovação de novos

instrumentos legais permitiu aumentar o investimento público na produção audiovisual. Surgiram novos realizadores, novas linguagens, novos modos de produzir e novas estéticas, tanto no Brasil quanto na Argentina. Os grandes conglomerados da comunicação que possuíam vasta experiência em produção televisiva passaram a apostar também na produção de um cinema popular, de massa (no Brasil, a Rede Globo; na Argentina, principalmente, o Grupo Clarín). Parte dessas novas produções entusiasmou o público nacional e registrou altas marcas de arrecadação, outros tantos filmes foram apoiados, selecionados e premiados por festivais internacionais e atraíram a atenção do mercado global, despertando o interesse de distribuidores e exibidores das grandes cadeias internacionais. No Brasil, a crítica se dividiu diante do novo produto que ocupava as telas nacionais; na Argentina os especialistas e estudiosos preferiram analisar e debater para promover a renovação estética que surgia (MOGUILLANSKY, 2011).

Os anos 2000 constituem o período de consolidação desse novo cinema. O reconhecimento internacional ecoou dentro das fronteiras nacionais e a resistência do público ao cinema local foi reduzida a patamares mínimos. A formação de novos públicos, especialmente os mais jovens, contribuiu para o aumento da aceitação e o cinema reconquistou prestígio. Muitas das barreiras produtivas permanecem e a estrutura apresenta falhas, mas a atuação da classe cinematográfica e o debate constante do tema indicam um caminho de desenvolvimento de uma indústria cinematográfica de fato (na Argentina as políticas estabelecidas favorecem essa autonomia do setor, enquanto no Brasil a dependência do Estado ainda é maior).

Em relação ao Uruguai, o período é marcado pela implantação das primeiras políticas de apoio à atividade, pelo início de uma história de produção regular e pela afirmação de uma nova geração de produtores, diretores e distribuidores. No início dos anos 2000 passou a existir no Uruguai a possibilidade de filmar com o apoio dos irmãos mais afortunados do Cone Sul. A abertura de canais de coprodução com países do Mercosul para ativar a sua cinematografia significaria também buscar nos mercados vizinhos a audiência que lhe falta dentro das fronteiras nacionais para viabilizar economicamente a atividade cinematográfica.

Esse panorama mostra um setor dinâmico nos três países, com considerável desenvolvimento do setor cinematográfico num curto espaço de tempo.

Analisar o Paraguai é uma tarefa mais difícil, pela escassez de dados e pela incipiência de sua produção. Ao contrário dos outros vizinhos, muitos dos seus entraves para o desenvolvimento da atividade cinematográfica permanecem inalterados. As mudanças notadas nos últimos 15 anos foram muito modestas, mas o surgimento de algumas produções isoladas aponta para a possibilidade de se fazer cinema mesmo num contexto de adversidade produtiva e apresenta uma classe cinematográfica, em estágio embrionário, disposta a batalhar pelo direito de exibir imagens próprias.

Conclusão

A partir da década de 90 o debate sobre integração regional no continente americano voltou para as pautas das lideranças locais. Nesse momento o Mercosul surgiu como modo de fortalecer os países da região para que, juntos, pudessem enfrentar comercialmente os demais blocos que se formam nas outras partes do globo. Desde então, novos acordos e tratados vêm sendo assinados na América do Sul para complementar e aprimorar a sua proposta. Tais acordos avançam para além das áreas da política e economia e têm contribuído para o desenvolvimento dos setores da saúde, educação e cultura.

Ao surgir, o bloco reuniu expectativas de todos os setores das sociedades envolvidas na iniciativa quanto às oportunidades de negócio que traria. No cinema o Mercosul estabeleceu-se como “marco de reflexão sobre a realidade sulamericana” (SILVA, 2007); dele derivaram iniciativas de produção e exibição conjuntas, festivais, seminários, estabeleceram-se canais para um debate e uma troca maiores. Em simultâneo a essa abertura para diálogos internacionais, as técnicas e o modo de difusão da atividade cinematográfica evoluíram, o cinema retomou seu ritmo de produção na América do Sul e, assim, a atividade

cinematográfica na região começava a se (re) estabelecer. Quando essas cinematografias recuperaram interesse não só dentro como fora de seus países, suas nações já estavam organizadas dentro de um bloco de matiz fortemente comercial, mas também de repercussões culturais (SILVA, 2007).

Nesse mesmo período, a crise econômica compartilhada pelos países da região acabou por levar o setor a uma busca por soluções que viabilizassem a atividade. Embalados pelo discurso de integração, auxílio mútuo e reciprocidade do bloco, os profissionais da cadeia cinematográfica iniciaram um movimento em busca da rentabilização de recursos e ampliação do mercado para o fortalecimento e amadurecimento de suas filmografias. Esses traços de eficiência produtiva e mercadológica em nada lembram a experiência anterior de integração sociocultural através do cinema assistida na América do Cinema Novo, mas, sem dúvida, trazem repercussões ao processo de intercâmbio, que volta a ser intensificado no continente depois dos anos de isolamento político e aproximações militares.

Esse é um dos aspectos interessantes do cinema que se faz em nossos países atualmente. Fossem filmes realizados nos anos 60, muito provavelmente trariam como “sobrenome” os conceitos e pressupostos do novo cinema latino-americano. Hoje são apenas (e isso não é nada pouco) filmes de êxito que buscam a melhor estrutura de produção utilizando os melhores recursos da região, sem ter no país de origem uma fronteira. (SILVA, 2007)

Ainda que em termos práticos pouco tenha sido realizado na área do cinema, e mesmo da cultura, no Mercosul e nos países associados, as diretrizes da experiência estão presentes no cinema que vem se fortalecendo. O debate inaugurado pelo projeto do Mercosul contribuiu ainda para que, uma vez revigoradas as cinematografias sul-americanas, seus realizadores pudessem reconhecer suas debilidades, desafios, forças e o cenário econômico, político e cultural no qual estão inseridos. Donde percebemos que a união de caráter comercial não reduz a possibilidade de integração regional, a partir da percepção

de identidades, semelhanças, diferenças e proximidades, promovida pelo início do intercâmbio cinematográfico no continente. Ticio Esbobar (2007) defende que é impossível ignorar os processos culturais como princípios configuradores da coesão social e, ainda, que seriam impensáveis modelos sustentáveis de desenvolvimento e projetos democráticos de sociedade estabelecidos às margens da cultura. Nesse caminho, os conteúdos simbólicos que transmite o cinema são ferramentas essenciais.

No entanto, ameaçadas pelo domínio dos estúdios norte-americanos e pela atividade opressora das *majors* de mesma nacionalidade, a indústria de cinema sul-americana conta com o apoio do Estado e depende dele para produzir. Esta relação entre Estado e produção cinematográfica hoje está melhor estabelecida na Argentina do que nos outros países, mas se faz igualmente vital em todos eles. O conjunto da obra produzida na região nos últimos dez anos indica que a presença do Estado a favor do cinema nacional, através de concursos, prêmios, incentivos fiscais, subsídios, preservação ou outras inúmeras formas de apoio, é indispensável para gerar imagens que expressem os imaginários coletivos e a identidade cultural de cada comunidade (GETINO, 2005).

Assim, o Estado mantém uma função primordial nos processos de aproximação internacional, assegurando e facilitando o fluxo de trocas que os mercados estabelecem. Ao fazê-lo, multiplicam-se interligações culturais e fazem-se circular ideias que poderão constituir elementos de aproximação, ou de abertura, entre os povos. Dessa forma a cultura pode desempenhar um papel importante na superação de barreiras convencionais entre os povos; na promoção ou estímulo de mecanismos de compreensão mútua; na geração de familiaridade ou redução de áreas de desconfiança (RIBEIRO, 1989).

Por fim, é importante destacar que o Mercosul Cultural não cumpriu plenamente sua função, ou explorou fortemente seu potencial. Ticio Escobar apresenta uma lista de 13 questões ainda pendentes em nível de integração regional. Essa lista não está completa, nem poderia, e não deve ser observada

como um exercício discriminatório. Propõe-se que seja analisada de maneira construtiva para que seus itens contribuam com o desenvolvimento das instituições e dos acordos para o melhor desenvolvimento da atividade cultural na região. Das tarefas apresentadas como pendências, quatro devem ser destacadas sob a ótica deste artigo:

- 1) Coordenar a elaboração de políticas culturais conjuntas a nível regional. Intercambiar critérios e informações, tanto acerca dos esboços de tais políticas a nível nacional e municipal, como dos projetos estruturados pelos diversos países para serem desenvolvidos durante os próximos anos.
- 2) Compatibilizar as normas jurídicas que regem o intercâmbio cultural: sistemas de exceções tributárias, proteção do patrimônio cultural, leis de incentivo de atividades culturais, direitos do autor etc.
- 3) Promover um efetivo intercâmbio de bens e serviços culturais através do estabelecimento de um regime fiscal único e da eliminação de restrições aduaneiras.
- 4) Intercambiar sistemas de capacitação, assistência, atualização e desenvolvimento técnico e científico através de programas que impulsionem a troca de experiências, o intercâmbio de especialistas e a transferência de tecnologia.¹⁶

Os pontos da lista destacados acima refletem muitos dos objetivos originais do Mercosul Cultural, o que revela o pouco avanço do projeto original. Muitos fatores podem ter influenciado a lentidão do processo de integração pretendido; as condições históricas, por exemplo, são pouco propícias: inexistem níveis básicos de simetria social, as estruturas democráticas, por vezes, foram divergentes e a distinção econômica, elevada. Mas a mediação estatal e as ações de políticas culturais seriam (e são!) capazes de transpor essas barreiras e de promover produções simbólicas próprias e relações transnacionais equitativas, numa região que hoje se revela muito mais densa e interdependente.

Referências bibliográficas

ESCOBAR, T. 15 años del Mercosur: el deber y el haber de lo cultural. In: BARBOSA, R. A. (Org.). **Mercosul**: quinze anos. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

GETINO, O. **Cine latinoamericano**: economia y nuevas tecnologías. México: Trillas-Felafacs, 1990.

_____. El cine en el Mercosur y países asociados. In: **Cine iberoamericano**: los desafíos del nuevo siglo. Costa Rica; Cuba: Veritas; Fundación Del Nuevo Cine Latinoamericano, 2005. Disponível em: <www.oma.recam.org/estudios/cine_mercosur06.doc>.

MOGUILLANSKY, M. **Pantallas del Sur**: la integración cinematográfica en el Mercosur. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências Sociais, Universidade de Buenos Aires, Buenos Aires, 2011

RIBERO, E. T. **Diplomacia cultural**: seu papel na política externa brasileira. Brasília: Fundação Alexandre Gusmão, 1989.

SILVA, D. **Vizinhos distantes**: circulação cinematográfica no Brasil. São Paulo: Annablume, 2007.

STOLOVICH, L. et al. **La Industria audiovisual uruguaya**. Montevidéo: Ideas, 2004.

TRAVERSO, D. **Consumo de cine em salas comerciais (2003-2007)**. Dirección de Cultura, Departamento de Industrias Creativas (DICREA) – Ministerio de Educación y Cultura – República Oriental del Uruguay. Disponível em <www.recam.org>. Acesso em: 25 maio 2010.

Sites

www.recam.org. (Consultas realizadas em 21/06/07, 15 e 18/10/07 e 25/05/10 e 01/06/10.)

www.oma.recam.org/boletines (Consulta realizada em 03/07/07.)

www.mercosur.org.uy (Consulta realizada em 16/09/07.)

www.2001video.com.br (Consulta realizada em 06/07/07.)

-
1. Painel "Cinema, mercado e exibição".
 2. *E-mail*: gabriela.morena@gmail.com
 3. O Tratado de Montevidéo de 1960 foi um acordo internacional, firmado entre as repúblicas da Argentina, Brasil, Colômbia, Chile, Equador, México, Paraguai, Peru, Uruguai e Venezuela, que criou a Associação Latino-Americana de Livre Comércio (ALALC), a qual propôs a redução de tarifas e de comércio livre entre os seus membros. Contudo, devido aos problemas econômicos e políticos dos países signatários, a integração não prosperou. Apesar disso, foi este o principal antecessor dos contatos regionais que culminaram no Tratado de Assunção, em 1991.
 4. Dados extraídos do *site* oficial do Mercosul – www.mercosur.org.uy – em 10 de outubro de 2007.
 5. Dados extraídos do Protocolo de Integração Cultural do Mercosul. Ver: <www.mercosur.org.uy>.

6. Estados membros da Recam: **Argentina** – Instituto Nacional de Cinema e Artes Audiovisuais (Incaa); **Brasil** – Agência Nacional de Cinema (Ancine) e Secretaria do Audiovisual; **Paraguai** - Vice-ministério de Cultura – Diretoria do Audiovisual; **Uruguai** – Instituto Nacional do Audiovisual (INA). Estados Associados: **Bolívia** – Conselho Nacional de Cinema (Conacine); **Chile** – Conselho Nacional de Cultura e Artes (CNCA) e **Venezuela** – Dirección de la Industria Cinematográfica.
7. Informações extraídas do site oficial da Recam – www.recam.org – em março de 2007.
8. Tradução da autora.
9. Dados extraídos da íntegra do plano de trabalho da RECAM, ATA 4 das reuniões do grupo – www.recam.org – em setembro de 2007.
10. Dados extraídos do site oficial da Recam, em reportagem do dia 30 de setembro de 2009, “Comienza la ejecución del Programa Mercosur Audiovisual”. Site consultado em 01 de junho de 2010.
11. Denise Mota da Silva em entrevista ao site 2001 Vídeo (www.2001video.com.br), acessado em 06 de julho de 2007.
12. Dados do relatório *Aproximación AL Mercado Cinematográfico Del Mercosur – Período 2002 – 2005*. (www.recam.org).
13. Coprodução Brasil/Argentina, mais França, Alemanha, Espanha e Inglaterra.
14. Baseado na obra do colombiano Gabriel García Márquez, *La mala hora*.
15. Dados extraídos do site oficial da Ancine em 01 de junho de 2010
16. Tradução da autora.

O “filme-família”

Hollywood e o imaginário internacional-popular*²

Mirian Ou (UFSCar, mestranda)

Introdução

Bazalgette e Staples (1995) estabelecem uma diferenciação entre filmes que buscam atrair o público infanto-juvenil. Enquanto os europeus realizariam filmes voltados mais especificamente para crianças, os estadunidenses fariam obras voltadas para toda a família: atraentes para crianças, mas para adultos também. Logo, de acordo com os autores, os europeus, em sua maioria, fariam filmes infantis. Já os estadunidenses, “filmes-família” ou, no original, “*family films*”. Desta categoria, um exemplo emblemático seria a comédia *Querida, encolhi as crianças* (Joe Johnston, 1989), filme que estampa já no título a busca por uma plateia multietária.

Embora a divisão entre europeus e estadunidenses seja discutível, observar que boa parte dos filmes hollywoodianos classificados como infantis por aqui são, mais precisamente, voltados para uma grande parcela demográfica (cujo símbolo é a família) é passo importante para compreender uma das principais estratégias da indústria cinematográfica hegemônica, estratégia que se torna central no processo de mundialização do entretenimento.

Os filmes-família não formam rigorosamente um gênero, principalmente do ponto de vista textual, já que suas estruturas formais e temáticas podem ser

bastante distintas entre si. Na categoria, podem-se observar obras representativas de vários gêneros: comédia, ficção científica, musical, aventura/ação, fantasia, entre outros. O que os une é a concepção de uma prática social de produção, de comercialização e de recepção também. Talvez pela falta de grande unidade textual das obras e por algumas dificuldades de classificação, o tema tenha sido pouco trabalhado, o que não tira a relevância do recorte. É fato que filmes-família foram responsáveis por boa parte das maiores bilheterias de Hollywood de todos os tempos. Baseando-se em dados do site Box Office Mojo, entre as trinta maiores, apenas três não se encaixam na categoria³ (ALL TIME...).

O filme-família procura ser atraente para a mais vasta parcela possível da população, excluindo ao mínimo segmentos de público (BROWN, 2010). Segue o ideal de um entretenimento universal, que busca transcender diferenças de idade, raça, gênero, sexualidade, religião, cultura ou posicionamento político. Andy Bird, executivo da Walt Disney, grande produtora de filmes para a família, define-o como “um filme que pode ser desfrutado pela família toda junta, [...] por uma vasta audiência demográfica. O verdadeiro teste é [...] se uma criança e seu avô [ou avó] conseguem ir juntos ao cinema e igualmente apreciar uma película” (apud BROWN, 2010, p. 6).

Será adotado aqui o termo “filme-família” para designar esse filão hollywoodiano. Trata-se de expressão amplamente utilizada pela imprensa e crítica estadunidenses e pelos executivos de Hollywood. Como notou Brown (2010), a denominação em si propõe uma imagem amistosa dos filmes. Não só isso, a expressão potencialmente revela um viés ideológico pelo qual os produtores de Hollywood operam e por meio do qual consideram sua plateia. Em alguns trabalhos sobre cinema infantil, o termo também já foi empregado por acadêmicos.⁴ Em todos eles, a expressão vigora. Tendo feito ressalvas, para evitar neologismos, continuemos a utilizá-la.

Embora panoramas possam erroneamente dar uma impressão de determinismo, por sua brevidade, eles auxiliam na compreensão de processos.

Tentando escapar das armadilhas (pois as cifras das listas das maiores bilheterias, que parecem tão sólidas e óbvias, maquam a volatilidade do mercado cinematográfico), são apresentados brevemente neste artigo alguns marcos históricos dos filmes-família de Hollywood a partir da década de 1970, buscando ressaltar algumas de suas características estéticas e comerciais. Em seguida, procuraremos refletir sobre sua relevância no processo de construção de um imaginário internacional-popular.

De 1970 a 2010, o filme-família-mundo

Nas décadas de 1950 e 1960, houve uma diminuição da produção de Hollywood voltada para a família e uma crescente produção que almejava o público de adolescentes e de jovens adultos (BUENO, 2005). Com a popularização da TV e a emergência de um grande grupo de adolescentes consumidores, os estúdios investiram fortemente na produção dos chamados *teenpics*.

Na década de 1970, um marco que remodela e faz renascer o filme com foco no público familiar é *Guerra nas estrelas* (George Lucas, 1977): um filme de aventura e ação, cuja estratégia inicial era atrair principalmente adolescentes do sexo masculino de 14-15 anos (KRÄMER, 2001). Procurava-se inicialmente não associar *Guerra nas estrelas* a um “filme para crianças”, termo que muitas vezes é utilizado de forma pejorativa. Entretanto, em entrevista de 1977, pouco antes do lançamento do filme, Lucas afirma que decidiu fazer “um filme infantil, seguir a rota Disney” porque percebeu que “uma geração inteira estava crescendo sem contos de fadas.” (ZITO, 1977 apud KRÄMER, 2001). Como indica Krämer (2001), pesquisas de público da época indicavam que pais com crianças frequentavam mais o cinema que chefes de família sem crianças, e também mais que pais que tinham filhos adolescentes.

A fantasia tecnológica mística cativou de fato o público familiar, de crianças a adultos, e quebrou os recordes de bilheteria na época. A produção também

entrou forte num negócio que já vinha se desenvolvendo conscientemente na Walt Disney: o licenciamento. Os números são imprecisos, mas diz-se que a Lucas Film arrecadou US\$ 1,5 bilhão com licenças de *Guerra nas estrelas* (AUGROS, 2000, p. 270) e levou a prática a um novo patamar.

Juntamente com *Guerra nas estrelas*, *Superman* (Richard Donner, 1978) e *Contatos imediatos do terceiro grau* (Steven Spielberg, 1978) fizeram ressurgir os filmes-família. Uma vez que um filme dá certo, surge uma série de outros que se apropriam de seus ingredientes de maneira diversa: Hollywood está sempre atrás da fórmula fílmica milagrosa, uma busca inerente à economia do cinema, que tenta lidar com a incerteza própria do negócio (AUGROS, 2000, p. 75-76).

No começo dos anos 1980, muitas obras do filão continuaram a ser produzidas com sucesso. Notadamente, Lucas e Spielberg continuaram investindo muito nele. Ainda na chave de realidade fantasiosa com muita aventura, iniciaram uma franquia com *Indiana Jones e os caçadores da arca perdida* (1981), dirigido por Spielberg e produzido pela Lucas Film. Spielberg dirigiu, em 1982, *E.T.*, e ainda produziu outros filmes dedicados a uma ampla audiência familiar – podem-se destacar *Goonies* (Richard Donner, 1985), *De volta para o futuro* (Robert Zemeckis, 1985), entre outros.

Na década de 1980, a Disney retorna com um sucesso em animação após investir um período em *live-action*. *A pequena sereia* (Ron Clements; John Musker, 1989) inaugura uma série de sucessos do estúdio.

Essas películas auxiliaram a conformar e enraizar muitas das práticas que se estabeleceram no cinema-mundo. Creton (1997) verifica a existência de uma “estética megaorçamentária” (p. 109), que se esforça para que o alto investimento seja notado pelo espectador, seja através dos efeitos especiais, dos cenários etc. Esse cinema também é caracterizado por um investimento grande em *marketing*, por uma distribuição com numerosas cópias, e pelas vendas de produtos derivados: atrações em parques temáticos, *videogames*, televisão, discos musicais. Boa parte

dos filmes gera sequências, uma forma de tentar diminuir o risco das produções aproveitando o mercado formado pelo anterior. Por fim, a exploração do filme em outras janelas traz renda cada vez mais importante e é feita à exaustão.

Embora essas estratégias estejam presentes em outros *blockbusters* voltados para a plateia adulta, elas encontram no filme-família condições especiais de implementação. Dada a variedade de seu público, a gama de produtos passível de ser licenciada aumenta muito. Há artefatos tanto para crianças, como para adultos ou para animais de estimação. Quando os pais gostam dos filmes, a probabilidade de comprar um produto relacionado para o filho é maior. A vida da franquia também tem mais chances de ser longa: alguns filmes-família marcam uma geração de crianças que, quando adultas, compartilham com seus filhos o gosto pelas obras, perpetuando a demanda por novas sequências ou *remakes*. E quanto mais sequências uma obra gera, maior é o tempo de licenciamento e os lucros daí advindos, sendo maior a exposição dos personagens nos intervalos entre as sequências. É o caso de *Guerra nas estrelas*. Em 1999, 22 anos depois do primeiro filme, foi lançado um prelúdio: *A ameaça fantasma* (George Lucas, 1999), que fez excelente bilheteria. Ainda, o mercado de *home video* é importante para os filmes-família, em especial a venda de vídeo direto ao consumidor, que cresceu muito nos anos 1980 e 1990. Nos lares, filmes-família em vídeo exercem por vezes a função de babás eletrônicas. Ademais, crianças costumam querer assistir ao mesmo filme várias vezes, o que estimula os pais à compra do vídeo.

Outro produto que os filmes-família geram são atrações nos parques de diversão. Trata-se da fonte principal de conteúdo desses empreendimentos, uma vez que eles têm como grandes consumidores a família. *Videogames* também são produtos licenciados que crescem em importância nas receitas. A Atari, por exemplo, comprou da Universal os direitos de adaptar *E.T.* para um jogo por US\$ 50 milhões (AUGROS, 2000, p. 254).

Essas características se reforçam nos filmes-família de Hollywood dos anos seguintes. Ao longo da década de 1990, atentos à importância de adequá-

los criativa e economicamente para o mercado internacional, vários estúdios criaram subdivisões específicas. Warner Bros. e Twentieth Century Fox criaram as unidades especializadas em filme-família em 1993. A Universal, a Sony e a Paramount também fizeram o mesmo em 1998, 1999 e 2002, respectivamente (BROWN, 2010, p. 260).

O início da década de 1990 continua colhendo *blockbusters* bem-sucedidos no filão. Alguns dos destaques são comédias que se desenrolam principalmente em ambiente doméstico, das quais muitas lidam com problemas familiares (divórcio, relação entre pais e filhos). *Esqueceram de mim* (Chris Columbus, 1990), *Uma babá quase perfeita* (Chris Columbus, 1993) e outros se encaixam na categoria. Aventuras continuam em alta, como *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993) e *Free Willy* (Simon Wincer, 1993). Animações também: com *Rei Leão* (Roger Allers, 1994), a Disney arrecada a maior bilheteria de uma animação até então. Outros sucessos são *Aladdin* (Ron Clements; John Musker, 1992) e *Toy Story* (John Lasseter, 1995), o primeiro filme de longa-metragem totalmente feito com imagens geradas por computação gráfica.

Do meio da década em diante, as comédias domésticas com adultos entram em declínio. Continuam as animações e as aventuras (BROWN, 2010, p. 249), como *Uma vida de inseto* (John Lasseter, 1998). Entretanto, nesse período, as bilheterias de filmes-família em geral são decepcionantes (ADDISON, 2000, p. 170).

A incerteza do mercado na segunda metade da década de 1990 levou produtores a fazer filmes-família com orçamentos menores, lançando alguns diretamente em vídeo (ADDISON, 2000, p. 190). Os chamados *kidvids*, que os estúdios começaram a produzir nessa década (BROWN, 2010, p. 277), conseguem boa margem de lucro, uma vez que seus orçamentos são mais baratos e as produções, mais simples.

As animações e as aventuras fantasiosas são os grandes destaques dos filmes-família nos anos 2000. Duas franquias ligadas à literatura infanto-juvenil de

fantasia e um conto de fadas de animação despontaram no início da década: *Harry Potter e a pedra filosofal* (Chris Columbus, 2001), *Senhor dos Anéis: a sociedade do anel* (Peter Jackson, 2001) e *Shrek* (Andrew Adamson; Vicky Jenson, 2001).

No ramo das animações, a Disney ganha concorrentes quando outros estúdios resolvem criar subdivisões para produções do tipo, como a Fox e a Universal. Há uma farta produção, a maioria dela cômica, na qual se pode destacar as franquias *Madagascar* (2005 e 2008, DreamWorks) e *A era do gelo* (2002, 2006 e 2009, Blue Sky/Fox), entre outros.

No século XXI, a exploração de franquias se aprofunda à medida que os conglomerados de mídia efetuam suas compras e fusões, a ponto de Richard Lederer, consultor de *marketing* em Hollywood, escrever:

Hoje não se trata realmente uma indústria de filmes; é uma indústria de produtos que acontecem de ser filmes e que depois têm muitos usos financeiros. A atenção não se dirige ao cineasta e ao produto (a não ser em termos publicitários), mas aos resultados, ao dinheiro que se pode fazer com ele, aos acordos que se requerem para consegui-lo e às maneiras de conseguir o melhor acordo possível. (apud RIAMBAU, 2010)

O processo chamado de sinergia no meio executivo intensifica-se: exploram-se as potencialidades horizontais de um produto (normalmente nas várias empresas do mesmo conglomerado), fazendo os conteúdos circularem em diversas mídias. Os *blockbusters* são eventos que criam marcas ou se utilizam de marcas já existentes e as popularizam.

Indício disso é a ânsia de descoberta de novos personagens e temas nas recentes aquisições dos conglomerados, que avançam sobre editoras de histórias em quadrinhos, outra fonte bastante explorada por Hollywood em filmes-família. Em agosto de 2009, a Disney comprou a Marvel por US\$ 4 bilhões. No mês seguinte, a Warner Bros. adquiriu a DC Comics (BROWN, 2010, p. 290).

As estratégias de dominação do mercado pelo cinema-mundo tornam-se mais agressivas, e os filmes-família são instrumentos essenciais para tanto. Os orçamentos são cada vez maiores, em busca de espetáculos mais sensacionais. Com cifras elevadas, Hollywood necessita mais das receitas dos mercados fora dos EUA (CRETON, 1997, p. 129), logo, há investimento forte em *marketing* no mercado global e exploração intensiva de produtos e sequências. A ocupação de salas pelos *blockbusters* aumenta. Dentre as maiores bilheterias da década de 2000, nota-se que o mercado fora dos EUA é responsável, em geral, por mais de 50% da arrecadação. Há casos em que a receita proveniente do mercado não estadunidense é ainda maior: *Avatar* (James Cameron, 2009) obteve 72,9% da bilheteria fora dos EUA e *A era do gelo 3* (2009), 77,8% (2009 WORLDWIDE...). O cinema de Hollywood, que sempre buscou as plateias internacionais, mundializou-se de fato.

Uma cultura internacional-popular “para todas as idades”

É bastante sintomático que as comédias domésticas *live action* que exploram núcleos familiares, em alta principalmente na década de 90, tenham perdido lugar nas apostas dos estúdios. Especificidades da família estadunidense branca de classe média ou média-alta saltam aos olhos em *Esqueceram de mim* ou em *Uma babá quase perfeita*.

Personagens não humanos abundam no filme-família: animais, ogros, *hobbits*, brinquedos. Quando há humanos, não se tratam de pessoas comuns, mas que habitam realidades fantásticas: são bruxos, piratas, *jedis*, super-heróis, o que facilita a identificação de um amplo leque de espectadores com os personagens.

Krämer (1998), que cunhou os filmes do final da década de 1970 de “filmes-família de aventura”, já havia ressaltado que essas películas usualmente eram descoladas de um ambiente doméstico, privilegiando a fantasia ou a ficção científica. Esses gêneros, e a animação também, além de serem mais adequados

à criação de espetáculos com exibição de efeitos especiais e à exploração de produtos licenciados, facilitam a indeterminação dos espaços e dos personagens. Essa indeterminação permite uma identificação ampla para a massa global: etnias, culturas, religiões, extratos socioeconômicos são pouco identificados e, portanto, e, portanto, pouco excluem.

Ortiz (1994), ao estudar a mundialização e a cultura, chama a atenção para o surgimento de “não lugares”, afirmando que:

O movimento da mundialização percorre dois caminhos. O primeiro é o da desterritorialização, constituindo um tipo de espaço abstrato, racional, des-localizado. Porém, enquanto pura abstração, o espaço, categoria social por excelência, não pode existir. Para isso ele deve se “localizar”, preenchendo o vazio de sua existência com a presença de objetos mundializados. O mundo, na sua abstração, torna-se assim reconhecível. (ORTIZ, 1994, p. 106-107)

A desterritorialização é perceptível nas locações de várias tramas dos filmes-família, de forma a evitar especificidades culturais. Os filmes propõem muitas vezes um “não lugar”, algumas vezes, também um tempo histórico alternativo. *A era do gelo*, por exemplo, se passa num período pré-histórico, em paisagens brancas de neve. *Harry Potter* desenrola-se em Hogwarts, uma cidade fictícia de bruxos que remete a algumas características da sociedade britânica, mas devidamente descoladas dela. Há uma expressão cada vez mais corriqueira entre os profissionais da indústria: a de “construção de mundos”, prática que se esmera na criação de universos imaginários, fundamental para o planejamento da franquia, com suas sequências e produtos derivados.

De certa forma, os espaços fílmicos tornam-se habitados por referências mundializadas. Ortiz aponta para a existência de um “imaginário internacional-popular”, composto por um “conjunto de referências culturais mundializadas”, cujos substratos são “personagens, imagens, situações, veiculadas pela publicidade,

histórias em quadrinhos, televisão, cinema” (ORTIZ, 1994, p. 126). Dele, os filmes-família atuais se servem para alcançar a plateia global. Atingindo um grande público com essas referências, o cinema-mundo (em particular, o filme-família) exerce um papel fundamental na formação e retroalimentação dessa memória.

Shrek (Andrew Adamson; Vicky Jenson, 2001) é talvez um exemplo paradigmático. Num filme em que se parodia um caldeirão de contos de fada, a todo instante surgem piadas com o repertório internacional-popular. A citação e a familiaridade, como argumentou Ortiz (1994), são balizas fundamentais em nossa navegação na modernidade-mundo, dão-nos a sensação de pertencimento. Em *Shrek*, elas tomam forma, por exemplo, em alusões a mitos e a cenas específicas de filmes da Disney facilmente reconhecíveis.

As referências no cinema-mundo são retrabalhadas para serem deglutíveis por diversos espectadores, sendo necessária, segundo Ortiz, uma “asepsia sônica (...) para a aceitação do produto, pois o mercado não tolera as contradições da vida real” (ORTIZ, 1994, p. 116). Ainda tomando *Shrek* como exemplo, o ser mitológico do ogro é destituído de suas facetas violentas, tornando-se um ser amável, simpático. O ogro não deseja destruir humanos, como nas narrativas mitológicas. Shrek deseja fazer amigos.

Essa asepsia é importante para a aceitação de determinados conflitos pelas plateias de todas as idades, asepsia que inclui simplificações, uma dose de doçura e romantismo. A violência em *Guerra nas estrelas* é limpa, já que espadas de laser não fazem ferimentos sanguinolentos. O encontro entre nativos ameríndios e colonizadores ingleses em *Pocahontas* (Mike Gabriel; Eric Goldberger, 1995) omite a carnificina e é coroado pelo amor romântico entre a protagonista e John Smith, retratado como um charmoso jovem, quando na época já era de fato um homem de meia-idade.

Krämer (2001) notou que muitos filmes-família apresentam no enredo um núcleo familiar, ou núcleo de amigos (adultos, animais e/ou crianças) que passam

juntos por desafios e aventuras. Os espectadores, que na maioria das vezes vão em grupo apreciar o filme, de alguma forma, vivenciam juntos a experiência de se identificar com algumas aventuras e situações dramáticas. Entretanto, não é apenas com a ideia de um grupo familiar restrito que os executivos de Hollywood têm trabalhado, mas com a das plateias globais que envolvem classes sociais, nações e até épocas diferentes, uma vez que as franquias almejam o que *Guerra nas estrelas* tem conseguido: perdurar por gerações.

Ao retrabalhar referências e mitos com um intuito universalista, Ortiz argumenta que se constrói uma nova “unidade mítica” que garante um “eterno” presente sem contradições históricas, remontando ao que Barthes cunhou de “‘grande família dos homens’ - em todos os lugares, o homem nasce, trabalha, ri e morre da mesma forma” (ORTIZ, 1994, p. 139). Os filmes-família acabam se tornando substratos comuns a extratos sociais de todo o mundo, que terminam por compartilhar, embora com recepções diferentes, algumas mesmas referências, algumas mesmas aventuras. Conhecer esse universo, ou seja, pelo menos experimentar e comentar o filme, é uma forma de pertencer a essa “grande família”.

A construção de mundos nas franquias de mídia não se limita às obras audiovisuais. Há outras formas de fruição desses conteúdos. O mundo criado extrapola as telas para habitar espaços reais nos lanches, nas festas de aniversário, nas mochilas infantis, nas roupas de cachorro, nos jogos de realidade alternada em escala planetária. Crianças aprendem a construir realidades com a mídia e seus subprodutos, uma realidade que é conquistada, via de regra, pelo consumo. As empresas, segundo Ortiz, não somente vendem produtos, pois

Eles denotam e conotam um movimento mais amplo no qual uma ética específica, valores, conceitos de espaço e de tempo são partilhados por um conjunto de pessoas imersas na modernidade-mundo. Nesse sentido a mídia e as corporações (sobretudo transnacionais) têm um papel que supera a dimensão exaustivamente econômica. Elas se configuram em instâncias de socialização de uma determinada cultura, desempenhando

as mesmas funções pedagógicas que a escola possuía no processo de construção nacional. A memória internacional-popular não pode prescindir de instituições que a administrem. Mídia e empresas são agentes preferenciais na sua constituição; elas fornecem aos homens referências culturais para suas identidades. A solidariedade solitária do consumo pode assim integrar o imaginário coletivo mundial, ordenando os indivíduos e os modos de vida de acordo com uma nova pertinência social. (ORTIZ, 1994, p. 144-145)

Interessante notar que na sociedade estadunidense há uma pressão sobre Hollywood para que se produzam filmes-família. Várias fundações exercem atualmente esse papel, algumas ligadas a grupos religiosos. A Dove Foundation é um exemplo que chega a realizar estudos sobre a rentabilidade desses filmes como argumento para persuadir os executivos da indústria cinematográfica. Por outro lado, diante das obras produzidas, muitos pais e mães se desagradam com algumas cenas de violência ou sensualidade. É comum que esses filmes, ao mesmo tempo que investem em um grau de ingenuidade, partindo muitas vezes de histórias infantis, incluam piadas ou detalhes que são feitos para serem percebidos principalmente pelos adultos. O apelo à violência e à sensualidade é dosado para ser aceitável num ambiente familiar, mas são frequentemente acrescentados alguns ingredientes “levemente proibidos”, uma vez que boa parte dos executivos de Hollywood acredita que nem as crianças se sintam atraídas por filmes estritamente infantis. A insatisfação de alguns grupos com relação a esses elementos levou à demanda do serviço dos *DVD sanitizers*. Estas são empresas que reeditam as obras e subtraem cenas consideradas impróprias, vendendo DVDs com novas versões mais “apropriadas” às crianças. Uma resposta do público que mistura uma dose de inconformidade e de desejo em relação ao filme-família de Hollywood, resposta já processada judicialmente pelos estúdios (GARDNER, 2010).

De fato, fazer películas que atraiam tanto adultos quanto crianças multiculturais não é tarefa simples. Como visto, é necessário ampliar grandemente

o potencial de identificação e entendimento dos filmes. As narrativas em geral são clássicas, lineares e de fácil compreensão, mas possuem diversas camadas de interpretação. Devido aos diferentes graus de rigidez com relação à classificação etária em países variados, os estúdios fazem também pequenas alterações nos filmes para lançamentos locais.

Percebe-se que um pequeno número de conglomerados de mídia cada vez maiores têm se esforçado para administrar parte do imaginário internacional-popular. Lançando mão de estética e publicidade megaorçamentárias e de estratégia agressiva para distribuição dos filmes, esses grupos buscam neutralizar concorrentes. Verificou-se neste trabalho que os filmes-família, juntamente com sua campanha de *marketing*, são um dos importantes elementos utilizados para a construção desse imaginário, que se expande ao ser abrigado por mais indivíduos, de várias idades e partes do globo. Embora sustentem uma aparência até certo ponto ingênua, os filmes-família tratam de constituir um imaginário pretensamente asséptico – com vários *copyrights*.

Referências bibliográficas

- 2009 WORLDWIDE GROSSES. Box Office Mojo. Disponível em: <<http://boxofficemojo.com/yearly/chart/?view2=worldwide&yr=2009&p=.htm>>. Acesso em: 21 jan. 2010.
- ADDISON, H. Children's films in the 1990's. In: DIXON, Wheeler W. **Film Genre 2000: new critical essays**. Nova Iorque: State University of New York Press, 2000.
- ALL TIME BOX OFFICE: worldwide grosses. Disponível em: <<http://www.boxofficemojo.com/alltime/world/>>. Acesso em: 22 fev. 2012.
- AUGROS, J. **El dinero de Hollywood: financiación, producción, distribución y nuevos mercados**. Barcelona: Paidós, 2000.
- BAZALGETTE, C. e STAPLES, T. Unshrinking the kids: children's cinema and the family film. In: BAZALGUETTE, C.; BUCKINGHAM, D. (org.). **In front of the children: screen entertainment and young audiences**. Londres: British Film Institute, 1995.
- BROWN, N. **Hollywood, the family audience and the family film, 1930-2010**. 2010. 370 f. Tese (Doutorado) – School of English Literature, Language and Linguistics, Newcastle University, Newcastle, 2010.
- BUENO, Z. de P. **Leia o livro, veja o filme, compre o disco: a produção cinematográfica juvenil brasileira na década de 1980**. 282 f. Tese (Doutorado em Multimeios) – IA, Unicamp, Campinas, 2005.
- CRETON, L. **Cinéma et marché**. Paris: Armand Colin, 1997.
- GARDNER, E. Studios sue to stop "family-friendly" DVD service. **The Hollywood Reporter**. 2010. Disponível em: <<http://www.hollywoodreporter.com/blogs/thr-esq/studios-sue-stop-family-friendly-45387>>. Acesso em: 21 jan. 2011.
- KRÄMER, P. Would you take your child to see this film? The cultural and social work of the family adventure movie. In: NEALE, Steve e SMITH, Murray (orgs.). **Contemporary Hollywood Cinema**. London: Routledge, 1998, pp. 294-311.
- _____. "It's aimed at kids- the kid in everybody": George Lucas, *Star Wars* and children's entertainment. **Scope**, Nottingham, Institute of Film & Television Studies, University of Nottingham, dec. 2001. Disponível em: <<http://www.scope.nottingham.ac.uk/article.php?issue=dec2001&id=278§ion=article>>. Acesso em: 17 jan. 2011.
- ORTIZ, R. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- RIAMBAU, E. **La producción cinematográfica en el seno de los conglomerados multimidiáticos**. Barcelona: Lecciones del Portal, 2008. Disponível em: <http://www.portalcomunicacion.com/esp/n_aab_lec_0.asp?id_llico=47>. Acesso em: 21 jan. 2011.
- SANTOS, J. B. M. dos. **A tela angelical: infância, literatura, mídia e cinema infantil**. 2004. 186 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - IA, Unicamp, Campinas.
- WOJCIK-ANDREWS, I. **Children's film: history, ideology, pedagogy, theory**. New York: Garland Publishing, 2000.

Obras audiovisuais

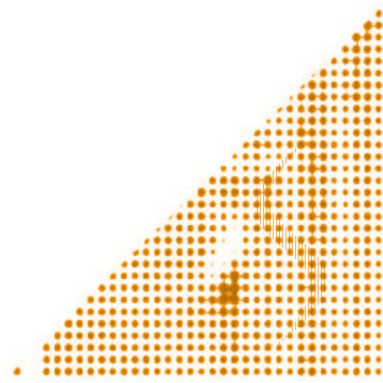
- A AMEAÇA FANTASMA. *The phantom menace*. George Lucas. EUA, 1999.
- ALLADIN. Ron Clements, John Musker. EUA, 1992.
- AVATAR. James Cameron. EUA, 2009.
- CONTATOS IMEDIATOS DO TERCEIRO GRAU. *Close encounters of the third kind*. Steven Spielberg. EUA, 1978.
- DE VOLTA PARA O FUTURO. *Back to the future*. Robert Zemeckis. EUA, 1985.
- A ERA DO GELO 3. *Ice age: dawn of the dinosaurs*. Carlos Saldanha; Mike Thurmeier. EUA, 2009.
- ESQUECERAM DE MIM. *Home alone*. Chris Columbus. EUA, 1990.
- FREE WILLY. Simon Wincer. EUA, 1993.
- GOONIES. Richard Donner. EUA, 1985.
- GUERRA NAS ESTRELAS. *Star wars*. George Lucas. EUA, 1978.
- HARRY POTTER E A PEDRA FILOSOFAL. *Harry Potter and the sorcerer's stone*. Chris Columbus. EUA, 2001.
- INDIANA JONES E OS CAÇADORES DA ARCA PERDIDA. *Raiders of the lost ark*. Steven Spielberg. EUA, 1981.
- A PEQUENA SEREIA. *The little mermaid*. Ron Clements, John Musker. EUA, 1989.
- POCAHONTAS. Mike Gabriel, Eric Goldberger. EUA, 1995.
- QUERIDA, ENCOLHI AS CRIANÇAS. *Honey, I shrunk the kids*. Joe Johnston. EUA, 1989.
- SUPERMAN. Richard Donner. EUA, 1978.
- UMA BABÁ QUASE PERFEITA. *Mrs. Doubtfire*. Chris Columbus. EUA, 1993.
- JURASSIC PARK. Steven Spielberg. EUA, 1993.
- REI LEÃO. *Lion King*. Roger Allers. EUA, 1994.
- SENHOR DOS ANÉIS, A SOCIEDADE DO ANEL. *Lord of the rings: the fellowship of the ring*. Peter Jackson. EUA, Nova Zelândia, 2001.
- SHREK. Andrew Adamson, Vicky Jenson. EUA, 2001.
- TOY STORY. John Lasseter. EUA, 1995.

* A pesquisa que originou este trabalho foi apoiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES-Reuni) e pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp).

2. Painel "Imaginário e alteridade".
3. Na lista, encontram-se, por exemplo, filmes da franquia *Harry Potter*, *Senhor dos Anéis* e *A era do gelo*.
4. Addison (2000), Santos (2004), Wojcik-Andrews (2000) são autores que também utilizam o termo, aparentemente inaugurado na academia por Bazalgette e Staples. Santos preferiu a tradução "filmes familiares", que preferi evitar pela ambiguidade do termo "familiar". "Filme-família" parece-me uma tradução mais adequada, que faz também uma alusão ao "tamanho família".
5. Sequência que apresenta história cronologicamente anterior à contada pelos filmes já lançados.



Fluxos midiáticos



Interlocuções sígnicas entre vinhetas cinematográficas e a videoarte¹

Denise Azevedo Duarte Guimarães (Universidade Tuiuti do Paraná, docente)²

Introdução

Proponho-me a efetuar reflexões sobre o processo evolutivo percebido na elaboração de sequências iniciais de filmes, em busca de um observável específico que exemplifique processos culturais inerentes à indústria cinematográfica. Embora as aberturas sejam, de certo modo, consideradas periféricas aos filmes em si, por parte dos estudos acadêmicos, acredito que as quatro vinhetas escolhidas como *corpus* empírico deste estudo – *Dr. Fantástico* (Stanley Kubrick, 1964), *Moscou contra 007* (Terence Young, 1963), *Seven* (David Fincher, 1995) e *Watchmen* (Zack Snyder, 2009) – representam tentativas historicamente relevantes na cinematografia hollywoodiana. Considero que os produtos audiovisuais selecionados revelam-se passíveis de serem considerados exemplos expressivos, tanto das primeiras tentativas no gênero, quanto das tendências híbridas da contemporaneidade, devido aos aspectos estéticos e à adequação no uso das tecnologias disponíveis em cada época.

Após as ponderações iniciais sobre aberturas consideradas paradigmáticas na história do cinema, meu objetivo principal é verificar de que forma as neotecnologias radicalizam a mistura e reapropriação de elementos das diferentes gerações e tipos de imagens, nas vinhetas de abertura de filmes.³

Minha hipótese é que, em suas interlocuções sógnicas com as tecnologias e as várias artes, mesmo antes do advento da era digital, algumas sequências de abertura conseguiram operar num limite de excelência que, muitas vezes, transformou os créditos iniciais de um filme em uma obra poética, no sentido lato do termo. São vinhetas que, muito mais do que informar os créditos e título de cada filme, foram além, ao criar uma primeira impressão altamente estética ou original, capaz de estabelecer inventivamente o tom adequado para as próximas duas horas de projeção.

Acredito que tais vinhetas tornem-se memoráveis por sua configuração tecnoestética, que as diferencia da profusão de informações audiovisuais veiculadas pelas mídias. Minha premissa é que, muito embora ainda continuem vinculadas às informações sobre os filmes anunciados ou sobre a programação das TVs, muitas dessas produções aproximam-se das obras de arte, devido a seu relevo semiótico diferenciado das produções massificadas. A originalidade e inventividade tornam-se pré-requisitos para que as vinhetas desempenhem seu papel de “cartão de visitas”, de modo atraente, instigante e mnemônico.

Conceitos e contextos

Originárias das iluminuras medievais, as vinhetas foram incorporadas ao cinema no início do século XX, tanto para os cartazes/letreiros que passavam informações escritas entre as diferentes sequências no cinema mudo, quanto para as sequências iniciais dos filmes. Segundo Sidney Aznar, a vinheta ganha identidade gráfica com o surgimento da imprensa.

A vinheta vai ser uma das primeiras manifestações da programação visual, que, tendo raízes nas iluminuras, mostra já que uma forma estilística é o reflexo de outras formas anteriores de arte já utilizadas. (AZNAR, 1997, p. 37)

No que tange ao material linguístico, a forma de agrupamento, a diagramação ou o ritmo, essas escritas variam de acordo com os objetivos a serem alcançados. Certos caracteres, fontes ou tipos de letras sugerem rigidez, peso, dramaticidade. Outros, de natureza fluida, maleável e flexível, podem conotar leveza, suavidade, romantismo. O mesmo acontece com as cores exploradas, uma vez que sua dimensão psicológica ou simbólica depende das intencionalidades significativas e do sentimento evocado. De início, embora houvesse interessante exploração de tipos gráficos e de ornamentos, os textos nas telas eram estáticos.

Segundo Lev Manovich,

Although computer multimedia became commonplace only around 1990, filmmakers had been combining moving images, sound, and text (whether the intertitles of the silent era or the title sequences of the later period) for a whole century. Cinema was thus the original modern “multimedia”. (MANOVICH, 2001, p. 51)⁴

Contudo, a tipografia em movimento nos créditos só ocorreu na metade do século XX, com *The thing from another world* (O monstro do Ártico, 1951), de Howard Hawks.



Fig. 1 e 2: Frames da abertura do filme de Howard Hawks (1951).⁵

Nessa abertura, um fundo preto vai se dissolvendo e formando o título do filme, iluminado por um fecho de luz entre as frestas. O *design* da vinheta demonstra claras influências do cinema expressionista alemão e também dialoga com o cinema *noir*, assim como o filme apresentado o faz, na preferência pela atmosfera obscura, sombria e trágica. Essa abertura apresenta formas em que as palavras são grafadas de modo a aludir à instabilidade e ao choque. Com ela, dá-se efetivamente o início da exploração dos constituintes icônicos dos signos verbais em movimento, nas telas do cinema.

Logo a seguir, a TV apropriou-se das apresentações fílmicas, imprimindo-lhes sofisticação e inovações, nas quais a força da ambiguidade e do impulso lúdico redimensionam as funções do signo verbal.

Exemplos de aberturas que enfatizam a tipografia

De início, abordarei duas aberturas que enfatizam elementos tipográficos que considero exemplos de como o cinema também reformatou as propriedades da tipografia e ampliou as possibilidades de interferência em sua exploração. Nas telas, resultados tipográficos mais eficazes decorrem da exploração do movimento, que permite a organização do texto e reata antigos vínculos entre o traço do desenho e o traçado da letra. Semioticamente falando, o vocábulo escrito (símbolo para Peirce) integra-se a um discurso iconizado que participa da natureza plástica e cinética da imagem, tornando-se, portanto, um desafio a uma hermenêutica do texto, ao exigir um ajuste dos mecanismos semânticos usuais.

Uma das primeiras obras citadas, quando o assunto é tipografia em aberturas fílmicas, é aquela realizada por Pablo Ferro⁶ para o filme *Dr. Strangelove or: how I learned to stop worrying and love the bomb* (*Dr. Fantástico*, 1964), uma comédia, dirigida por Stanley Kubrick, sobre a Guerra Fria entre EUA e União Soviética.

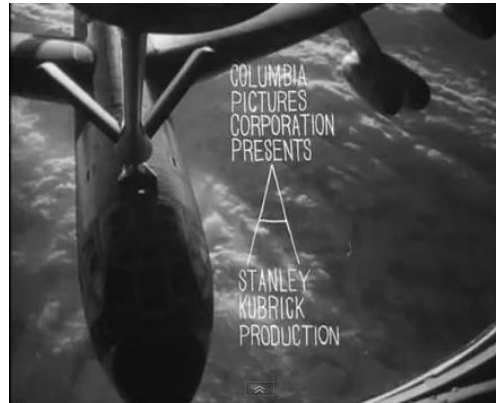


Fig. 3: Frame da abertura de *Dr. Fantástico* (1964).



Fig. 4: *Frame* da abertura de *Watchmen* (2009).

Na vinheta em questão, observam-se perspectivas pseudoartesaniais, pela composição diagramática dos caracteres gráficos, com o texto manuscrito sobreposto às imagens do avião em pleno voo, com variantes tanto na tipografia quanto no tamanho das letras. Como curiosidade (Fig. 4), na abertura de *Watchmen*, dirigido por Zack Snyder (2009), esta cena é recriada, o que demonstra sua relevância na cinematografia mundial.

Aliado aos recursos tipográficos de modo geral, percebe-se, em vinhetas como a analisada, o resultado audiovisual de um processo interno de manipulação da mensagem em diversos níveis: no corte e na montagem, na articulação dos planos e dos elementos visuais dentro do quadro, bem como nas negociações com o movimento e com as sonoridades.

Como exemplo, os filmes da série do Agente 007 são sempre lembrados, por suas impactantes e sensuais vinhetas, além da trilha sonora memorável.

Na abertura criada por Maurice Binder para o filme *Moscou contra 007*, dirigido por Terence Young (1963), percebe-se a exploração da visualidade da escrita sobre o corpo feminino, em procedimentos escriturais poéticos e próximos da videoarte, cujo resultado é uma ordem de disposição espacial totalmente diversa da justaposição discursiva, sequencial e linear, própria dos signos verbais.

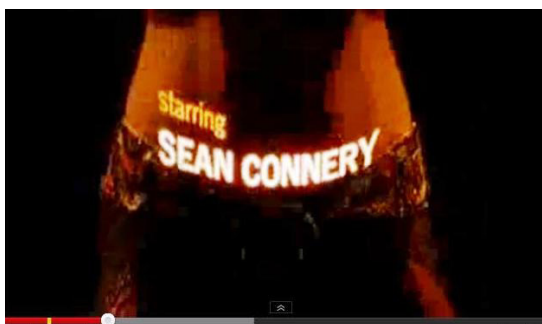


Fig. 5: *Frame* da abertura de Maurice Binder para o filme de Terence Young (1963).

Na composição dessa sequência de abertura, jogos formais potencializados pela espiral logarítmica efetivam a dança dos elementos tipográficos, sobre o corpo feminino que dança sensualmente. Além da exploração dos recursos cromáticos, o efeito de isomorfismo é sublinhado pela luminosidade e pelo movimento, de modo a enfatizar os contornos corporais e destacar o brilho das letras “dançantes”.

Tais recursos expressivos continuam a ser recriados nos demais filmes da série do agente James Bond, tendo influenciado muitas outras vinhetas de abertura posteriores. As obras do consagrado Binder demonstram que, dependendo das condições de apresentação do signo, ele pode ter seus aspectos significantes (qualitativos) alterados em graus diferentes, por força da superposição do signo icônico (PEIRCE, 1990). Vale dizer que, semioticamente, a exploração dos constituintes icônicos ou mesmo dos constituintes indiciais nos signos verbais vai buscar efeitos que dizem respeito ao *qualis*, ou seja, à qualidade da percepção.

Interlocuções com a videoarte e as neotecnologias

Indubitavelmente, as vinhetas da TV representam um passo além das primeiras experiências artísticas na abertura de filmes, o que faz com que o teor estético torne-se tão relevante quanto o informativo. Percebe-se uma opção pela técnica, com produtos adequadamente bem acabados e de legibilidade assegurada, aliada à utilização de recursos que viabilizem efeitos mais criativos e inovadores. O mesmo também pode ser observado em aberturas de filmes que passam a oferecer uma visualidade que não foi tomada somente das artes plásticas ou da fotografia, mas que pode ser relacionada com a linguagem videográfica.⁷ De acordo com Arlindo Machado,

A videoarte será a primeira forma de expressão, no universo das imagens técnicas, a produzir uma iconografia resolutamente contemporânea e a lograr uma reconciliação das imagens técnicas com a produção estética de nosso tempo, ou, pelo menos a primeira a fazê-lo de uma forma programática, transformando essa busca na sua própria razão de ser, e não como uma investigação marginal, conduzida na contramão das formas dominantes. (MACHADO, 1997, p. 231)

É inegável que o pioneirismo da videoarte influenciou qualitativamente a linguagem da mídia eletrônica e possibilitou o aperfeiçoamento das manifestações poéticas multimidiáticas e das vinhetas de abertura. Um dos aspectos mais relevantes da imagem videográfica é a metamorfose, uma vez que a pós-produção viabiliza infinitas intervenções. Pode-se transformar o produto, explicitando-se o trabalho significativo; podem-se inverter as relações, reestruturar seus elementos cromáticos, usar diversos tipos de superposições e imbricações, transparências ou dispersões das imagens; enfim, podem-se manipular os resultados à vontade.

O “movimento videoarte” nos EUA, entre 1960 e o final dos anos 70, compreende não apenas o vídeo, mas também o uso de computadores,

holografia e muitas outras tecnologias gráficas e sonoras. Seus líderes, John Cage, William Burroughs e Michael Shambert, estavam todos interessados em utilizar artisticamente as novas tecnologias para desestabilizar a hegemonia das mídias de massa, de acordo com as propostas da contracultura. Os *videomakers*, conscientes de que o vídeo exigia um tratamento diferenciado do cinema, saíram em busca de uma forma de expressão que proporcionasse melhor exploração das capacidades do meio e fosse capaz de aglutinar as outras artes.

Sidney Aznar explica que o caráter comunicacional do trabalho dos videoartistas é relativizado:

O artista na videoarte trocou os materiais tradicionais (pincéis, goivas, cinzas, etc..) por equipamentos eletrônicos; o manejo daqueles instrumentos foi substituído pelo comando de teclas, passando o artista, neste caso, a ser também um comunicador. (AZNAR, 1997, p. 63)

Geralmente, tanto no cinema quanto na TV, as vinhetas de abertura são simbólicas e almejam passar informações relevantes sobre o que virá a seguir, com o maior impacto visual possível. Diante de dispositivos concebidos para gerar e inserir caracteres de diferentes tamanhos, tipologias e cores nas telas atuais, uma exploração da imagem inscrita na palavra e da palavra inscrita na imagem pode ocorrer, com menor ou maior grau de inventividade, em textos híbridos, que demandam outro tipo de atenção. Uma das razões do destaque dado a alguns *designers* é a maneira como tratam a tipografia visualmente como imagem: ela deve, além de ser estética, servir para expressar o sentido e o conceito de um produto audiovisual.

Além de as letras serem exploradas em sua tipologia, o que se observa nessas apresentações dinâmicas são as sugestões de imagens indiciais e icônicas, que constituem a especificidade das aberturas de filmes e das vinhetas televisivas e produtos similares. Para Arlindo Machado,

(...) não se trata de fazer simplesmente qualquer coisa com o movimento das palavras, mas de descobrir como os novos procedimentos verbo-áudio-visuais, depois de liberados de suas velhas armaduras, podem favorecer uma expressão das inquietações mais próprias do homem que vive a era das mídias e a crise dos paradigmas. (MACHADO, 2001, p. 220)

Em uma vinheta bem realizada, todos os elementos dos demais códigos explorados (visuais, cromáticos, gestuais, acústicos, musicais, cinéticos, cinematográficos, televisivos e assim por diante) devem integrar-se aos signos verbais, de modo harmonioso ou equivalente. As palavras de Plaza e Tavares sobre os processos criativos com os meios eletrônicos corroboram o exposto:

Nos processos criativos com estes meios, a qualidade é evidenciada como compromisso estabelecido entre a subjetividade daquele que inventa e as regras sintáticas inerentes aos programas por ele utilizados. Estas tecnologias, ao participarem deste tipo de criação, instituem-se como formas de expressão, manifestada pelo diálogo ente a materialidade do meio e o *insight* criativo. (PLAZA; TAVARES, 1998, p. 63)

Tendências híbridas da modernidade avançada

Tendo em vista que as experimentações imagéticas e tipográficas com o movimento, distorções, filtros, montagem e mais uma ampla gama de efeitos viabilizados pela era digital tornam-se cada vez mais sofisticadas e complexas, efetuei um salto temporal, abordando duas aberturas emblemáticas da contemporaneidade: *Seven* (1995) e *Watchmen* (2009). Nelas, é relevante evidenciar a existência de hibridismos e descrever suas especificidades, de maneira a explicitar suficientemente as ações comunicacionais envolvidas. A apropriação de determinadas estéticas na comunicação massiva é uma questão que viabiliza reflexões, tanto críticas quanto de natureza criativa.

Considerando as apropriações como integrantes de um processo de composição que tem sua contraparte na seleção, posso afirmar, com base em Lev Manovich, que:

Since a typical new media object is put together from elements that come from different sources, these elements need to be coordinated and adjusted to fit together. [...] Throughout the production process, elements retain their separate identities and, therefore, can be easily modified, substituted, or deleted. When the object is complete, it can be “output” as a single “stream” in which separate elements are no longer accessible. (MANOVICH, 2001, p. 139)⁸

A sequência inicial de *Seven* (1995), realizada por Kyle Cooper para o filme de David Fincher, mostra uma concepção estruturante e híbrida de caráter estético. Nela, imagens, sons e palavras são signos deflagradores da tragédia anunciada, associando-se ao uso do preto e branco, com raras nuances cromáticas. O vermelho só aparece ao final dos créditos, como índice das cenas sangrentas. Essa abertura introduz de forma agônica o que vem pela frente: cenas macabras, mutilações etc.. O *serial killer* arranca a pele dos seus dedos para retirar suas impressões digitais e vai costurando um *clipping* dos assassinatos – inspirados nos sete pecados capitais. As páginas dessa espécie de livro/álbum mórbido vão sendo passadas e ao mesmo tempo escritas e rasuradas, de modo a revelar a mente obsessiva do psicopata.



Fig. 6 e 7: Frames do filme de David Fincher (1995).

Essa vinheta revive a tradição dos créditos meticulosamente elaborados, num trabalho artesanal, diferente da animação, que acrescenta textura e impacto, de modo a sugerir o tema e a trama do filme, tanto concretamente quanto de modo abstrato. Mesmo os nomes dos atores, do diretor e dos integrantes da produção parecem fragmentos superpostos ou inscritos em algum recanto obscuro do subconsciente.

A câmera aponta para a mão do assassino que, em determinados momentos, toma a tela toda, ao folhear as páginas. Uma vez que o poder da palavra escrita enfatiza o sentido oculto, místico e superracional, a escrita daquele *serial killer* é a concretização de seus obscuros pensamentos e desejos. Ele “escreve” o destino e é, simultaneamente, nele inscrito. Trata-se de um jogo interminável de enigmas, um labirinto de signos: páginas escritas e rasuradas, imagens em movimento, cores, formas, objetos, gestos e ações. Nada é aleatório, todos os detalhes são absolutamente funcionais.

Diante de imagens desse tipo, à luz da semiótica peirceana, eu diria que o julgamento perceptivo passa a ser um índice do percepto que nos obriga à abdução, à descoberta, à revelação das camadas superpostas. Poder-se-ia falar da imaginação em aberto, lembranças, combinações inusitadas, num jogo de retomadas e de deslocamentos.

Julgo, pois, que na abertura do filme *Seven*, apesar da ênfase na matriz figurativa, percebe-se como o enunciado inscrito de maneira descontínua se valoriza como espaço semiótico. A espacialização tem fortes implicações na estruturação do conteúdo, impondo novas regras ao jogo entre significante e significado. Assim é que a referida vinheta antecipa as tendências contemporâneas, demonstrando que, tanto no cinema quanto na TV ou no vídeo, o uso da câmera aliado ao da computação gráfica, longe de se reduzir ao mero automatismo, pode ser explorado inventivamente, permitindo a criação de outro tipo de imagem que fala por enigmas, que incita os signos a exercerem sua plenitude. Tudo depende do grau de ruptura

dos clichês e da sensibilidade ligada a um modo polifônico de ver, que transforma o simples olhar em visão: uma atitude estética que multiplica os pontos de vista no trabalho com os signos intercambiantes entre o verbal e o icônico.

Já no filme de Zack Snyder, *Watchmen*, a abertura realizada por Alex McDowell, RDI, realiza não apenas a articulação com as novas tecnologias das imagens e a realidade virtual, mas também efetiva o diálogo com as outras manifestações artísticas, em uma intertextualidade exacerbada que demonstra como, nas telas contemporâneas, tudo interage e se transforma, enquanto passado, presente e futuro se aglutinam. O criador da vinheta explora e agrega valores internos e externos na sua poética cinematográfica, como a videoarte, a música, a pintura, a arquitetura cenográfica, entre outras, o que eleva esta peça audiovisual a um patamar multimidiático de alta qualidade e amplo espectro.

Na abertura analisada, que é mais longa que as convencionais, um jogo intertextual e paródico num ritmo acelerado remete a outros filmes, documentários, fotos e a uma infinidade de imagens preexistentes. Efetiva-se um procedimento metalinguístico, porque é possível constatar uma reflexão crítica latente que altera a estrutura de sistema sígnico em questão.

Pode-se falar de metalinguagem sempre que a obra permita que se perceba uma crítica implícita, numa atitude de construir e ver-se construindo. Winfried Nöth explica que o termo metaimagem foi cunhado a partir do termo metalinguagem, sendo uma classe de metassignos. Segundo ele,

Metaimagens nos dão então uma evidência de uma característica semiótica que as imagens têm em comum com a linguagem, a característica de reflexividade, como Hockett (1977) a chama, isto é, o potencial da linguagem para criar a sua própria metalinguagem. (NÖTH, 2006, p. 311)

Ao tratar das metaimagens como sendo não representacionais, o autor esclarece:

Em vez de se referirem ao mundo dos objetos não-imagéticos, elas se referem a outras imagens. Imagens auto-referenciais referem-se a elas mesmas, ou seja, elas possuem os seus objetos de referência dentro e não fora do seu quadro imagético próprio. (NÖTH, 2006, p. 307)

Acredito que o conceito operacional de metalinguagem do cinema ou de metacinema permite perceber de que modo e por que tal questionamento implícito do próprio código utilizado dá-se a conhecer, na sequência inicial de *Watchmen*, na qual, com uso de *morphing softwares* e um conjunto de técnicas de manipulação de imagens (MANOVICH, 2001), cria-se uma “realidade elástica”, totalmente híbrida.

Entendo que esse tipo de realidade inclui também a questão da virtualidade das imagens, na chamada RV (Realidade Virtual) que Lúcia Santaella aproxima da cinematografia. Para a autora,

Por estar muito longe da imagem fotográfica e mais perto da imagem cinematográfica, costuma-se considerar que a RV seria um novo estágio na teleologia do cinema, correspondendo ao preenchimento tecnológico do poder ilusionístico do cinema o qual, sob esse aspecto, seria um herdeiro da fotografia fixa, assim como esta foi herdeira da câmera escura e do olho centralizado da tradição perspectivista na produção de imagem. (SANTAELLA, 2003, p. 143)

Além da síntese da transposição da narrativa sequencial de Moore e de cenas de outras histórias em quadrinhos para o cinema, a abertura aqui abordada revisita fragmentos da história do século XX, como já fora feito de forma inédita

no filme *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994), com a inserção digital da imagem do ator dentro de filmes antigos, de forma que o protagonista “contracena” com personalidades reais e toma parte de eventos hist3ricos,, como o heroo3 cumprimentando o Presidente dos EUA.



Fig. 8: *Frame* do filme de Zack Snyder (2009).

No filme de Snyder, os letreiros mostram os cr3ditos do filme superpostos a cenas memor3veis, tanto por inserção de imagens de document3rios antigos quanto por simulações digitais, como na imagem acima.

Por outro lado, a utilizaç3o da par3dia, no sentido bakhtiniano do termo, demonstra que as escolhas feitas pelo artista/cineasta deixam implícita a avaliaç3o de todos os elementos, sua problematizaç3o e uma tomada de posiç3o diante do j3 estabelecido e estratificado. Por exemplo, dentre muitas cenas que a abertura exhibe, a par3dia da famosa foto do beijo ao fim da Segunda Guerra (mas “atualizada”, com duas mulheres) ou a recriaç3o ir3nica da cena de Fidel Castro entre pol3ticos da 3poca, na Praça Vermelha (Moscou).



Fig. 9: *Frame*: par3dia da foto de A. Eisenstaedt (1945).



Fig. 10: *Frame*: paródia de Fidel Castro.

O jogo intertextual da vinheta de abertura de *Watchmen* vai da *pop art* à arte sacra, como, por exemplo, na paródia do quadro de Leonardo Da Vinci, entre muitas outras referências visuais a outras obras de arte.



Fig. 11: *Frame* do filme: paródia de *A Última Ceia*, de Da Vinci (1495-1497).

Essa abertura é, aliás, uma síntese da exacerbada proposta intertextual de Alan Moore, em suas narrativas gráficas assumidamente “literárias”. Trata-se de uma opção dialógica, explicada por Robert Stam, a partir dos conceitos de Bakhtin:

The literary text is not a closed, but an open structure (or, better, structuration, as the later Barthes would have it) to be reworked by a boundless context. The text feeds on and feeds into an infinitely permutating intertext, which is seen through ever-shifting grids of interpretation. (STAM, 2000, p. 57)⁹

Tal opção tecnoestética permite-me afirmar que a abertura de *Watchmen* demonstra como os meios considerados de comunicação de “massa” podem apresentar marcas artísticas singulares, quando manipulados por um criador inventivo. Como os processos comunicativos e as experiências artísticas hodiernas nutrem-se dos expressivos diálogos que lhes possibilitam a reinvenção constante de suas funções e finalidades, tornam-se recorrentes as contaminações e combinações entre produtos midiáticos e artísticos. Cria-se um jogo dialético entre as inúmeras possibilidades técnicas e estéticas, sem que os primeiros percam as características comunicativas e informacionais que lhes são inerentes.

Na vinheta aqui abordada, rompe-se a diacronia em favor de simultaneidade e de sincronicidade, em efeitos audiovisuais capazes de metamorfosear objetos, de criar referentes próprios e de acoplar elementos diversos em situações não lineares. No momento em que utiliza as neotecnologias, o criador da vinheta modifica a estrutura visual interna e elabora novas estruturas sógnicas, num fluxo de recebimento/ metamorfose/ redirecionamento.

De acordo com Claus Clüver, reconhecer o fato de que a intertextualidade associa-se ao conceito de intermedialidade foi decisivo para a formação do que se entende recentemente por Estudos Intermidiáticos. Para o autor, a relação intersemiótica ou intermedial se realiza quando um texto “recorre a dois ou mais sistemas de signos e/ou mídias de uma forma tal que os aspectos visuais e/ou musicais, verbais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis”; a multimídia se concretiza quando há “combinações de textos separáveis e separadamente coerentes, compostos em mídias diferentes” (CLÜVER, 2001, p. 340).

As duas vinhetas analisadas, respectivamente de 1995 e de 2009, demonstram como novos efeitos encontram seu espaço nas novas mídias, subvertendo a viabilidade de uma nova linguagem estável, por força da constante introdução de novas técnicas, como assinala Lev Manovich.

Thus the new media paradigms not only contain many more options than old media paradigms, but they also keep growing. And in a culture ruled by the logic of fashion, that is, the demand for constant innovation, artists tend to adopt newly available while simultaneously dropping already familiar ones. (MANOVICH, 2001, p. 243)¹⁰

À guisa de conclusão

Ao se aproximarem da videoarte, vinhetas cinematográficas, como as aqui abordadas, assumem uma visão da arte como artifício que não nega sua dignidade, pelo contrário, confirma o “truque” e o mascaramento ostensivo como uma forma estruturadora de um estilo inserido no imaginário popular, em tempos de simulacros e simulações. Nos referidos casos, eu diria que o artifício não é tomado como ornamento, como embalagem ou como invólucro, pois esses produtos audiovisuais se apropriam dos meios *high tech* de produção de imagens em favor de um potencial expressivo cada vez mais sofisticado.

Destarte, a questão da criatividade continua sendo o cerne da questão. Não basta ter as ferramentas ideais, nem mesmo dominar o seu funcionamento; o que importa é ser inventivo e original.

Referências bibliográficas

- AZNAR, S. C. **Vinheta**: do pergaminho ao vídeo. São Paulo: Arte & Ciência; UNIMAR, 1997.
- CLÜVER, C. Estudos interartes: introdução crítica. Tradução do inglês de Yung Jung In e Claus Clüver. In: BUESCU, H. C. et al (Org.). **Floresta encantada**: novos caminhos da literatura comparada. Lisboa: Dom Quixote, 2001, p. 333-362.
- COUCHOT, E. **A tecnologia na arte**: da fotografia a realidade virtual. Porto Alegre: UFRGS, 2003.
- ECO, U. **Tratado geral de semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- GUIMARÃES, D. A. D. **Comunicação tecnoestética nas mídias audiovisuais**. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- LEÃO, L. (Org.). **O chip e o caleidoscópio**: reflexões sobre as novas mídias. São Paulo: Ed. SENAC, 2005.
- MACHADO, A. **Máquina e imaginário**: o desafio das poéticas tecnológicas. São Paulo: Ed.USP, 2001.
- _____. **Pré-cinemas & Pós-cinemas**. Campinas, SP: Papyrus, 1997.
- MANOVICH, L. **The language of new media**. Cambridge: The MIT Press, 2001.
- NÖTH, W. Metaimagens e imagens auto-referenciais. In: ARAÚJO, D. (Org.). **Imagem (Ir)realidade. Comunicação e cibermídia**. Porto Alegre: Sulina, 2006, p. 306-327.
- PARENTE, A. (Org.) **Imagem-máquina**: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- PEIRCE, C. S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- PLAZA, J.; TAVARES, M. **Processos criativos com os meios eletrônicos**: poéticas digitais. São Paulo: HUCITEC, 1998.
- RIBEIRO, A. P. G.; SARMENTO, I. (Org.). **Mikhail Bakhtin**: linguagem, cultura e mídia. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.
- SANTAELLA, L. **Culturas e artes do pós-humano**: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.
- STAM, R. The dialogics of adaptation. In: NAREMORE, J. **Film adaptation**. Rutgers: The State University, 2000, p. 54-76.
- XAVIER, I. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Terra e Paz, 2008.

-
1. Sessão "Proposições estéticas contemporâneas".
 2. E-mail: denise.guimaraes@utp.br

3. Segundo Júlio Plaza e Mônica Tavares (1998, p. 24), existem três paradigmas de imagens, como sintetizo a seguir: a) imagens de primeira geração, de caráter artesanal e único, cujo regime de produção é analógico (desenho, pintura etc.); b) imagens de segunda geração, que são técnicas de caráter reprodutível e seu regime de produção é o analógico/digital (gravura, fotografia, cinema, vídeo); c) imagens de terceira geração, que, sob o rótulo genérico de Imagens de Síntese, são realizadas por computador com a ajuda de programas numéricos ou de tratamento digital e sem auxílio de referentes externos.
4. Tradução: "Embora a multimídia computadorizada tenha se tornado lugar comum apenas por volta de 1990, cineastas têm combinado imagens em movimento, som, e texto (desde os intertítulos da era muda ou as sequências de créditos do último período) por todo um século. O cinema foi então a moderna 'multimídia' original".
5. Todos os *frames* foram capturados pela autora do artigo, diretamente dos DVDs dos respectivos filmes.
6. Pablo Ferro foi responsável pela criação do *quick cut*, uma técnica de edição em que são feitas mudanças rápidas de imagens, sem continuidade, que foi adotada pela televisão 20 anos depois, o que valeu a Ferro o título de "pai da MTV". Outro precursor relevante foi Saul Bass, um dos maiores *designers* gráficos da metade do século XX e considerado o mestre da arte das aberturas de filmes, tendo colaborado intensamente com Alfred Hitchcock, Otto Preminger e Martin Scorsese.
7. De 1956 a 1987, as imagens eletrônicas são armazenadas em *videotape* analógico; de 1987 a 1995, desenvolve-se a gravação eletrônica digital em baixa definição; em 1995 são lançados os primeiros equipamentos digitais de alta definição que possuem a mesma qualidade que a película. Somente em 2002 é lançado o primeiro filme eletrônico digital de alta definição (*Star Wars II – "Clone Wars"*).
8. Tradução: "Desde que um objeto típico da nova mídia é colocado diante de elementos advindos de diferentes fontes, tais elementos precisam ser coordenados e ajustados para se encaixarem. [...] através do processo de produção, elementos retêm suas identidades separadas e, por conseguinte, podem ser facilmente modificados, substituídos ou apagados. Quando o objeto está completo, ele pode ser 'saída' de uma 'corrente' única na qual elementos separados não estão mais acessíveis".
9. Tradução: "O texto literário não é uma estrutura fechada, mas aberta (ou, melhor, estruturação, como o último Barthes entendia) a ser retrabalhada por um contexto ilimitado. O texto alimenta-se e alimenta um intertexto infinitamente permutável, que é visto através das sempre mutáveis redes de interpretação".
10. Tradução: "Assim os paradigmas da nova mídia não apenas contém mais opções do que os paradigmas da velha mídia, mas também eles continuam crescendo. E, em uma cultura regida pela lógica da 'moda', ou seja, a demanda pela inovação constante, os artistas tendem a adotar novidades disponíveis enquanto simultaneamente abandonam aquelas já conhecidas".

Globo Filmes e o fluxo entre cinema e televisão no Brasil¹

Lia Bahia (UFF, doutoranda)²

Percurso histórico: cinema e televisão no Brasil

O processo de formação do cinema e da televisão no Brasil é herdeiro da circularidade cultural e artística na qual os níveis de cultura se misturam para formatar o massivo. No seu nascedouro, os meios se utilizavam de elementos da cultura popular e da de elite. O cinema se valeu de repertórios de teatro, rádio, jornal, literatura, e a televisão se utilizou das técnicas e linguagens de cinema, rádio e teatro. A circulação de profissionais de cinema, teatro, rádio, jornal e televisão foi formadora do campo audiovisual nacional.

O desenvolvimento do cinema e da televisão no Brasil esteve ancorado em uma multiplicidade de níveis e articulações culturais. Deslizou entre dispositivos elitistas e populares que estiveram em consonância com o estado primitivo do capitalismo e do mercado de bens culturais no país.

O cinema foi alvo de críticas de intelectuais que observavam o novo meio com desconfiança. Ismail Xavier analisa as percepções de parte de intelectuais da época, que aproximavam o cinema da revista, do circo e do futebol: “Sua atração pode prejudicar a elevação literária pois, juntamente com o rádio, ele exerce forte concorrência contra a literatura e a arte legítima. O povo teria nele um cúmplice na fuga diante dos esforços dos bons espíritos” (XAVIER, 1978, p. 146). Já a televisão, em seus primórdios, se voltou para um público elitizado, capaz de pagar

o preço, até então bastante elevado, do aparelho. Adquirir um aparelho de televisão era sinônimo de *status* social. A programação procurou afirmar-se como “veículo de cultura de caráter elitista, destinada a um público localizado nos dois grandes centros urbanos mais populosos do país: São Paulo e Rio de Janeiro” (RIBEIRO; SACRAMENTO; ROXO, 2010, p. 39). A interface e combinação fundamental da cultura de elite com a popular pontuaram a formação do campo cinematográfico e televisivo brasileiro.

Com o projeto modernizador brasileiro houve um discurso de cisão radical entre os meios, e ambos buscaram autonomia dentro do campo das artes e da comunicação. O projeto desenvolvimentista brasileiro colaborou para a segmentação do universo simbólico ao investir em desenvolvimento e implantação de infraestrutura, no caso da televisão, e criação de órgãos públicos para o cinema. A perspectiva culturalista/artística que dominou o pensamento cinematográfico brasileiro afastou as tentativas de união com a televisão, que foi acompanhada pelo pensamento empresarial e massivo. Esse hiato discursivo e distintivo entre cinema e televisão impediu que houvesse a formação de um campo audiovisual sistêmico e integrado.

Do final de 1950 até final de 1990, cinema e televisão estabeleceram-se como espaços separados e até opostos, com alguns poucos episódios e tentativas de integração, sempre considerados produtos de exceção.³ No entanto, as abordagens baseadas nas polarizações “cinema *versus* televisão” e “cultura de elite *versus* cultura popular” parecem ter perdido potência explicativa diante das demandas do capitalismo contemporâneo e do discurso da convergência transmidiática global. A circularidade cultural torna-se um recurso do capital e conforma um circuito de consumo ampliado e sistêmico de bens culturais. Há uma lógica de interdependência fundamental entre os meios audiovisuais que está na base do processo produtivo cultural global.

No Brasil, existe uma reorganização gradual importante que se origina em bases transnacionais; no entanto, as mudanças estão inseridas na

formação sociocultural do audiovisual brasileiro: um histórico de modernidade conservadora, de segregação distintiva entre os meios audiovisuais, ausência de estrutura industrial da atividade cinematográfica e hegemonia televisiva na indústria audiovisual brasileira. Assim, a cultura da convergência ganha roupagem singular no país, dialogando com continuidades e contradições históricas locais e demandas e tendências globais.

A ausência histórica de política pública para regulamentar a relação entre cinema e televisão deu espaço para a isolada atuação da política privada. A Globo Filmes torna-se agente protagonista do processo contemporâneo de entrecruzamento entre os meios audiovisuais nacionais. A empresa é um sintoma do fenômeno mundial da globalização capitalista e uma estratégia de inserção global e fortalecimento do produto nacional no mercado transnacional. A Globo Filmes desenhou as primeiras políticas de deslocamento de fronteiras entre cinema e televisão no Brasil ao criar uma metodologia própria para produção de peças declaradamente híbridas, móveis e de trânsito, com destaque midiático e de público e renda.

Projetos de coprodução, como os filmes *Cidade de Deus* (2002), *Se eu fosse você* (2006) e *Se eu fosse você 2* (2009), *Os normais* (2003) e *O bem amado* (2010) são alguns exemplos de produtos da estratégia da Globo Filmes. A Globo Filmes atua principalmente em três modalidades de participação em projetos: transformar minisséries em longas-metragens e vice-versa, desenvolver projetos cinematográficos para o elenco da emissora e apostar em filmes de qualidade⁴ com potencial de público apresentados por produtores independentes. Todo o processo de coprodução está associado à credibilidade e ao padrão de qualidade da TV Globo, “colaborando com o definitivo amadurecimento do setor e criando uma nova forma de fazer cinema no Brasil”, como diz o *site* da produtora (acesso em 17 de agosto de 2007). A política da empresa desloca e afrouxa os rígidos lugares de distinção entre cinema e televisão e gera desconfiança por parte da classe cinematográfica.

Junto à criação do departamento de cinema, a TV Globo intensificou a realização em coproduções televisivas com produtoras independentes com o objetivo de agregar “qualidade e prestígio” à sua grade de programação. A exibição da minissérie *Som e fúria* (Fernando Meirelles, 2009), uma coprodução da TV Globo com a produtora independente O2, e a exibição na TV Globo da minissérie *Decamerão: a comédia do sexo* (Jorge Furtado, 2009), coproduzida com a Casa de Cinema de Porto Alegre, evidenciam a política de trânsito e a interdependência entre cinema e televisão implantada pela TV Globo nos anos 2000.

Portanto, não é só o cinema que passa a depender da e ter como referência a televisão nacional; a presença de profissionais vindos de teatro e cinema na grade televisiva – e suas referências, influências e repertórios – torna-se uma importante estratégia da TV Globo para agregar “qualidade artística” à programação. É notável a participação dos diretores Guel Arraes, Luís Fernando Carvalho e Jorge Furtado, que atuam tanto no cinema quanto na televisão e garantem a este lugar de distinção e prestígio cultural. Há um trânsito circular que vai ao encontro das demandas contemporâneas do capitalismo e da cultura de consumo.

A atuação da política da Globo Filmes suscitou debates importantes sobre a relação entre os meios e colocou a discussão na agenda estatal. Contudo, ainda não existe uma política pública sistêmica e orgânica de regulação e incentivo de integração entre cinema e televisão. Os processos e os debates sobre a circulação entre esses dois meios são recentes no país e ainda estão em fase de consolidação; já apontam, porém, uma reorganização do campo audiovisual brasileiro. A presença da Globo Filmes no cinema nacional gera avanços, distorções e exclusões, e suscita importantes mudanças no campo audiovisual brasileiro.

Globo Filmes: circularidade como recurso

A criação da Globo Filmes, em 1998, pode ser entendida como estratégia política da TV Globo em resposta à ameaça da internacionalização da cultura. Ela faz parte de um conjunto de ações da TV Globo, cuja diretriz principal é a defesa do “conteúdo nacional”. A defesa do conteúdo brasileiro pela emissora é uma resposta às ameaças que o cenário de globalização imprime ao projeto de cultura brasileira.⁵

A revitalização do discurso de projeto nacional se deu tanto no cinema brasileiro quanto na TV Globo, no final dos anos 1990. O audiovisual nacional se apresentou como um dispositivo político de afirmação cultural em um cenário de globalização. O cinema, por meio da denominação “retomada do cinema nacional”, e a televisão, através da “defesa do conteúdo nacional”, reativaram o discurso nacionalista.

A partir do final da década de 1990, o cinema nacional ganha novo impulso com a criação da Lei Rouanet e da Lei do Audiovisual. No plano institucional, é criada a Agência Nacional do Cinema (Ancine), uma clara demonstração de transformação política no campo audiovisual. A criação da Globo Filmes, que propositadamente coincide com o período de recuperação da atividade cinematográfica nacional, potencializa a posição do produto nacional no mercado audiovisual.

A relação entre cinema e televisão no Brasil se institucionaliza, através de política privada, com a criação de uma divisão voltada para coprodução de filmes nacionais da TV Globo, a Globo Filmes. O apoio da televisão ao setor cinematográfico, protagonizado por essa empresa, foi possível pela força que a emissora adquiriu como agente social nacional. Segundo Butcher: “A TV Globo arregimentou setores da produção e passou a interferir com firmeza no sentido de tornar alguns filmes brasileiros produtos competitivos em relação ao produto americano, o que seria uma oportuna demonstração de forças em um campo

dominado pelo produto estrangeiro” (BUTCHER, 2006, p. 15). Mais do que a função de cada campo (cinema e televisão), a Globo Filmes está interessada na formação de um mercado audiovisual nacional integrado e potente no cenário da globalização econômica e cultural.

A Globo Filmes atua no mercado de três maneiras diferentes: como coprodutora, o que ocorre na maioria dos casos; como apoiadora, ou seja, responsável principalmente pela divulgação da obra; e como produtora, situação bem menos frequente, visto que neste caso o grupo não pode, por força da legislação, captar recursos externos porque é detentor de uma concessão de televisão (SANGION, 2011).

A dinâmica de trabalho da Globo Filmes é peculiar e cumpre de maneira eficaz os seus objetivos. A empresa, na maioria dos casos, não investe dinheiro nos projetos que coproduz, mas garante espaço na mídia no momento do lançamento. Esse espaço varia de acordo com a porcentagem da participação da Globo Filmes no contrato, além do tamanho potencial do filme. A obra audiovisual conta com a estrutura da emissora para sua promoção e divulgação em escala nacional. Uma produção cinematográfica coproduzida pela Globo Filmes pode sofrer interferência em todas as fases do projeto: roteiro, escolha de elenco, corte final, escolha do título, campanha de lançamento, entre outros. Em contrapartida, a Globo Filmes, ao se tornar coprodutora através do investimento em mídia nacional, tem direito a percentual de receita de bilheteria do filme.

A parceria com a Globo Filmes pode acontecer em todas as etapas da produção, inclusive em filme já finalizado. Porém, a preferência está em estabelecer contratos ainda na fase do roteiro, para acompanhar o desenvolvimento do projeto de perto. Segundo Carlos Eduardo Rodrigues, diretor executivo da Globo Filmes:

Quando se fala em participação da Globo Filmes em um sucesso, só se presta atenção na mídia, enquanto o processo é bem mais abrangente. Temos participação ativa desde o momento em que escolhemos o projeto até hora do lançamento. Estamos

interessados em obras de conteúdo nacional, de qualidade e potencial popular (...) A parceria que a gente propõe ao cinema é essa: desenvolver projetos que aproximem o público brasileiro do nosso cinema, criem o hábito de ver filmes nacionais, assim como a TV aprendeu a acompanhar e entender o gosto dos brasileiros. (FILME B, 2003, p. 1)

As informações do mercado demonstram o sucesso de política da empresa. Dos 693 filmes nacionais lançados entre os anos 2000 e 2010, a Globo Filmes participou de apenas 97, isto é, 14% do total. No entanto, os filmes com a Globo Filmes obtiveram 72% do total de público do período. Recortando entre os 20 maiores sucessos de público de 2000 a 2010, 19 foram realizados em coprodução ou tiveram apoio da Globo Filmes.⁶ O único filme que fugiu à regra foi *Tropa de elite* (2007), por se tratar de uma temática considerada inadequada na época. No entanto, a empresa entrou como parceira principal de *Tropa de elite 2* (2010), investindo, inclusive, recursos financeiros.

Ranking nacional 2000 a 2010 – salas de cinema

	Título	Distribuidora	Ano de lançamento	Renda total	Público total
1	<i>Tropa de elite 2</i>	Zazen	2010	102.320.114,16	11.023.475,00
2	<i>Se eu fosse você 2</i>	Fox	2009	50.543.885,00	6.137.345
3	<i>Dois filhos de Francisco</i>	Sony	2005	36.728.278,00	5.319.677
4	<i>Carandiru</i>	Sony	2003	29.623.481,00	4.693.853
5	<i>Nosso Lar</i>	Fox	2010	36.126.083,00	4.060.304
6	<i>Se eu fosse você</i>	Fox	2006	28.916.137,00	3.644.956
7	<i>Chico Xavier</i>	Sony/Disney (Columbia)	2010	30.279.033,00	3.412.969
8	<i>Cidade de Deus</i>	Lumière	2002	19.066.087,00	3.370.871
9	<i>Lisbela e o prisioneiro</i>	Fox	2003	19.915.933,00	3.174.643
10	<i>Cazuza: o tempo não para</i>	Sony	2004	21.230.606,00	3.082.522
11	<i>Olga</i>	Lumière	2004	20.375.397,00	3.078.030

12	<i>Os normais</i>	Lumière	2003	19.874.866,00	2.996.467
13	<i>Xuxa e os duendes</i>	Warner	2001	11.691.200,00	2.657.091
14	<i>Tropa de elite</i>	Universal	2007	20.422.567,00	2.421.295
15	<i>Xuxa popstar</i>	Warner	2000	9.625.191,00	2.394.326
16	<i>A mulher invisível</i>	Warner	2009	20.498.576,00	2.353.136
17	<i>Maria: a mãe do filho de Deus</i>	Sony	2003	12.842.085,00	2.332.873
18	<i>Xuxa e os duendes 2</i>	Warner	2002	11.485.979,00	2.301.152
19	<i>Sexo, amor e traição</i>	Fox	2004	15.775.132,00	2.219.423
20	<i>Xuxa abraçadabra</i>	Warner	2003	11.677.129,00	2.214.481

Fonte: OCA, Ancine e Filme B.

Elaboração da autora.

A Globo Filmes aposta na popularização do cinema nacional, “popular” entendido aqui como reconhecido, como atraente ao grande público. Para atingir maior popularidade, a Globo Filmes opta por projetos que incorporem os conceitos de repetição/inação e reconhecimento/estranhamento em suas coproduções, tendo por objetivo alcançar o maior número de espectadores. O campo audiovisual trabalha com a dialética entre divulgação e distinção, isto é: necessita ampliar o mercado de consumo para obter mais lucro, ao mesmo tempo em que precisa enfrentar os efeitos massificadores da divulgação, através de signos de distinção (CANCLINI, p. 2006).

O modelo de produção da TV Globo, no qual ela produz quase tudo o que exhibe, é contrastante com o modelo cinematográfico nacional, que carece de capacidade produtiva. Somado a isso, a velocidade da produção da televisão se diferencia do modelo de produção de cinema no país. A atuação da Globo Filmes é, portanto, uma espécie de *know-how* da visão industrial e comercial dos produtos audiovisuais, traduzindo-se em uma intervenção direta no projeto do filme. A Globo Filme se torna um dos grandes agentes do cinema nacional a partir dos anos 2000. Para além dos elos clássicos (produtor, distribuidor e exibidor), a empresa se apresenta como um dos agentes de destaque para o sucesso comercial do filme.

A empresa entra no cenário cinematográfico brasileiro com o objetivo de contribuir para o fortalecimento da indústria audiovisual brasileira, aumentar a sinergia entre o cinema e a televisão e afirmar a hegemonia da TV Globo no audiovisual nacional e internacional. A fórmula da Globo Filmes está associada à estrutura sistêmica da indústria cultural, que busca a integração dos consumidores.

Sob essa acepção, a produção imagética da TV Globo exerce influência direta no cinema nacional contemporâneo ao ocupar o lugar de referência cultural coletiva do país e se apresentar como meio integrador e de identificação da nação brasileira. Se, em período recente da história, os filmes nacionais sofriam influência do modelo estrangeiro (europeu ou norte-americano), esse referencial voltou-se para dentro do país, baseando-se no “padrão Globo de qualidade” da emissora.

O referencial televisivo adquire novos horizontes e se apresenta de modo explícito na filmografia brasileira a partir do final dos anos 1990. Segundo Butcher, todos os filmes lançados a partir dos anos 1990 não escapam a esse novo referencial (BUTCHER, 2005). Pode-se observar, tanto com adesões quanto com reações à nova hegemonia, que se formou no campo audiovisual brasileiro, o “padrão Globo de qualidade”.

A influência da televisão no cinema não é um fenômeno novo – a televisão já exercia influência sobre o filme brasileiro mesmo antes da criação da Globo Filmes. Os exemplos mais evidentes desse processo são os filmes de *Os Trapalhões* e *da Xuxa*, que ocuparam lugar de destaque de público do cinema nacional. Mas é a partir do ano 2000, com o lançamento do projeto *O auto da Compadecida*, de Guel Arraes, que a relação cinema e televisão se institucionaliza e se consolida no país como uma política declarada de integração fundamental, estruturada pela Globo Filmes.

Muitos realizadores desqualificam a metodologia e os produtos gerados pela Globo Filmes. A fórmula padronizadora, excludente e centralizadora da Globo Filmes foi e ainda é muito criticada. Um dos maiores questionamentos refere-se

ao fato de a empresa promover apenas pequenas adaptações para levar produtos da sua grade televisiva para o cinema e vice-versa, sem atentar para cuidados estéticos e de linguagem. O modelo privado voltado para o filme comercial da empresa acabaria por restringir o espaço artístico e experimental do cinema e estabelecer um único formato de audiovisual nacional referenciado na TV Globo. Além disso, a empresa foi acusada de burlar a lei ao associar-se a outros produtores, para dessa forma conseguir recursos externos, principalmente por meio da lei de incentivo ao audiovisual. Por outro lado, cada vez mais realizadores e produtores buscam a empresa como parceira, apostando na sua capilaridade de divulgação e promoção nacional e, conseqüente, no sucesso de público e na renda do filme.

Há autores e diretores atuantes tanto no cinema quanto na televisão que declaram que as linguagens dos dois meios são muito próximas. Para Jorge Furtado, as diferenças entre cinema e TV são muito menos de construção de linguagem (que é, em ambos os casos, a do audiovisual), e muito mais de modo de recepção das obras pelo espectador (FURTADO, s./d.). Guel Arraes, diretor de cinema e televisão, pondera os papéis dos meios e defende a atuação conjunta para desenvolver o campo audiovisual no país:

A exigência que a televisão preste um serviço público me parece correta. Mas, acho que a discussão não pode ficar por aí. Do modo como se fala da televisão, parece até que o cinema brasileiro tem um prestígio incrível, que faz filmes geniais, que é uma indústria florescente e maravilhosa, e que a televisão é uma coitadinha que só faz coisa ruim. Se você observar historicamente, a situação é bem outra. Desde os anos 60, a televisão não parou de crescer, de revelar e formar bons artistas. Na TV não foram só criadas coisas popularescas, foram criadas também coisas incríveis. É preciso olhar também para o que é bom. Se você fizer uma contabilidade do que realmente tem de bom na televisão brasileira, você vai encontrar uma quantidade de obras muito boas, provavelmente muito maior do que no cinema brasileiro, até porque a televisão produz muito mais, e é muito mais rica. Não se trata apenas de defender a televisão, mas se trata de defender uma atuação conjunta, capaz de contribuir para os dois. Para mim a combinação *Cidade dos Homens* na

TV e *Cidade de Deus* no cinema foi uma dar coisas mais importantes que aconteceram na televisão e no cinema do Brasil. (ARRAES apud FIGUEIRÔA; FECHINE, p. 318)

Existe um descentramento no discurso de outrora, que desqualificava a priori o conteúdo televisivo e exaltava a erudição e experimentação do conteúdo cinematográfico. A Globo Filmes instituiu uma metodologia de execução de ações de entrelaçamento entre cinema e televisão no Brasil, gerou intenso debate no campo audiovisual brasileiro e desmontou fronteiras rigorosamente construídas entre os meios.

A partir dos anos 2000, alguns mecanismos públicos foram elaborados e acionados. O Estado, que sempre concentrou esforços no cinema, parece atentar à importância da televisão e à interdependência entre os campos audiovisuais. O diretor-presidente da Ancine, em exercício, explicou a política do órgão:

Há várias formas de se promover a integração da produção audiovisual independente e do cinema com a televisão. O caminho que temos percorrido até aqui é o do estímulo a esta integração e vamos operar o aprofundamento dessas relações. Acreditamos que num futuro próximo teremos mais produção independente na televisão brasileira e mais parcerias entre emissoras e programadoras de TV com produtores independentes brasileiros, como já faz a Globo Filmes, declarou o diretor-presidente da ANCINE, Manoel Rangel. (Publicado no site da Ancine, em 29 de março 2011.)

No entanto, as isoladas ações não conformam uma política sistêmica que abarque a complexidade do circuito e mercado audiovisual. O Estado segue na esteira da Globo Filmes, atentando para as modificações estruturais no campo audiovisual e as necessidades públicas de integração e colaboração entre cinema e televisão, temática ocultada da política pública do audiovisual

no país. A institucionalização da integração veio de forma pontual e ficou nas mãos de agente privado do mercado, altamente criticado por seu caráter industrialista e excludente.

As ações de conexão entre cinema e televisão do sistema Globo colocaram em pauta o desconforto e as potencialidades do sistema e evidenciaram os impasses de realizadores, críticos e pesquisadores – historicamente acostumados a lidar com o cinema e a televisão como formas de expressão audiovisual antagônicas – frente ao discurso positivo da circularidade e à tendência de adensamento das relações entre cinema e televisão no país e no mundo.

Considerações finais

Depois de histórico marcado pelo discurso de distinção hierárquica entre cinema e televisão, entra em cena, nos anos 2000, um novo discurso ordenador das políticas para o audiovisual no país. O discurso da circularidade dos meios audiovisuais, principalmente cinema e televisão, é acionado como forma de potencializar os produtos nacionais no mercado local e internacional. Meios que até então se encontravam discursivamente segregados, obedecendo aos preceitos da hierarquia cultural, se misturam e geram produtos declaradamente circulares. O trânsito de atores, diretores estelares e profissionais entre os meios, a circulação dos processos produtivos, os produtos audiovisuais (filmes, séries e programas de televisão) protagonizados pela Globo Filmes e os ensaios de política pública dos anos 2000 estão alinhados com o valor positivo da circularidade e geram um processo de convergência à brasileira.

Para Alexandre Figuerôa e Yvana Fachine (2002), os discursos se organizam no trânsito e no movimento entre formas, resultando em um hibridismo das linguagens e das mídias na contemporaneidade. A participação da televisão no cinema nacional se limita, hoje, muito menos ao que uma pode colaborar com a outra do que a um conflito mortal entre os meios. O mais significativo de tudo

é que paradoxalmente, a televisão, acusada de ser a maior inimiga do cinema nacional, torna-se hoje seu mais relevante e significativo aliado. Percebemos, portanto, uma inevitável mediação entre os processos históricos passados com as novas demandas do campo audiovisual mundial. O passado e o futuro do campo audiovisual estão interligados, assim como formas narrativas, marcos regulatórios, seus usos e apropriações estão entrelaçados.

A circularidade como recurso e a geração de produtos mesclados deslocaram os rígidos lugares historicamente estabelecidos e marcaram uma nova etapa de fazer e pensar cinema e televisão no Brasil, na qual os lugares hierárquicos defendidos como “puros” e “intocáveis” – “culto, popular e massivo” – e as visões maniqueístas – “nacional e estrangeiro”, “próprio e alheio” – explodem.

Referências bibliográficas

BRASIL. **MP 2228-01**. Ancine, 2001.

_____. OCA. Ancine, 2011.

BUTCHER, P. **Cinema brasileiro hoje**. São Paulo: Publifolha, 2005.

_____. **A dona da história**. Dissertação (Mestrado). rRio de Janeiro: UFRJ, 2006.

CANCLINI, N, G. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

FIGUEIRÔA, A.; FECHINE, Y. **Guel Arraes: do *Cinéma Verité* à dramaturgia na TV**. Anais do Congresso Intercom, 2002.

_____. (Ed.). **Guel Arraes: um inventor no audiovisual brasileiro**. Recife: CEPE, 2008.

FILME B. **Boletim número 284**. 22 de abril de 2003. Disponível em: <www.filmeb.com.br>.

FURTADO, J. **Cinema e televisão**. Disponível em: <<http://www.nao-til.com.br/nao-74/furtado2.htm>>.

GALVÃO, M. R.; BERNARDET, J.-C. **O nacional e o popular na cultura brasileira: Cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

MACHADO, A. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Senac, 2005.

ORTIZ RAMOS, J. M. **Cinema, televisão e publicidade: Cinema popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980**. São Paulo: Annablume, 2004.

RIBEIRO, A. P. G.; SACRAMENTO, I.; ROXO, M. (Org.). **História da televisão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010.

SANGION, J.. A Globo Filmes e a pós-retomada do cinema nacional. **Jornal da Unicamp**, Campinas, 15 a 21 de agosto de 2011 – ANO XXV – Nº 502.

XAVIER, I. **Sétima arte: um culto moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

Sites

Ancine. <www.ancine.gov.br>.

Globo Filmes. <www.globofilmes.globo.com>.

1. Trabalho apresentado em sessão individual.

2. *E-mail*: liabahia79@gmail.com
3. Houve algumas poucas experiências importantes anteriores como os filmes dos Trapalhões e os da Xuxa. É possível citar ainda a iniciativa da parceria Shell/Globo Repórter, que convidou cineastas renomados (Eduardo Coutinho, João Batista de Andrade, Walter Lima Junior, entre outros) para dirigirem os programas veiculados na TV Globo. Outro exemplo de destaque é o programa *Abertura* (TV Tupi), apresentado por Glauber Rocha, que revelou novas possibilidades do meio. Por fim, vale lembrar de dois programas de televisão que já nos anos 1980 indicam um caminho inicial paradigmático de reflexão sobre o fazer televisivo e a sociedade de bens de consumo: *Armação ilimitada* e *TV Pirata*. No entanto, todos esses produtos eram considerados de exceção e estavam isolados da estrutura principal.
4. Arlindo Machado questiona a associação da expressão “qualidade” à televisão. Para o autor, essa associação produz uma discriminação que pode ser nociva à própria ideia que se quer defender. Para Machado: “(...) talvez se deva buscar, em televisão, um conceito de *qualidade* a tal ponto elástico e complexo que permita valorizar trabalhos nos quais os constrangimentos industriais (velocidade e estandardização da produção) não sejam esmagadoramente conflitantes com a inovação e a criação de alternativas diferenciadas, nos quais a liberdade de expressão dos criadores não seja totalmente avessa às demandas da audiência, nos quais ainda as necessidades de diversificação e segmentação não sejam inteiramente refratárias às grandes questões nacionais e universais” (MACHADO, 2005, p. 25).
5. Em um primeiro momento, a Globo Filmes seria produtora e distribuidora de conteúdo.
6. Dados: OCA, Ancine e Filme B.

O hibridismo entre os formatos da teleficção: seriado e minissérie*²

Vanessa Fernandes Queiroga Pita (UFPB, mestranda)³

1. *Decamerão: a comédia do sexo*

Decamerão: a comédia do sexo, veiculada em 2009, é um projeto com direção geral de Jorge Furtado, produção da Casa de Cinema de Porto Alegre e realização da Rede Globo, emissora que exibiu a teleficção. A microssérie foi inspirada nas temáticas e novelas toscanas presentes no livro *Decamerão*, escrito entre 1348 e 1353 pelo italiano Giovanni Boccaccio. *Decamerão* é um vocábulo com origem no grego, em que *deca* significa dez e *emeron* significa dias ou jornadas. O livro é uma coleção de cem novelas toscanas e é considerado um marco literário do período de transição vivido pela Europa com o fim da Idade Média, que valorizava o amor espiritual e divino, e o início do Renascimento, quando prevaleceram os valores terrenos e carnavais.

As histórias, que retratam os amores mundanos, a prática licenciosa de religiosos, a vida cortês dos nobres e a dos mercadores, são narradas em dez jornadas, por sete mulheres e três homens jovens que, recolhidos em uma casa de campo em Florença, fogem das cidades invadidas pela peste negra. Jorge Furtado, na direção geral com Ana Luiza Azevedo e, no roteiro, com Guel Arraes, Adriana Falcão e Carlos Gerbase, criou a trama de *Decamerão: a comédia do sexo* combinando elementos da comédia, do romance e de temáticas como o

erotismo. Diferente do livro de Boccaccio, no qual os dez jovens, entre banquetes e festas, contam histórias para se entreter, a microssérie cria uma realidade própria, com referências à cultura popular brasileira, e as personagens vivem algumas situações inspiradas nas novelas do *Decamerão*.

Jorge Furtado é um cineasta gaúcho que já exerce influência na televisão brasileira desde a década 90. O roteirista e diretor iniciou sua carreira com a realização de curtas-metragens no final dos anos 80, alcançando prestígio de crítica e de público. Logo em seguida, passou a roteirizar e/ou dirigir séries para a Rede Globo, alternando até hoje com a sua produção de longas-metragens. Furtado ainda conta em seu currículo com a participação em diversos trabalhos para a TV e para o cinema apenas como roteirista. Para Flávia Guidotti, uma das

características mais marcantes da obra de Jorge Furtado é a apropriação e a reutilização de textos e imagens diversos, extraídos de diversos universos culturais, na composição de seus filmes. Tais filmes costumam mesclar em sua constituição recortes e colagens de fotografias, grafismos, diagramas, desenhos animados, jogos de videogame, histórias em quadrinhos, quadros de *pop art*, obras importantes da história do cinema, diálogos de Shakespeare, Cervantes, etc, tudo isso agenciado de forma a refletir uma visão fragmentada de mundo: uma imagem do pensamento de um sujeito descentrado. (GUIDOTTI, 2007, p.47)

Em *Decamerão: a comédia do sexo* não percebemos integralmente essa colagem ou recorte de várias linguagens de maneira a constituir uma visão fragmentada de mundo e a formação de um sujeito descentrado. Entretanto, destacamos um elemento, assinalado por Guidotti como presente em algumas obras de Furtado, que está em evidência na microssérie em estudo: uma tendência à transvalorização dos valores morais. Nesse caso específico, a transvalorização é proveniente do livro *Decamerão*, principalmente no que concerne ao tratamento concedido à sexualidade e à transgressão de normas que regem a sociedade. No

seu blog, antes da estreia da microssérie, Jorge Furtado comentou o porquê de trabalhar com a obra de Boccaccio.

Considerado por muitos o primeiro livro realista, o *Decamerão* é uma coletânea de contos de origem popular, histórias maravilhosas que resistem à prova do tempo, a maioria de conteúdo humorístico e erótico. (...) A ascensão social pelo casamento, a dúvida sobre a paternidade, os amores impossíveis, as rixas de marido e mulher, a busca pelo prazer, a batalha pela sobrevivência, por dinheiro ou comida, são os grandes temas de todas as histórias, desde sempre, e para sempre. (FURTADO, 2008)

Renato Luiz Pucci Jr. (2008) ao analisar *Cena aberta* (Jorge Furtado; Regina Casé; Guel Arraes, 2003), destaca a linguagem utilizada no programa como algo inovador e com comunicação direta com o público. Características essas criticadas por alguns, como afirma Pucci Jr., porém que traz às narrativas produzidas por eles a peculiaridade do novo, não necessariamente original, pois estabelece uma forte ligação com o repertório do telespectador.

Cena aberta é composto por quatro episódios, adaptações dos contos “Negro Bonifácio”, de Simão Lopes Neto, e “As três palavras divinas”, de Leon Tolstoi, da novela *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, e do romance *Ópera do sabão*, de Marcos Rey, intitulado no episódio televisivo de *Folhetim*. Segundo Luiz Antonio Mousinho, revelando alguns elementos de produção, o *Cena aberta* “parece se valer de conquistas metalinguísticas instauradas pela TV brasileira nos anos 80, (...) inspiradas em procedimentos de vanguardas no cinema de décadas anteriores, mas (...) dentro de um ambiente de consumo por grandes audiências” (MOUSINHO, 2007, p.116-117).

Apesar de *Decamerão: a comédia do sexo* não possuir o formato de revelação do mecanismo televisual ao mostrar o processo de criação aliado à impressão de realidade, como acontece em *Cena aberta* (PUCCI JR., 2008), a microssérie carrega esse traço de algo novo com comunicação direta com o

telespectador. A inovação acontece por meio da dramaturgia e dos elementos narrativos como espaço e tempo. A teleficção de Furtado possui uma dramaturgia diferenciada, os diálogos são em versos, e é situada em um espaço físico e de tempo indeterminados. Os episódios possuem as mesmas personagens e estão situados no mesmo ambiente, uma vila ou pequena cidade no interior do Rio Grande do Sul, mas que, pela construção dos elementos constitutivos das cenas, poderia muito bem se situar no interior da Itália, em uma época arcaica.

A métrica e a rima presentes nos diálogos implicam uma característica marcante nessa teleficção: a de não ser realista. Mesmo assim, a comunicação direta com o telespectador – a presença do realismo – acontece por meio das temáticas retratadas na microssérie e inspiradas livremente em Boccaccio. Jorge Furtado assinala que são temáticas que provocam o interesse de todos nós, humanos, “com nossos instintos básicos de reprodução e morte, em nossa luta diária pela felicidade e o prazer. São histórias que se contam com poucos personagens, também eles habitantes do imaginário de qualquer um, em qualquer cultura, em qualquer época” (FURTADO, 2008).

Exibida em duas partes, uma no início e a outra no meio do ano de 2009, *Decamerão: a comédia do sexo* possui apenas quatro episódios, mais um piloto (veiculado em 2 de janeiro e intitulado *Comer, amar e morrer*). Os outros episódios exibidos posteriormente são *O espelho* (31/07); *O vestido* (07/08); *O abade* (14/08); e *O ciúme* (21/08). Todos foram filmados no Rio Grande do Sul, na Linha Jansen, Farroupilha, e no distrito São José de Costa Real, em Garibaldi. Na trama desenvolvida na microssérie existem sete personagens fixos, com eventuais participações de outros.

Há um triângulo amoroso entre um marido ciumento, Tofano (Matheus Nachtergaele) e a mulher que o trai, Monna (Deborah Secco) com um falso padre, Masetto (Lázaro Ramos). Existe um casal romântico, Isabel (Leandra Leal) e Filipinho (Daniel de Oliveira), e, para completar, o casal de criados de Tofano, Tessa (Drica Moraes) e Calandrino (Edmilson Barros). Entre as

participações, podemos citar: Senhor Spininellochio (Tonico Pereira), pai de Tofano; o abade (Nelson Diniz); a prima de Isabel, Belisa (Fernanda de Freitas); e o tenente (Felipe de Paula).

O primeiro episódio, *Comer, amar e morrer*, traz a narrativa de um falso padre, Masetto, que chega à cidade por acaso. Visando saciar a fome, Masetto é obrigado a celebrar o enterro do Senhor Spininellochio e o casamento de Monna com Tofano, condição para este herdar a fortuna do recém-falecido pai. Dessa forma, Masetto acaba se fixando na vila como o padre oficial e se apaixonando por Monna. Seguindo a ordem cronológica, temos *O espelho*, narrativa em que se inicia a traição de Monna com Masetto, e seu marido, Tofano, desconfiado, paga ao seu criado para segui-la com o intuito de flagrar a traição. Como Calandrino precisava de dinheiro para comprar um espelho grande para a sua amada, aceita o desafio; no entanto, com a ajuda de Tessa, Monna consegue driblar o empregado e o seu esposo.

Em *O vestido*, Calandrino engana Filipinho, dono de um mercadinho e boteco e criador de ovelhas, para conseguir dinheiro e comprar o tecido do vestido novo de Tessa. Paralelo a isso, ocorre uma troca de casais: cresce uma atração entre Masetto e Isabel, e Monna, sem o conhecimento do seu marido, mantém relações sexuais com Filipinho para conseguir comprar o vestido novo para a festa da padroeira. No quarto episódio, intitulado *O abade*, o religioso do qual Masetto roubou as roupas, no episódio piloto, chega à cidade para reformar a capela. Com isso, aumenta o trabalho para Calandrino, Tessa e para o próprio Masetto, além do perigo de ele ser descoberto. Assim, eles armam um plano para acelerar a saída do abade da cidade, ao trancá-lo com Monna na igreja e simularem um flagrante desse ocorrido.

Em *O ciúme*, último episódio da microssérie, Tofano, desconfiado das traições de Monna, a tranca no quarto e a proíbe de sair, porém, mesmo assim, ela consegue fugir em algumas ocasiões para se encontrar com Masetto. Enquanto isso, a prima francesa de Isabel, Belisa, chega à cidade para visitá-

la e atrai a atenção do seu marido Filipinho, despertando desejo e cobiça nele. No final, Masetto convence Tofano a soltar Monna e acaba trazendo a reconciliação entre o marido e a esposa. Dessa forma, o falso padre resolve sair da cidade e, na estrada, encontra Belisa, com quem pega carona e sente de imediato uma atração física.

Com esse pequeno resumo dos enredos dos episódios, podemos afirmar que não é à toa que o título da microssérie seja *Decamerão: a comédia do sexo*, pois existe uma primazia do prazer seja por meio do sexo, seja por meio da comida ou aquisição de bens materiais. As temáticas do corpo e da vitalidade sexual, que estão presentes no texto literário por meio das situações das novelas toscanas, são alargadas na microssérie de Furtado. Em todos os cinco episódios, o corpo, a sensualidade e a busca pelo prazer são o ponto central da narrativa.

2. O hibridismo de formatos

Decamerão: a comédia do sexo é um programa de teleficção, denominado microssérie, termo usado para minisséries compactas (BALOGH, 2002). Entretanto, a série de Furtado suscita desdobramentos quanto a sua classificação, pois se trata de um seriado teleficcional nas suas características mais marcantes, e, por outro lado, possui elementos próprios de uma minissérie, que ultrapassam a própria denominação.

Ocorre um hibridismo de formatos e, quanto à designação de microssérie, “não resta dúvida de que constitui um instrumento útil para delimitar o alcance de processos de recepção e agilizar o reconhecimento e a leitura de marcas estruturais” (BALOGH, 2002, p.90). Assim, para facilitar o reconhecimento por parte dos telespectadores, determina-se uma conceituação já existente; porém, durante nosso estudo percebeu-se o hibridismo estético e o avanço do programa, ao confluírem dois formatos da teleficção.

Anna Maria Balogh (2002), considerando a confluência de linguagens em determinadas produções da televisão, levanta um questionamento em relação aos formatos dos programas teleficcionais: qual a maneira para sistematizar esses processos que estão sempre em evolução, em andamento? A própria autora responde: como os “textos televisuais da atualidade se caracterizam por uma bricolagem de gêneros e subgêneros, de materiais de arquivo e outros especialmente filmados para o programa” (BALOGH, 2002, p.94), uma possibilidade de classificar as teleficções é por meio do estudo de gêneros, pois assim é possível determinar quais elementos se destacam no formato do programa e, conseqüentemente, indicar a sua denominação.

Jesus Martín-Barbero ressalta a importância da determinação dos programas de TV a partir da classificação dos seus gêneros.

Assim como a maior parte das pessoas vai ao cinema para ver um filme, ou seja, um filme policial ou de ficção científica ou de aventuras, do mesmo modo a dinâmica cultural da televisão atua pelos *seus gêneros*. A partir deles, ela ativa a competência cultural e a seu modo dá conta das diferenças sociais que a atravessam. Os gêneros, que articulam narrativamente as serialidade, constituem uma mediação fundamental entre as lógicas do sistema produtivo e as do sistema de consumo, entre a do formato e a dos modos de ler, dos usos. (MARTÍN-BARBERO, 2009, p.300-301)

Os gêneros televisuais são tendências, são unidades estéticas e culturais. De acordo com Yvana Fachine (2001), são o formato básico que precisamos encontrar em determinado programa para enquadrá-lo em categorias como ficcional, lúdico ou jornalístico, por exemplo. É o conjunto de elementos de reconhecimento que serve para normatizar e organizar a produção televisiva sob o viés do discurso institucional. Contudo, ainda segundo a autora, os gêneros não são estáveis.

Apesar de os padrões que caracterizam os gêneros permanecerem reconhecíveis pelo telespectador, que consegue identificar os símbolos base, existe um hibridismo de mídias e linguagens que predomina no audiovisual contemporâneo. Dessa forma, Fechine conceitua gênero como “um fenômeno que se define na dialética entre repetição e inovação, entre prescrição e transgressão, entre continuidades (tradição) e rupturas. (...) Cada novo texto e cada novo gênero se define sempre em relação a outros que lhe são anteriores” (FECHINE, 2001, p.16-17). Esse conceito dos gêneros, como flexíveis e passíveis de renovação, está presente também no estudo realizado por Arlindo Machado, para o qual autor se baseia no pensamento de Mikhail Bakhtin, mesmo sabendo que Bakhtin nunca dirigiu “a sua análise para o audiovisual contemporâneo, ficando restrito (...) ao exame dos fenômenos linguísticos e literários em suas formas impressas ou orais” (MACHADO, 2005, p.68).

O teórico russo (BAKHTIN, 2010a; 2010b), ao discutir a questão do gênero literário, ressalta a presença e conservação de elementos da própria formação do gênero e ao mesmo tempo a permanente renovação e maleabilidade de outros elementos, refletindo uma tendência relativamente estável, que depende do papel e meio desenvolvidos e das condições de comunicação discursiva empregadas, constituindo-se num processo dinâmico e de movimento dos enunciados.

O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero. (...) O gênero vive do presente, mas sempre *recorda* o seu passado, o seu começo. (...) É precisamente por isso que tem a capacidade de assegurar a *unidade* e a *continuidade* desse desenvolvimento. (BAKHTIN, 2010b, p.121)

Podemos perceber que as ideias de centro de referência, de símbolos base que promovem a familiaridade entre os formatos e de evolução dos gêneros estão presentes nos estudos de Mikhail Bakhtin (2010b) e podem ser aplicadas aos

gêneros televisuais. Machado (2005) considera cada programa, cada episódio de um seriado, cada reportagem, cada vinheta, cada publicidade da televisão como um enunciado. O autor assinala que cada um desses enunciados é singular e faz uso dos recursos expressivos e códigos da TV na sua constituição. Assim, a utilização desses determinados elementos serve para organizar os enunciados a partir das suas esferas de intenção e público-alvo.

Ao fazer um paralelo com a definição de gênero de Bakhtin (2010b), Machado conclui que esse tratamento do material televisivo pode ser considerado como uma conceituação de gênero, no tocante à linguagem televisiva. “Os gêneros são categorias fundamentalmente mutáveis e heterogêneas (não apenas no sentido de que são diferentes entre si, mas também no sentido de que cada enunciado pode estar ‘replicando’ muitos gêneros ao mesmo tempo)” (MACHADO, 2005, p.71).

Dessa maneira, os gêneros televisuais, e entre eles destacamos a teleficção, estão em contínuo processo de mudança, de combinação, de repetição e de evolução de formatos, ao mesmo tempo em que procuram uma determinada consolidação. Por isso, por mais que inovem, acrescentem significações e promovam hibridismo entre si, as características principais ficam evidenciadas e podem ser reconhecidas pelo telespectador, servindo para enquadrar a teleficção na grade geral como telenovela, minissérie ou seriado, por exemplo.

Os programas de ficção televisiva podem ser classificados por tipo de trama e subtrama, pela maneira de criar, apresentar e desenvolver as personagens, pelo tratamento de material – ou seja, pelas suas características formais, pela linguagem própria na televisão. Afinal, “as estratégias de construção do discurso ficcional na TV estão fortemente normatizadas pelas demandas de gênero e pelas servidões de formatação e ambos interferem poderosamente nesse fazer discursivo que se analisa” (BALOGH, 2002, p.70).

Destacamos a classificação, realizada por Renata Pallottini (1998), dos programas teleficcionais em unitários e os não unitários. A autora define o unitário como “uma ficção para TV, levada ao ar de uma só vez, com duração de aproximadamente uma hora, programa que basta em si mesmo, que conta uma história com começo, meio e fim, que esgota sua posição na unidade e nele se encerra” (PALLOTTINI, 1998, p.25). Pallottini afirma que os unitários começaram, no Brasil, com peças de teatro levadas ao ar pela televisão, inicialmente ao vivo. A esse formato convencionou-se chamar teleteatro.

Depois, esse tipo de teleficção foi tomando contornos específicos, com diversas locações, deixando de lado as características do teleteatro e adquirindo o formato de unitário, como conhecemos hoje. Segundo Pallottini (1998), a Rede Globo popularizou o termo “caso especial” para os seus unitários. O próprio episódio piloto de *Decamerão: a comédia do sexo* foi um unitário, um especial de fim de ano da emissora. A Rede Globo costuma realizar também séries compostas por unitários. São programas que estão reunidos em torno de um projeto unificado, que pode ser a temática abordada na série, textos adaptados de um mesmo autor, ou o estabelecimento de uma linguagem específica para aquela teleficção. Contudo, os enredos e personagens de cada um dos episódios não possuem ligação entre si e se encerram na própria exibição, possuindo começo, meio e fim e constituindo-se, portanto, como unitários.

Quanto aos não unitários são os programas com uma maior duração e que se classificam em: minissérie, seriado e telenovela. O principal produto da teledramaturgia brasileira do ponto de vista industrial é a telenovela, na qual predomina uma maior quantidade de tramas e subtramas, uma tendência a ser mais longa na sua duração e uma estrutura aberta com um tom melodramático e de cunho sentimental (PALLOTTINI, 1998). Já o seriado é definido, por Pallottini (1998, p.30), como “uma produção ficcional para TV, estruturada em episódios independentes que têm, cada um em si, uma unidade relativa”. Nesse formato de ficção televisiva

cada emissão é uma história completa e autônoma, com começo, meio e fim, e o que se repete no episódio seguinte são apenas os mesmos personagens principais e uma mesma situação narrativa. Nesse caso, temos um protótipo básico que se multiplica em variantes diversas ao longo da existência do programa. (MACHADO, 2005, p.84)

O seriado narra uma história teleficcional, onde os episódios são independentes, possuem começo, meio e fim, podem ser vistos fora da cronologia de produção, pertencem à cosmovisão da série estabelecida desde o início e são exibidos uma vez por semana em um dia fixo, com as mesmas personagens. *Decamerão: a comédia do sexo* possui todos esses pontos: foi exibida durante quatro sextas-feiras, os episódios podem ser assistidos fora da cronologia de produção e os elementos característicos do enredo, bem como as personagens, são os mesmos e estão presentes em todas as emissões. Contudo, a teleficção de Furtado traz características de uma minissérie, também, por mais que esse formato seja definido por possuir uma única narrativa com subtramas entrelaçadas, e o capítulo anterior é necessário para a compreensão dos seguintes.

Balogh assinala que a minissérie possui um formato privilegiado no que concerne ao roteiro: “a primazia à artisticidade; seria em princípio, o formato no qual a função poética mais bem poderia se manifestar, diversamente dos seriados e novelas, com uma tendência muito maior ao aproveitamento de fórmulas e esquemas” (BALOGH, 2002, p.37). Em relação à telenovela, é notável essa maior tendência ao seguimento de fórmulas na sua constituição; contudo, a teledramaturgia brasileira possui seriados que ultrapassam esquemas e inovam o seu formato e, conseqüentemente, a linguagem teleficcional. Isso acontece, por exemplo, com *Cidade dos homens* (direção geral de Paulo Morelli, 2002-2005) e com *A grande família* (núcleo geral de Guel Arraes, de 2001 até hoje) seriados que transpõem com pregnância estética uma visão da sociedade e da família brasileira.

Dentre as características de uma minissérie, podemos destacar em *Decamerão: a comédia do sexo*: a constituição da cena de forma pouco usual, espaço físico e de tempo indeterminados; o roteiro fechado, número fixo de episódios que não possuem continuidade em outras temporadas; e a manifestação da função poética em sua essência, o que permite estruturas plurissignificativas de leituras. Para Jakobson (s./d.), a função poética da linguagem projeta o eixo de seleção sobre o eixo de combinação, é a “projeção do ícone sobre o símbolo- ou seja, (...) [é a] projeção de códigos não-verbais (musicais, visuais, gestuais) sobre o código verbal” (PIGNATARI, 2005, p.17).

Dessa forma, as estruturas plurissignificativas, sugeridas pela microssérie, são encontradas: no princípio dialógico (BAKHTIN, 2010a) (presente na relação com o livro de Boccaccio e com outros textos); na dramaturgia diferenciada (os diálogos são em versos); e na *mise-en-scène* coreografada (o que reforça a encenação teatral e a presença do elemento cômico). Assim, ao optar por uma dramaturgia com diálogos em versos, Furtado recheia o roteiro com paranomásias, emprego de palavras com sons parecidos, e isso possibilita a formação de trocadilhos e rimas, componentes cômicos nas cenas.

“A figura chamada paranomásia (...) na qual reina o ‘jogo de palavras’ é a relação íntima e indissociável entre som e sentido. Podemos qualificar um texto de poético quando desvelamos, na sua organização, as equivalências de som e sentido” (CHALHUB, 1998, p.20). Portanto, na microssérie, ao fazer uso da função poética da linguagem, Furtado traz ao texto uma carga literária e uma musicalidade próprias da poesia e dos antigos textos dramáticos, presentes até o século XVIII, por exemplo, em Molière e em Shakespeare.

Podemos afirmar que o estudo dos gêneros televisuais é útil não apenas para entender a forma de classificação dos programas e os seus enquadramentos na grade de horários de uma emissora. É também possível, por meio dele, estabelecer a existência de características base para cada formato e ainda pontos de mutação sofridos a cada nova produção, compreendendo o hibridismo entre as linguagens e o atual momento de convergência midiática.

Por isso, semelhante à aplicabilidade da teoria de Bakhtin (2010a; 2010b) sobre os gêneros literários aos gêneros televisuais, destacamos o pensamento de Todorov. O autor afirma que um “novo gênero é sempre a transformação de um ou de vários gêneros antigos: por inversão, por deslocamento, por combinação” (TODOROV, 1980, p.46). Essa conceituação pode ser utilizada no campo televisual, e encontramos em François Jost a defesa da não existência de um ponto de partida e de um ponto de chegada no tocante aos gêneros televisivos já exibidos e nos futuros de constituição.

As fórmulas de programas formam uma espécie de gigantesca rede, difícil de desenrolar, sem origem real e sem fim, em que cada programa se constitui guardando os traços daqueles que o anteciparam, sob a forma de empréstimo ou de reescritura, de tal maneira que é igualmente absurdo crer que um programa inove radicalmente ou que represente o último estágio de uma evolução. (JOST, 2004, p.51)

Ao destacar os elementos característicos de dois formatos da ficção televisiva e que estão presentes por conjunção em *Decamerão: a comédia do sexo*, não foi nossa intenção afirmar ineditismo e o nascimento de outro formato do gênero da teleficção, até porque novas produções surgem a cada ano promovendo colagens, combinações e fragmentações tão inéditas quanto. Entretanto, foi nosso intuito defender a ideia de que a microssérie de Furtado, promovendo o hibridismo entre os formatos de seriado e minissérie, se torna um espaço de teste na televisão.

Considerando um contexto de uma emissora de canal aberto, a exibição de *Decamerão: a comédia do sexo* foge do pensamento, que Arlindo Machado assinala que existe erroneamente como um senso comum, de que o meio televisual é apenas uma “tecnologia de difusão, empreendimento mercadológico, sistema de controle político-social, sustentáculo do regime econômico, máquina de moldar o imaginário” (MACHADO, 2005, p.16). A microssérie assume o desafio de inovar e avançar a linguagem teleficcional por meio de marcas autorais bem demarcadas na telinha.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 5ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010a.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010b.

BALOGH, A. M.. **O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

CHALHUB, S. **A meta-linguagem**. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1998.

FECHINE, Y. Gêneros televisuais: a dinâmica dos formatos. **Symposium**. Recife: FASA/ Universidade Católica de Pernambuco, ano 5, nº 1, jan.-jun. 2001, p.14-26. Disponível em: <<http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/3195/3195.PDF>>. Acesso em: 09 nov. 2010.

FURTADO, J. **Sexo e poesia**. 2008. Disponível em: <<http://www.casacinepoa.com.br/o-blog/jorge-furtado/sexo-e-poesia>>. Acesso em: 01 dez. 2009.

GUIDOTTI, F. G. **Dez mandamentos de Jorge Furtado: cartografia em três platôs**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). São Leopoldo: Unisinos, 2007. 200 p. Disponível em: <http://btd.unisinos.br/tde_arquivos/6/TDE-2007-06-18T115936Z-252/Publico/dez%20mandamentos.pdf>. Acesso em: 02 maio 2011.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, s./d.

JOST, F. **Seis lições sobre televisão**. Organização de Elizabeth Bastos Duarte e Maria Lítia Dias de Castro. Porto Alegre: Sulinas, 2004.

MACHADO, A. **A televisão levada a sério**. 4ª ed., São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Prefácio de Néstor García Canclini. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. 6ª ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

MOUSINHO, L. A. O telespectador deslocado: o programa *Cena Aberta* e o seriado *Cidade dos Homens*. In: PAIVA, C. C. de; BARRETO, E. B.; BARRETO, V. S. (Org.). **Mídias e culturalidades: análises de produtos, fazeres e interações**. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2007. p.115– 140.

PALLOTTINI, R. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Moderna, 1998.

PIGNATARI, D. **O que é comunicação poética**. 8ª ed. Cotia, SP: Ateliê, 2005.

PUCCI JR., R. L. Cinema moderno e de vanguarda na TV: o paradoxo pós-moderno de *Cena Aberta*. In: HAMBURGUER, E.; SOUZA, G.; MENDONÇA, L.; AMANCIO, T. (Org.). **Estudos Socine de Cinema: ano IX**. São Paulo: Annablume; Fapesp; Socine, 2008, p.325 – 332.

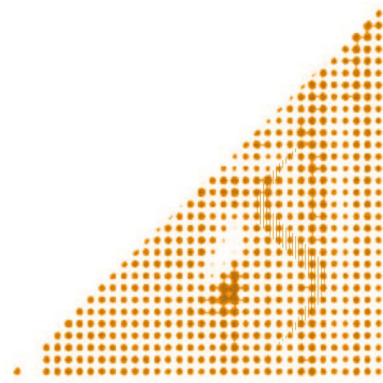
TODOROV, T. **Os gêneros do discurso**. Tradução de Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

*Bolsista Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior).

2. Painel "Televisão e transmidialidade".
3. Aluna do programa de Pós-Graduação em Letras, área Literatura e Cultura, pela Universidade Federal da Paraíba, desde 2010. Integrante há seis anos do grupo de pesquisa "Ficção Audiovisual e Produção de Sentido", coordenado pelo professor Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães. *E-mail*: vanessaqueiroga@yahoo.com.br.



Documentário: animação, produção, subjetividade



O viés subjetivo do não ficcional silencioso no Brasil¹

Guiomar Ramos (UFRJ, professora adjunta)

A ideia inicial deste ensaio surgiu da vontade de trabalhar com alguns aspectos presentes em filmes do período silencioso, vistos pelo grupo de pesquisadores da Cinemateca de São Paulo nos anos de 2008/09. O prazer do olhar indagador sobre imagens antigas do nosso cinema e a vontade de descrever minuciosamente as opções de enquadramento e os espaços, à parte seu conteúdo ou contexto histórico, com a possibilidade de uma reflexão diferente quanto ao estilo utilizado, nortearam estes escritos.

Com um viés atento sobre produções brasileiras do tipo não ficcional e de caráter institucional, procurou-se discernir os procedimentos utilizados, buscando o tipo de narração escolhido. Dentro do padrão de propaganda presente nos filmes de encomenda, chamados de cavação, percebe-se a presença do que vai se chamar de narrador, que se coloca, às vezes, de forma subjetiva. O enfoque subjetivo surge aqui relacionado à exposição do cinegrafista, de sua produtora ou do equipamento utilizado.

A partir desse *approach* foram trazidos para análise três produções dos anos 1920 com esse perfil institucional: *O príncipe herdeiro da Itália em terras do Brasil*, de Alberto Botelho, da A. Botelho Film (1924, 35 mm); *Veneza americana*, de Ugo Falangola e J. Cambiere, da Pernambuco Films (1925, 35 mm) e *Voyage des nos souverains au Brésil*, de Simon, do Service Photographique et Cinematographique belga (1920, 35 mm).

Em *O príncipe herdeiro da Itália em terras do Brasil*, temos a chegada do herdeiro do último rei da Itália a sua estada no Brasil. Ele não chega à capital, Rio de Janeiro, mas a Salvador, onde permanece, o que faz as autoridades brasileiras irem até a Bahia para encontrá-lo. O filme se desenvolve de forma equivocada. Durante mais de um terço de sua duração, vemos apenas as autoridades brasileiras: o embarque para Salvador do ministro das Relações Exteriores, Dr. Félix Pacheco, do secretário do presidente da República, Arthur Bernardes Filho, e do embaixador da Itália no Brasil, conde Alessandro De Bosdari, no encouraçado São Paulo. Ainda temos o desembarque na capital baiana, quando as autoridades são recebidas pelo governador, Dr. Goes Calmon; em todo esse tempo, não há nenhum vínculo do filme com seu objeto principal, o príncipe italiano, que só aparecerá quase na metade da fita.

A segunda película escolhida, *Veneza americana*, “reúne cenas de dois filmes da produtora: *Recife no 1º Centenário da Confederação do Equador e Pernambuco e sua Exposição de 1924*, ambos financiados pelo governador Sérgio Loreto” (ARAÚJO, 2003, p.255). Apesar de a fita apresentar um teor evidentemente institucional, como as imagens das obras de saneamento recém-concluídas pelos empreendimentos da gestão Sérgio Loreto, há momentos poéticos, como o panorama de um bonde à beira-mar de um ponto de vista subjetivo, a visita a um parque de diversões e a animação (no primeiro e último planos) que mostra uma menina, inserida dentro de uma moldura com motivos regionais, que recebe uma bola de papel, desamassa-a e estende a folha onde se leem as palavras “apresenta” e, depois, “fim”.

A outra produção aqui selecionada para demarcar uma linguagem mais subjetiva em meio ao padrão institucional, *Voyage des nos souverains au Brésil*, não é uma produção brasileira, foi realizada pelo Service Photographique et Cinematographique belga. Porém, ela se passa no Brasil e acompanha, dentro do mesmo padrão institucional aqui abordado, a passagem dos reis por nosso país. Nossos cinegrafistas, nessa época, eram quase sempre de origem estrangeira, geralmente italiana. Alguns deles, como Iginio Bonfioli, Alberto e Paulino Botelho,

e Francisco Serrador também filmaram o trajeto dos soberanos pelo Rio de Janeiro e por Belo Horizonte. No entanto, de *Visita dos soberanos belgas a Belo Horizonte* (Bonfioli, Cia. Pathé, 1920) restam apenas algumas sobras da montagem original, e *Viagem dos reis da Bélgica a Teresópolis e a Petrópolis, estado do Rio de Janeiro*, (A. Botelho, 1920) e *Chegada de SS.MM. os monarcas belgas ao Brasil*, realizado pela Companhia Brasil Cinematográfica, com produção de Francisco Serrador, estão desaparecidos. A escolha pela produção belga se deu também pela possibilidade de acesso e pela qualidade do material: a cópia de *Voyage des nos souverains au Brésil* encontra-se em boas condições, o que possibilitou sua exibição em DVD. Esta foi doada à Cinemateca do MAM pelo engenheiro Jorge Scévola, que a havia requisitado ao Museu Imperial da Bélgica em função de uma pesquisa que realizara sobre o caminho ferroviário para o Corcovado antes da construção da estátua do Cristo Redentor.²

O filme começa com a chegada da comitiva brasileira para buscar o rei Alberto I e a rainha Elizabeth em Dunkerk, na Bélgica, e acompanha a viagem da realeza até o porto da baía da Guanabara. Depois, transita pelas principais cidades do eixo Rio-São Paulo-Minas, acompanhando seu retorno para o mesmo local. Nesta cópia foram mantidos os intertítulos em francês e em neerlandês.

Estas fitas, como já foi dito, apresentam procedimentos comuns ao chamado filme de encomenda, onde há sempre um comprometimento entre as paisagens registradas e os representantes do poder local – os quais aparecem como protagonistas em meio à população que serve como figuração. Os personagens que vivem essas situações têm seus nomes e sobrenomes indicados pelos intertítulos. Todos os trajetos são mostrados através de momentos de chegada, de partida, de recepção a essas pessoas, em carros, em trens, nas carruagens, com a exibição de infantaria, de cavalaria, desfiles etc. A linguagem, bastante padronizada, foi identificada como Ritual de Poder por Paulo Emílio Salles Gomes, que melhor sintetizou-a numa frase com um toque de humor ferino: “...do primeiro Presidente civil ao último militar da Primeira República, são todos filmados presidindo, visitando, recebendo, inaugurando e, eventualmente, sendo enterrados” (GOMES, 1986, p.324-325).

Não é fácil pensar na existência de uma composição fílmica pontual para esses filmes com um teor muito mais institucional ou de encomenda do que propriamente documental. O pesquisador e crítico de cinema Hernani Heffner sugere que o sentido de composição fílmica ligado a opções de linguagem mais conscientes, como o uso de determinada angulação ou plano, só aparece visível em diretores que são reconhecidos como tal, como “Thomas Reis, Silvino Santos, Rodolpho Rex Lustig e Adalberto Kemeny (...) [cujos trabalhos] em termos mais acessíveis, sobretudo, tornaram a montagem o grande núcleo de articulação de sentido das narrativas, fugindo à progressão lógica cumulativa da maior parte dos filmes a sua volta” (HEFFNER, 2006, p.3). Já o historiador Eduardo Morettin, ao comentar sobre a importância de se mencionar esses produtores menos conhecidos (como Alberto Botelho, Iginio Bonfilioli, José Borin e Gilberto Rossi), considera

traíçoeiro para o pesquisador tentar identificar traços estilísticos que possam ser característicos de determinado diretor, pois é impossível pensar nesse momento em um estatuto de autoria [...] esses cineastas mal eram vistos como diretores quanto mais autores. (MORETTIN, 2005, p.137)

Há de se concordar que, em relação às fitas de encomenda do período silencioso, as marcas estilísticas autorais são pouco visíveis, mas é preciso apontar para alguns procedimentos constantes. Se as opções da filmagem eram sistematizadas (não muito conscientes), quase não havia montagem e os filmes eram evidentemente de propaganda, como não notar a referência à figura do cinegrafista (que acumula a função de produtor e diretor) dentro do discurso fílmico? Esse cinegrafista se coloca à frente da cena filmada dentro do enquadramento ou se destaca através da inserção dos comentários escritos em cartelas. Tal posicionamento seria apenas significativo de uma autopromoção dos serviços prestados?

A questão é: o que significa esse olhar personificado que se coloca em meio a informações bastante objetivas para apresentar esses espaços de âmbito nacional e institucional? A figura desse cinegrafista/narrador não deveria estar completamente recuada, como no padrão do documentário clássico que vai se desenvolver a partir dos anos 1930?

Para melhor refletir sobre esses procedimentos, retomando as películas aqui mencionadas, vou me referir a diferentes situações em que temos a inserção do cinegrafista/produtor.

Aponto aqui para três formas de colocação desse elemento dentro do discurso fílmico: a utilização do nome e do endereço dos profissionais em questão, escritos em todas as cartelas dos intertítulos; a informação, através dos intertítulos, de que as autoridades estão sendo filmadas especialmente para a produtora em questão e a inserção do corpo do fotógrafo-cinegrafista dentro do espaço filmado.

A colocação do nome dos cinegrafistas ou da produtora é o procedimento mais comum e o que pode estar mais obviamente ligado ao intuito de se fazer conhecer pelo público específico. O nome de Alberto Botelho surge em todas as cartelas de *O príncipe herdeiro...*. Em *Veneza americana*, as cartelas trazem o sobrenome dos dois cinegrafistas (Falangola e Cambiere) e também, junto ao desenho de um farol, o da produtora Pernambuco Films. Em *Voyage des nos souverains au Brésil*, o nome da produtora aparece apenas no primeiro plano. O nome do cinegrafista, Simon, ou da produtora surgem em uma referência direta ao que está acontecendo nas imagens (mencionarei isso mais adiante); de qualquer modo, não haveria espaço nas cartelas, já que estas estão preenchidas por textos descritivos que dão informações em francês e neerlandês.

O segundo recurso é o de interromper a narração objetiva (sobre pessoas, trajetos e lugares) sem o olhar para câmera e com os dizeres: “a seguir flagrantes de Sua Alteza no jantar com convidados...”, para estabelecer, através dos intertítulos, um viés intimista. Em *O príncipe herdeiro em terras do Brasil*, pode-se observar

uma narração mais padronizada, na qual as pessoas em seu trajetos e lugares são filmadas sem olhar para a câmera, com os dizeres: “...flagrantes de Sua Alteza no jantar com convidados ilustres...”. Esse tipo de registro contrasta com outro em que somos informados de que as autoridades estão sendo filmadas especialmente para a produtora em questão. A presença da A. Botelho Film é mencionada, destacando a relação existente entre os filmados e aqueles que os filmam: “...por nímia gentileza, Sua Alteza posa especialmente para A. Botelho Film, entre a ilustre família Calmon e os hóspedes e convivas de Sua Excelência, o Governador”. Ou ainda, nesse mesmo exemplo: “A bordo do San Giorgio Sua Alteza e Sua Excelência, o Governador, concedem-nos a honra de posar para nossa objetiva”. Essa relação surge em *Veneza...* desde o início da fita, estabelece-se um vínculo entre os donos da Pernambuco, o ato de filmar e aqueles que representam os apoios financeiros necessários à sua realização, como o jornal *Diário da Noite* e o governador de Pernambuco. Veremos, a seguir, como esse tipo de linguagem se complementa com o olhar subjetivo ligado ao realizador da película.

A terceira forma de inserção dos produtores dentro do discurso fílmico se dá com a presença física do cinegrafista em meio ao enquadramento escolhido. Em *Veneza americana* temos dois momentos onde isso ocorre. Para mostrar os novos bondes produzidos pelo governo de Pernambuco, os intertítulos nos informam que um dos integrantes da produtora vai estar dentro do veículo. A paisagem à beira-mar não é objetiva, pois nos remete a esse vulto em pé à frente do bonde, a seu campo de visão subjetivo. Pode-se até esquecer das obras do governador Sérgio Loreto, se lembrarmos que o homem da Pernambuco Films está lá usufruindo da vista maravilhosa. Mais adiante, em visita a um parque de diversões, o realizador estará presente com mais destaque. Sua entrada nos brinquedos – um aeroplano de brinquedo, um carrossel e uma roda-gigante – será anunciada pelas cartelas: “Também o nosso operador cinematográfico teve o infantil desejo de experimentar as emoções de um voo no aeroplano...” e “quis subir na roda-gigante”, até que finalmente: “porém as emoções foram demasiadas! O operador e a máquina

chegaram a perder o juízo, e quando quiseram apanhar novo aspecto do público que enchia o Parque eis o resultado que tiveram”. A cada brinquedo, a subjetiva do cinegrafista, vai ser representada por imagens de alguém que olha do ponto de vista de um veículo em movimento rotativo; estas tornam-se quase abstratas e depois surgem com a velocidade levemente alterada. Luciana Araújo, ao analisar esta fita, nos fala como “o fascínio pelas possibilidades técnicas, pelo ritmo e forma das imagens, aproxima o filme de uma concepção que caracteriza o cinema dos primeiros tempos...o ‘cinema de atrações’”. A autora cita Flávia Cesarino, ao afirmar que o Primeiro Cinema tem como “assunto sua própria habilidade em mostrar alguma coisa... os closes, panorâmicas ou travellings não fazem parte de nenhuma narrativa, sendo eles mesmos o objetivo e a atração dos filmes” (ARAÚJO, 2003, p. 258). Sim, existe esse espaço para a brincadeira, já utilizado no Primeiro Cinema, mas, no caso de *Veneza Americana*, há alguém identificado por trás desse aparato e esse sujeito é o “dono” do filme. Aqui, e na produção belga que citarei a seguir, vejo mais uma relação com algumas experiências do documentário dos anos 1920, como as que aparecem no emblemático *O homem com a câmera*, de Dziga Vertov.

Em *Voyage des nos souverains au Brésil*, o cinegrafista, logo nas primeiras imagens, se mistura à realeza, conseguindo aparecer com destaque nos planos organizados para serem representativos da entrada dos reis no navio, no momento do encontro das autoridades brasileiras, que chegam a Dunkerk, com a realeza. O embarque é solene e se dá dentro de uma ordem estabelecida, em função de uma hierarquia. Primeiro, vemos aqueles que estão dentro da embarcação, provavelmente a comitiva brasileira, mais os soldados e marinheiros. Depois, através de uma ponte que liga o cais ao barco, temos a entrada das autoridades belgas; finalmente, da óptica de quem está dentro do barco, mas através de um olhar enviesado e distante, como em sinal de respeito, vamos observar a realeza atravessar, uma a uma, essa ponte entre o porto e a embarcação. Entra sozinho o rei, depois a rainha, o príncipe Leopoldo e a dama de honra da rainha. O último a passar é o homem carregando uma câmera. Já no convés, vemos,

em *takes* rápidos, a rainha entre as autoridades ali presentes. À frente da rainha, novamente, o homem com a câmera atravessa o quadro de forma muito visível. Logo a seguir, dois homens conversam descontraidamente entre si e desta vez são identificados pelos intertítulos: “Os operadores do Serviço Fotográfico e cinematográfico do exército que registraram a viagem dos soberanos ao Brasil”. A equipe é evidenciada novamente, quando a comitiva real passa por Belo Horizonte e os intertítulos anunciam o nome e a imagem do operador de câmera, Simon, abraçado ao reconhecido aviador Edu Chaves. “A descontração, a alegria dessas pessoas frente às câmeras, não aparece na formalidade e hierarquia com que os outros viajantes são apresentados ao espectador” (RAMOS, 2011, p.238).

Pudemos observar nesses três momentos a presença explícita de um narrador: através dos nomes escritos nas cartelas, do olhar direto para a câmera e da presença física do cinegrafista. Assim, confirma-se a existência de um narrador subjetivo. Subjetividade que, de acordo com a literatura, refere-se àquele que se mostra – em contraponto ao narrador objetivo, aquele que não se coloca explicitamente, que se esconde. O enfoque subjetivo, trabalhado dentro da modalidade reflexiva de Bill Nichols, apresenta o “diretor como um participante-testemunha, um ativo fabricante de significados” (NICHOLS, 2005, p.49).

No caso das produções aqui mostradas não se pode fazer uma referência direta ao documentário reflexivo, pois o vínculo entre o cinegrafista e o assunto abordado passa muito pelo viés da propaganda. A interferência do cinegrafista é muito tímida para podermos pensar em um movimento reflexivo. Não há exatamente uma vontade individual de controle sobre o que está sendo filmado, algo que fizesse o cinegrafista-produtor passar por cima das demandas estabelecidas pelo filme de encomenda. Essa atitude parece mais uma tentativa de estar lado a lado com aquela sociedade que está sendo filmada. Nos letreiros que antecedem o início de *Veneza americana*, o ato de filmar é colocado entre ações significativas da construção do Brasil daquele momento. E no caso dos diretores-fundadores da Pernambuco Films, a execução dessas fitas institucionais parece realizar um desejo de inclusão em nosso país:

Nesse seu empreendimento, a Pernambuco Films embora não tenha encontrado apoios financeiros teve pelo menos a satisfação de ver avaliado esse magnífico serviço cinematográfico e é um dos serviços que não se pode pagar porque vale pela afirmativa que somos uma grande terra e um grande povo.

São procedimentos eventuais que contrastam com um discurso fílmico bastante sisudo, revelando, em alguns momentos, a construção e o construtor do filme, conduta que antecede o formato do documentário clássico de John Grierson, a partir dos anos 1930.

Referências bibliográficas

- ARAÚJO, L. C. de. Sinfonia da província. In: CATANI, A.; FABRIS, M. et al. (Org.). **Estudos Socine de cinema:** ano IV. São Paulo: Panorama, 2003.
- AUTRAN, A.; RAMOS, F. **Enciclopédia do cinema brasileiro.** São Paulo: Senac, 1997.
- GOMES, P.E. S. **Trajatória no subdesenvolvimento.** São Paulo: Paz e Terra, 1997.
- _____. A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930). In: CALIL, C. A.; MACHADO, M. T. (Org.). **Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente.** Rio de Janeiro: Embrafilme; São Paulo: Brasiliense, 1986.
- HEFFNER, H. **Vagas impressões de um objeto fantasmático.** Livro-apostila do Curso de História do Documentário Brasileiro, 2006.
- MORETTIN, E. Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso. **Revista brasileira de História**, vol. 25, n. 49. 2005.
- NICHOLS, B. **Introdução ao documentário.** Campinas (São Paulo): Papiros, 2005.
- RAMOS, G. Um filme de viagem na São Paulo dos anos 1920: conversando com Dona Guiomar. In: SCHWARZMAN, S.; PAIVA, S. (Org.). **Viagem ao cinema silencioso brasileiro.** Rio de Janeiro: Azougue, 2011.
- TEIXEIRA, F. E. de (Org.). **Documentário no Brasil:** tradição e transformação. São Paulo: Summus, 2004.

-
1. Seminário temático "Cinema no Brasil: dos primeiros tempos à década de 1950".
 2. Essas informações, já citadas no ensaio "Um filme de viagem na São Paulo dos anos 1920: conversando com Dona Guiomar" (RAMOS, 2011, p.238), foram dadas pelo pesquisador Hernani Heffner, em diálogo por *e-mail* com a autora deste ensaio. A respeito das cópias acima mencionadas, que podem ser encontradas no site da Cinemateca Brasileira de São Paulo (www.cinematecabrasileira.com.br), Heffner acrescenta: "no *site* da Filmografia Brasileira, há uma descrição equivocada do filme, pois o que se menciona ali como filme montado se refere em verdade a uma cópia que a Cinemateca do MAM fez a partir dessas sobras".

Documentário e animação em *Dossiê Rê Bordosa e Creature comforts*^{*2}

Jennifer Jane Serra (Unicamp, mestre)³

O documentário de animação

Em 2008, quando o curta-metragem *Dossiê Rê Bordosa* (Cesar Cabral, 2008) foi exibido no tradicional festival brasileiro de cinema documentário “É Tudo Verdade”, os espectadores desse evento se depararam com uma experiência destoante daquela proporcionada pelos demais filmes que compunham a respectiva sessão – filmes cujas imagens, de natureza fotográfica, lançavam cada espectador para a dimensão espaçotemporal que o teórico Fernão Pessoa Ramos denomina de “dimensão da tomada” (a circunstância em que se deu o registro do mundo pelo *sujeito-da-câmera* e que a imagem filmada permite transparecer) (RAMOS, 2008, p.82-90). Em vez disso, *Dossiê Rê Bordosa* expôs na tela reproduções de tiras em quadrinhos (da revista *Chiclete com Banana*) e, especialmente, bonecos “de massinha” que, em cenários que simulavam o mundo real, davam materialidade a personagens supostamente reais – alguns publicamente conhecidos, como os cartunistas Angeli e Laerte – e personagens reconhecidamente fictícios, como Bibelô e Bob Cuspe, criações de Angeli, o que pode ter causado em alguns espectadores um questionamento que podemos traduzir pelo próprio nome do festival: “é tudo verdade?”.

O filme, que se propõe como uma investigação sobre o “assassinato” da personagem fictícia Rê Bordosa, faz uso de técnicas de animação e mistura

realidade e ficção para desvendar as causas que levaram Angeli a “matar” a personagem no auge de sua popularidade. Sendo composto por material de qualidade iconográfica como os desenhos e bonecos animados, isto é, com imagens que não apresentam uma *ancoragem na tomada* (RAMOS, 2008, p.73) e que projetam o mundo em que vivemos de maneira imitativa e subjetiva, *Dossiê Rê Bordosa* chamou a atenção do público brasileiro para um tipo de produção que vem ganhando espaço no campo das produções e estudos do cinema documentário: o documentário animado.

Tomando o filme documentário como uma produção audiovisual que oferece um conteúdo proposicional assertivo,⁴ consideramos o documentário animado uma produção não ficcional que faz uso de animação como recurso discursivo para oferecer asserções sobre o *mundo histórico*,⁵ através de estratégias narrativas próprias a esse meio, tais como metamorfose, simbolismo, penetração etc., apresentando, na maioria dos casos, algum elemento com referência no mundo histórico – como, por exemplo, o áudio de uma entrevista, fotografias, desenhos, entre outros.⁶ Nesse sentido, o que diferencia os documentários animados de outras produções que relacionam animação e documentário é a forma como a animação está imbricada na representação não ficcional do mundo. Além disso, nestes casos a animação domina toda a narrativa, de maneira que não é possível precisar se o documentário animado pertence somente ao conjunto de filmes de animação ou ao de filmes documentários – antes, as duas formas narrativas estão indissociavelmente combinadas. Nestes filmes, o uso da animação se justifica não apenas como um recurso visual, mas pelo fato de a animação ser, ela própria, um recurso retórico, apresentando um conteúdo proposicional assertivo de uma forma que não seria possível através do uso exclusivo de imagens *live action* (imagens reais).

Entretanto, podemos considerar que a recepção pelo público do documentário, excluindo-se os especialistas do campo, ainda é marcada pela aceitação da imagem do filme documentário como uma forma de acesso direto ao real, e produções que trazem à tona a mediação do realizador no contato do

espectador como o objeto fílmico (tal como as animações) provocam questionamentos e reflexões. Podemos considerar que o documentário animado confronta as noções de realismo e transparência comumente associadas à compreensão de “filme documentário”, além de suscitar reflexões acerca de conceitos tais como real, realidade, representação, fato, verdade e evidência. Nesse sentido, uma visão mais tradicional e estreita de filme documentário, atrelada ao modelo que explora a posição observadora e objetiva da câmera, pode levar a presença de imagens animadas em documentários a ser considerada como uma inserção de elementos ficcionais na narrativa documental.

Em contraponto, consideramos que o que distingue o filme documentário do filme de ficção é sua proposta como um filme que oferece asserções sobre o mundo em que vivemos por meio de um discurso sobre um determinado tema. Compreendemos que a definição de um filme como “documentário” está baseada no compromisso ou na relação que este estabelece com o mundo, quando reivindica uma abordagem do mundo histórico. Nesse caso, mesmo que os elementos visuais do filme sejam irreais ou fabricados, como no caso dos desenhos e bonecos em documentários animados, o caráter de realidade do enunciado permanece inalterado para o espectador. Com base nisso, propomos realizar a análise de dois filmes de animação que utilizam elementos estilísticos próprios do cinema documentário, mas que se diferenciam em termos de compromisso com e abordagem do mundo histórico (o filme *Dossiê Ré Bordosa*, que citamos inicialmente, e a produção britânica *Creature comforts*, dirigida por Nick Park em 1989), com o objetivo de compreender como se dá a relação entre animação e documentário no documentário animado.

Documentário animado *versus* “*animated mockumentary*”

Produzido pelo estúdio Aardman, na Inglaterra, *Creature comforts* é um filme de cinco minutos que apresenta entrevistas com animais em um zoológico

como se fossem eventos reais. Tendo como precedente a série de animação não ficcional *Conversartion pieces*, produzida pelo Estúdio Aardman nos anos 80, *Creature comforts* foi produzido a partir da combinação do áudio original de entrevistas com animação *stop motion* de bonecos de animais. O filme ganhou o Oscar de Melhor Curta-metragem de Animação em 1991 e deu origem a uma série para TV com o mesmo nome. O filme tem início com a imagem de um gravador de áudio com voz *over* anunciando que alguém pode começar o que podemos entender como sendo um depoimento. A essa imagem real de um aparelho de gravação sucedem-se imagens animadas de bonecos de animais em cenários correspondentes a suas respectivas acomodações em um zoológico. A animação é construída com os personagens em primeiro plano aparecendo como “entrevistados”, cercados de animais da mesma espécie, fornecendo depoimentos sobre suas condições de moradia. A câmera fixa e o enquadramento reproduzem a estética de entrevistas em filmes documentários, o que é reforçado pela presença constante do microfone em quadro. Construído em uma escala proporcional ao resto do cenário e dos personagens e com o mesmo material dos bonecos, o falso microfone é exibido na mão de um “sujeito fora de quadro”, alternado por um microfone suspenso por vara, o que subentende a presença de uma “equipe de filmagem”, tornando o filme esteticamente similar a filmes documentários reais, porém construído com animação de bonecos.

Seguindo um modelo de entrevista de rua, em que várias pessoas respondem às mesmas questões, *Creature comforts* foi construído a partir de depoimentos reais de pessoas na Inglaterra (moradores de um conjunto habitacional, de um lar para idosos e de uma loja) questionadas sobre suas condições de moradia. Posteriormente, animais foram escolhidos para combinar com cada tipo de voz das entrevistas selecionadas e os áudios foram sincronizados com a animação dos bonecos de plastilina – conhecida popularmente como “animação de massinha”. Ao som das entrevistas foram acrescentados elementos sonoros que reforçam a construção da ambientação de um zoológico. O resultado apresenta as entrevistas como tendo sido fornecidas por animais sobre suas

condições de moradia e não por seres humanos, alterando-se o estatuto e o contexto dos depoimentos para produzir uma animação ficcional com elementos e estrutura narrativa documentais. Um dos entrevistados, por exemplo, é uma onça que reclama das condições climáticas de onde vive. Defendendo os benefícios de viver no Brasil em comparação à vida na Inglaterra, o personagem tem um discurso condizente ao que poderia ser a opinião de um animal selvagem, como a onça, nessas condições. Dessa forma, por utilizar recursos narrativos e estéticos próprios de filmes documentários para compor uma animação ficcional, podemos considerar *Creature comforts* como exemplo de um falso documentário animado, isto é, um *animated mockumentary*.

Mais conhecido como *mockumentary*, termo derivado do verbo inglês “to mock”, isto é, zombar, o falso documentário é um gênero de filme em que eventos fictícios são apresentados em formato de filme documentário, como se fossem eventos reais. Geralmente associado à comédia, o *mockumentary* faz uso dos recursos estilísticos do documentário, oferecendo-se como uma paródia ou sátira. Citando Jane Roscoe e Craig Hight,⁷ Paul Ward apresenta a ambiguidade do *mockumentary* enquanto paródia. Segundo esses autores, a paródia comunica a um leitor entendido, uma vez que os elementos cômicos de uma paródia só são reconhecidos pelo espectador se este reconhece também o formato de texto que é parodiado. Dessa forma, o “mock-documentário” só pode ser reconhecido enquanto uma paródia quando o espectador estiver familiarizado com os códigos e convenções do filme documentário e seu propósito de texto sério (isto é, sua relação com os discursos de sobriedade). Para Ward, a análise de Roscoe e Hight traz à tona uma questão que envolve a relação entre documentário e comédia:

O verso dessa observação é que haverá ocasiões inevitáveis em que os espectadores irão efetivamente “ir-reconhecer” um documentário “propriamente dito” como um falso documentário, simplesmente por causa do tom usado ou pela presença de personagens bizarros. Alguns espectadores irão ler estes elementos e estratégias como parte do repertório cômico e tirar a conclusão de que o filme é um falso documentário. O problema

disso é que falsos documentários são por definição *ficcionais*, embora uma ficção que astutamente comunique em cima do cinema *documental* e de seus pressupostos. O que temos com filmes como *Cane Toads* e *The Wonderful World of Dogs* são exemplos de filmes não ficcionais que utilizam técnicas exageradas para causar um efeito cômico. Deve-se notar que muitos falsos documentários adotam estratégias “observacionais” ou da “mosca na parede” como uma taquigrafia para “documentaridade”; documentários como aqueles feitos por Mark Lewis usam estratégias cômicas mais “óbvias” para chamar a atenção para (e “zombar” [*mock*]) os pressupostos e objetivos do documentário como um todo. (WARD, 2005, p.72)

Dessa forma, podemos considerar que filmes documentários que adotam estratégias narrativas próprias da comédia cinematográfica podem ser tomados pelo espectador como *mockumentaries*, isto é, como falsos documentários, mesmo que a intenção do realizador seja utilizar a comédia para adicionar um efeito ou chamar a atenção de algo dentro do próprio discurso documentário do filme. No caso de filmes de animação com proposta documental, como os documentários animados, isso pode ser potencializado por causa do forte vínculo da animação com o gênero ficcional e com a comédia. Nesse sentido, a mistura de humor e documentário no filme *Dossiê Rê Bordosa* pode levar o filme a ser considerado uma obra ficcional.

Segundo o diretor Cesar Cabral, a proposta foi a de produzir um filme investigativo, um dossiê – primeiramente sobre a produção de quadrinhos no Brasil nos anos 80 e, depois, centrado na morte de Rê Bordosa – em que fosse possível “brincar” com a situação de o fim da personagem ser uma morte, mas também uma piada. Estruturado em blocos temáticos sobre, por exemplo, a morte da personagem, quem é Angeli, quem foi Rê Bordosa etc., o filme traça os perfis do autor “assassino” e da personagem “vítima” e o contexto do “assassinato” através das falas de personagens reais e fictícios, representados por bonecos animados pela técnica *stop motion* e através de animação de fotografias de quadrinhos de Angeli (técnica conhecida como *table top*). Dois narradores, em voz *off*, parodiam

locutores de programas policiais de rádio, exagerando na entonação, conduzindo a narrativa ao introduzir questões e hipóteses em torno do “crime” e lançando perguntas que são respondidas por Angeli por meio de sua representação em forma de personagem animado.⁸

Embaralhando as fronteiras entre um documentário animado e um *mockumentary* de animação, *Dossiê Rê Bordosa* apresenta a mistura de ficção e realidade em diferentes níveis. Primeiro, podemos apontar o próprio tema do filme: a morte de Rê Bordosa. Apesar de a “morte” ter acontecido no universo dos quadrinhos de Angeli, o fim da personagem Rê Bordosa por uma decisão de seu autor é algo que pertence ao universo do mundo real e que teve uma repercussão social, como demonstra a matéria do jornal *Folha de São Paulo* da época.⁹ Além disso, o filme apresenta elementos ficcionais como as manchetes de revista inventadas, a “participação” de personagens fictícios, a criação de *flashbacks* a partir da obra de Angeli, entre outros. Ao mesmo tempo, o diretor Cesar Cabral fez uso dos quadrinhos para reconstituir o passado e o perfil de Rê Bordosa, utilizando a obra ficcional de Angeli como material documental para falar a respeito da personagem. Como os próprios realizadores afirmam, trata-se de um filme “baseado em fatos reais da obra fictícia de Angeli”. Essa fusão entre o mundo fictício construído por Angeli nos quadrinhos e o mundo da realidade acentua o caráter híbrido do filme, estabelecido pela junção de animação e documentário, o que reforça a posição da obra na fronteira entre ficção e não ficção.

Assim como em *Creature comforts*, podemos considerar que a fusão de ficção com realidade em *Dossiê Rê Bordosa* está presente principalmente nas entrevistas. Neste caso, foram entrevistadas pessoas ligadas ao cartunista, como sua ex-esposa, o editor de sua extinta revista, Carlinhos Mendes, sua secretária na época do “crime” e um de seus amigos, o também cartunista Laerte. Além disso, foi entrevistado o próprio autor, Angeli, e um psicanalista, Tales Ab’Saber, para explicar a relação do autor com a personagem. Por outro lado, o filme apresenta os depoimentos de personagens criados por Angeli e que viveram situações com Rê Bordosa em algumas das tirinhas produzidas pelo cartunista. Um dado importante

é que alguns dos personagens reais, como o próprio Angeli e o cartunista Laerte, são pessoas públicas e, por isso, eles podem ser reconhecidos pelo espectador. Da mesma forma, os personagens fictícios, como Bibelô, são também reconhecidos pelo público, mas como personagens de quadrinhos.

Construída a partir de entrevistas reais retrabalhadas (através de seleção e montagem de falas) para dar o sentido e o tom cômico almejado pelo diretor Cesar Cabral, a animação *stop motion* foi produzida em conjunto com a edição das entrevistas, segundo a proposta de resgatar o humor próprio aos cartuns de Angeli e de explorar a liberdade criativa da animação, além de, ao mesmo tempo, preservar a autenticidade das entrevistas, dos fatos em torno do fim da personagem e, em especial, da obra de Angeli, com o intuito de conferir ao filme uma qualidade documental. Nesse sentido, por exemplo, as falas de Rê Bordosa não foram criadas para o filme, mas foram selecionadas de “tirinhas” da personagem publicadas nas revistas de Angeli, e as cenas ficcionais, como os *flashbacks*, foram criadas a partir de cenas da própria obra do cartunista.¹⁰

Em *Dossiê Rê Bordosa*, em especial, os personagens fictícios da obra de Angeli não apenas ganham uma “aparência viva” por meio da animação, como são colocados no mesmo espaço diegético de personagens reais, pois as pessoas entrevistadas também são representadas por bonecos animados. A performance dos bonecos, no entanto, foi produzida de maneira diferente para representar personagens reais e personagens fictícios. Segundo o diretor Cesar Cabral, para representar a ação dos personagens fictícios, como Bob Cuspe e Bibelô, foi produzida uma performance para cada personagem tomando-se como base seu comportamento nos quadrinhos. Como originalmente esses personagens são figuras bidimensionais fixas, o movimento e o gestual dos bonecos foi produzido a partir da criatividade do animador, que criou para cada um uma “personalidade corporal”. Com os personagens reais, no entanto, o diretor preferiu não produzir uma atuação para os bonecos, mas sim copiar os gestos das pessoas captados na filmagem das entrevistas e reproduzi-los em sincronia com a voz de cada entrevistado, criando, assim, “uma sensação de realismo”. Podemos considerar,

observando as imagens de personagens reais em *Dossiê Ré Bordosa*, que o comportamento técnico humano pode ser reproduzido na animação. Além disso, os cenários construídos para a animação continham elementos das locações das entrevistas. Ao reproduzir o gestual dos entrevistados (e elementos das locações), o diretor de *Dossiê Ré Bordosa* reconstrói em termos de animação (sob determinação da natureza dos materiais empregados e das particularidades da técnica *stop motion*) elementos factuais das entrevistas com o intuito de reforçar o caráter documental do filme.

O filme *Creature comforts*, por sua vez, teve seus cenários e bonecos animados construídos sem uma correspondência com as tomadas que originaram os áudios utilizados no filme. Segundo os autores da série que sucedeu ao filme, em depoimentos presentes no DVD, o processo de construção das animações deu-se através da análise somente dos áudios registrados, descartando-se a imagem das pessoas entrevistadas. A partir do timbre, do modo de falar, isto é, da sonoridade de cada voz, foi traçada uma personalidade e performance corporal para cada personagem da animação. Como afirma o texto do DVD da série de TV *Creature comforts*, “as vozes não roteirizadas do público da Grã Bretanha foram trazidas à vida com personagens animados...”. Nesse sentido, podemos considerar que as vozes gravadas foram desprendidas das pessoas que as possuíam, assim como do contexto em que foram fornecidas. Além disso, o material de áudio foi editado para a criação de uma coerência entre a opinião dos entrevistados e o que poderia ser a opinião de animais, com o objetivo de causar um efeito cômico, e não para a construção de uma argumentação discursiva, tal como é próprio de filmes documentários.¹¹

Podemos destacar também que, tanto em *Dossiê Ré Bordosa*, quanto em *Creature comforts*, a relação entre animação e documentário, no que concerne à leitura do filme como um documentário, pode ser considerada como complexa por tratar-se de animação de bonecos. O teórico Paul Wells chama atenção para a especificidade do modo de expressão da animação de bonecos:

O boneco desenrola uma complexa tensão entre ser parecido com um ser humano embora seja não humano na forma; ao mesmo tempo, o boneco é a personificação de um certo grau de espírito vivo e de energia, mas também inumano e remoto. Essa tensão permite ao boneco operar no nível simbólico e, simultaneamente, representar uma variedade de posições metafóricas. (WELLS, 1998, p.61)

Dessa maneira, ao mesmo tempo que a animação de bonecos preserva a ficcionalidade dos personagens, também confere a eles uma aparência realista, que os aproxima da forma humana. Suzanne Buchan também destaca a materialidade da animação de boneco, que aproxima do mundo histórico o mundo criado pela animação *stop motion*, em contraposição à animação bidimensional:

Não há um “objeto” em animação desenhada – a imagem é uma renderização artística, uma interpretação de algo que existe no mundo em que vivemos ou na imaginação do artista. Mas em animação de bonecos, a representação tem uma relação direta com objetos. Ainda que esses objetos sejam artificialmente construídos, neste caso, a representação de um boneco, embora idêntico ao objeto representado, tem uma qualidade diferente daqueles objetos que não são manipulados ou construídos. (BUCHAN, 2006, p.30)

Diferentemente da animação de figuras bidimensionais, na animação de bonecos o animador tem que lidar com a limitação do material e com a corporalidade do boneco, que ocupa um espaço no mundo físico tal como um corpo humano (porém, com dimensões reduzidas) e por isso envolve a utilização de equipamentos e a necessidade de uma locação, semelhante ao que ocorre com a filmagem de atores em um estúdio. Da mesma forma que uma encenação com atores humanos, com a animação de bonecos o diretor dirige a ação, mas neste caso as ações e expressões dos bonecos dependem inteiramente da vontade do diretor e, portanto, não são mediadas pela interpretação do ator. Além disso,

a imagem resultante da animação de bonecos traz em si uma dupla dimensão espacial. Podemos considerar que essa imagem traz a dimensão da tomada, que corresponde ao cenário da animação produzido em um estúdio, e, em paralelo, traz a dimensão do espaço diegético, o espaço simbólico onde os bonecos adquirem personalidade e que existe somente na exibição do filme. Desse modo, a semelhança dos bonecos com as formas dos seres vivos e a materialidade que possuem tornam a imagem da animação de bonecos mais próxima da imagem filmada, o que pode influenciar na leitura documental de uma animação.

Conclusão

Propondo uma narrativa documental sobre um crime que ocorreu em uma obra ficcional e aliando narrativa documental e comédia, *Dossiê Rê Bordosa* coloca-se entre o não ficcional e o ficcional, dispondo-se entre a possibilidade de ser um documentário animado e um falso documentário de animação. Assim como o filme *Creature comforts*, *Dossiê Rê Bordosa* incorpora um vocabulário fílmico típico de produções documentais, como depoimentos, a visão de um microfone *boom* que aparece “acidentalmente” na entrevista de um personagem, o uso de material de arquivo, entre outros. No caso de *Creature comforts*, podemos considerar o filme como uma paródia de programas jornalísticos televisivos que fazem uso de entrevistas de público. Entretanto, nesse filme, os elementos considerados típicos da narrativa documental, como por exemplo a presença de um sujeito sustentando uma câmera ou a montagem estruturada em torno de um argumento, são utilizados para a subversão da narrativa assertiva que marca os discursos documentais, constituindo a obra em um falso documentário. *Dossiê Rê Bordosa*, por sua vez, também se apropria de convenções do cinema documentário, parodiando documentários fundamentados em entrevistas e programas jornalísticos do rádio, porém sua proposta é utilizar elementos próprios de filmes de animação para a construção de uma narrativa documental. Além disso, neste caso, a produção dos cenários buscou ser fiel às locações das entrevistas, mas com a liberdade

que é própria de produções de filmes de animação, o que pode ser visualizado pelo espectador ao final da narrativa, quando a projeção da imagem animada da entrevista de Angeli é exibida ao lado da imagem *live action* correspondente.

A comparação entre *Creature comforts* e *Dossiê Rê Bordosa* teve como objetivo ilustrar as diferenças entre um documentário animado e um falso documentário de animação em termos de propósitos e contextos. Como afirma Bill Nichols, diante de um documentário pressupomos seu *status* de não ficção e a referência que ele faz ao *mundo histórico*, ao contrário da ficção, que se refere a um mundo imaginado pelo cineasta. É justamente essa relação com o *mundo histórico* que diferencia o documentário animado do filme de animação ficcional. O *animated mockumentary*, ou falso documentário animado, atesta a diversidade de relações entre animação e documentário e que a mistura entre os dois gêneros tem se tornado mais comum. Consideramos que, no caso do *animated mockumentary*, o caminho é inverso ao do documentário animado, uma vez que faz uso de estratégias narrativas próprias do cinema documentário para a construção de uma animação de caráter ficcional. Podemos considerar que *Dossiê Rê Bordosa* se distingue de *Creature comforts* por apresentar um engajamento com o mundo histórico próprio de filmes documentários ao se constituir como uma narrativa assertiva que trata de uma obra ficcional humorística. Dessa forma, o filme alia humor e documentação e oferece uma tradução em termos audiovisuais dos quadrinhos de Angeli, trazendo para si o humor presente na obra do cartunista.

Referências bibliográficas

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

ODIN, R. **De la fiction**. Paris: De Boeck, 2000.

RADFORD, R. **Mockumentary animation**. Disponível em: <http://128.125.183.2/research/2_documentary/re-nae.html>. Acesso em: 23 jun. 2010.

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

SCHNEIDER, C. Dossiê Rê Bordosa e a narrativa animada transmidiática. **Anais do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, 2010. Disponível em: <www.intercom.org.br>. Acesso em: jun. de 2011.

WARD, P. **Documentary: the margins of reality**. Londres: Wallflower Paperback, 2005.

WELLS, P. **Understanding animation**. Londres: Routledge, 1998.

Obras audiovisuais

CREATURE COMFORTS. Nick Park. Inglaterra, 1991.

SURF'S UP [TÁ DANDO ONDA]. Ash Brannon; Chris Buck. Estados Unidos, 2007.

DOSSIÊ RE BORDOSA. Cesar Cabral. Brasil, 2008.

¹ Este trabalho contou com o financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

2. Painel "Documentário brasileiro contemporâneo".

3. *E-mail*: jennifer.jserra@gmail.com
4. Em concordância com autores como Ramos (2008, p.21-24) e Noël Carrol, em "Ficção, não ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual". In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narratividade ficcional*. Vol. 2. São Paulo: Editora Senac, 2005, p.69-104.
5. Termo utilizado por Bill Nichols (2005).
6. Para mais informações sobre estratégias narrativas do cinema de animação ver Wells (1998).
7. Segundo Paul Ward, Jane Roscoe e Craig Hight apresentam uma tentativa de tipologia do "mock-documentary" e examinam como esse tipo de produção se refere ao filme documentário, em sua obra *Faking it: mock-documentary and the subversion of factuality* (Manchester: Manchester University Press, 2001).
8. Como afirma Cesar Cabral em entrevista concedida à autora, a narração foi inspirada no filme *O bandido da luz vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, que o diretor considera próximo da estética construída por Angeli nos quadrinhos, isto é, uma estética "suja", poluída de sons e elementos visuais.
9. Matéria do caderno "Ilustrada", do jornal *Folha de São Paulo*, de 21 de dezembro de 1987.
10. Segundo Cesar Cabral, uma de suas preocupações foi utilizar a obra de Angeli para construir as passagens ficcionais do filme, como os *flashbacks* dos personagens fictícios, mantendo também presente no filme a realidade dos quadrinhos.
11. Sobre a lógica informativa do documentário ver Nichols (2005, p.73).

DocTV: particularidades na descentralização¹

Karla Holanda (UFF, doutoranda)

O Programa DocTV é um programa de incentivo à produção independente de documentários instituído pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura e é o único que contempla, já em sua definição, o aspecto da descentralização: são selecionados projetos de documentários para serem produzidos em todos os estados brasileiros e exibidos nacionalmente através das emissoras que compõem a Rede Pública de Televisão.

O regulamento do DocTV exige que os filmes tratem de assuntos relacionados aos próprios estados, estimulando, assim, a autorrepresentação. Ao incentivar que todos os estados participem igualmente na realização dos filmes, o Programa DocTV espera criar uma nova visibilidade através de novos temas, novos objetos e novas imagens que tragam um discurso diferenciado da forma como antes se via e se dizia.

Vistos em conjunto, os documentários da terceira edição do DocTV, realizados em 2006, trazem um frescor nos temas, objetos e figuras tratados, como a trajetória dos peixes ornamentais, que das mãos dos pequenos pescadores dos rios da Amazônia, alcançam o mundo em preços que se multiplicam (*A saga do piabeiro*, José Guedes, Amazonas); as fortes evidências do aparecimento de seres de outro planeta vivenciadas pelos habitantes de uma pequena cidade paraense em meados dos 1970 e a interferência da Aeronáutica ao esconder os fatos (*Chupa, chupa: a história que veio do céu*, Roger Elarrat; Adriano Barroso, Pará);

os ex-garimpeiros da Serra Pelada que não abandonaram a área, na esperança de que seja liberada para novas explorações, enquanto é testada sua capacidade de resistir às condições hostis de uma “terra de ninguém” e à presença vigilante da Mineradora Vale do Rio Doce (*Serra Pelada: esperança não é sonho*, Priscilla Brasil, Pará); a história da caça de onças no Pantanal e a vida do ucraniano Sasha Siemel, um dos mais experientes caçadores na década de 1950 (*Sasha Siemel: o caçador de onças*, Cândido Alberto da Fonseca, Mato Grosso do Sul).

Quando se trata de explorar o caráter regional, o Programa DocTV não faz alarde da procedência do documentário nem quando exibido na televisão, nem na sua comercialização em homevideo, diferentemente de quando o edital de seleção é lançado, tendo como apelo justamente o aspecto regional. Ou seja, o Programa não agrupa filmes da mesma região em um DVD ou em semanas sucessivas de exibição. Ao omitir a origem do filme na sua divulgação, impede-se que ele seja rotulado como “regional” e faz-se com que seja recebido tão somente como documentário brasileiro. No entanto, ao chamar atenção para o aspecto regional durante o lançamento do edital, o Programa busca estimular a participação de realizadores de todos os estados para promover a descentralização da produção.

Ao passo que chamar atenção para o aspecto regional durante o lançamento do edital, o Programa busca estimular a participação de realizadores de todos os estados para promover a descentralização da produção.

Para perceber melhor do que falam esses filmes, após assistir aos 35 documentários que compõem a terceira edição do Programa, agrupei essa massa em três categorias de abordagem temática – *recuo temporal*, *elementos contemporâneos da cultura local* e *biografia* –, que serão descritas a seguir. Essas categorias não são o tema propriamente, mas a maneira como ele é abordado. Por exemplo, ao mostrar uma forma muito particular das comunidades ribeirinhas do Amapá e do Pará de enviarem recados aos parentes e amigos através do rádio, o filme *Alô, alô, Amazônia* (Gavin Andrews, Amapá) se insere na categoria de abordagem “elementos contemporâneos da cultura local”, mas

o tema propriamente abordado é “comunicação”. Ou seja, para abordar o tema “comunicação”, o filme recorreu a um elemento contemporâneo da cultura local, como poderia ter recorrido a uma biografia ou ter feito um recuo no tempo. Só que nesses casos, os “objetos” seriam outros e não as comunidades ribeirinhas que se relacionam hoje com a Rádio Alô, alô, Amazônia.

As temáticas propriamente ditas terão importância secundária, uma vez que são as categorias temáticas que nortearão o viés de afirmação regional escolhido pelo realizador para falar do seu estado. Em geral, vários temas atravessam os filmes e tentar encontrar qual o que predomina é tarefa que não se justifica. Portanto, somente quando as temáticas se sobressaem fortemente elas serão destacadas. Interessa-nos perceber quais discursos esses documentários produzem sobre suas regiões e de que forma suas narrativas contribuem para negar (ou afirmar) estereótipos das culturas locais, solidificados por uma visão unilateral da produção centralizada em dois estados (Rio de Janeiro e São Paulo), que é a visão hegemônica do audiovisual brasileiro atual.

Até certo ponto, nesta discussão, nos apoiamos nos estudos culturais, que se preocupam com as representações, no caso, das identidades locais. Com isso, não se pretende legislar se determinada forma de “representar” foi (ou não) adequada ou se mais (ou menos) verdadeira. Como acreditam Shohat e Stam, os estudos sobre a representação não são “triviais”, como afirma certo pós-estruturalismo, e (citando Stuart Hall) reconhecer a inevitabilidade da representação não significa que “não há nada em jogo” (SHOHAT; STAM, 2006, p.261-2). Na mesma linha, os autores afirmam que no momento em que todas as histórias possíveis foram contadas e recontadas na Europa hegemônica, “um certo pós-modernismo (Lyotard) fala do fim das narrativas e Fukuyama proclama o fim da história”. É preciso, entretanto, perguntar que narrativas e histórias estão se findando. Certamente, não são as dos povos do Terceiro Mundo ou das minorias do Primeiro, que apenas começam a ser contadas; provavelmente, são as de uma Europa esgotada de seu repertório estratégico de histórias (SHOHAT; STAM, p.355-6).

A variedade e originalidade dos assuntos tratados pelos documentários do DocTV afirmam veementemente que essas histórias apenas começam a ser contadas. Os heróis nacionais se reconfiguram e assumem novas faces. Um país acostumado a associar o Maranhão somente à família Sarney passa a ter a opção de vincular outros rostos como heróis mais adequados, como o de José Ribamar Mendonça, que orgulhou a população ludovicense na década de 1940 ao afrontar a arrogância da empresa americana Ulen, que recebia um terço do orçamento do Estado para suprir serviços de infraestrutura, mas o fazia mal e humilhava os empregados nativos (*O crime da Ulen*, Murilo Santos, Maranhão). Da mesma forma, conhece-se a determinação da cineasta potiguar Jussara Queiroz, que foi para o Rio de Janeiro na década de 1970 e teve atuação política importante, sendo uma das poucas mulheres na época a se inserir num meio predominantemente masculino, o cinema (*O voo silenciado do Jucurutu*, Paulo Laguardia, Rio Grande do Norte).

Histórias como essas são fugas do lugar-comum da representação costumeiramente feita sobre aquelas regiões. Mas, quando acontecem, elas rapidamente ligam as pessoas nascidas ou vividas naquele lugar. Quando *Um corpo subterrâneo* (Douglas Machado, Piauí) apresenta seu universo de mulheres e homens carregados de sotaque, humor e tristeza familiares a falar de seus mortos, muitos piauienses sentem-se conectados com algo comum. Não que todas as pessoas/personagens do filme sejam constituídas das mesmas características identitárias ou possuam seus discursos afinados entre si, mas algo os conecta. Essas culturas produzem sentidos com os quais se identificam e que lhes dão noção de pertencimento; e esses sentidos estão presentes naquelas estórias contadas, naquele jeito de contá-las. Ou quando, em *Capivara* (Karina Matos, DocTV II, Piauí), acompanhamos a investigação de uma área que pode ser o berço do homem mais antigo das Américas, reacende a convicção de que somos mais do que aquelas ideias que nos associam a um atraso generalizado; brota um sentimento de cumplicidade com e lealdade ao lugar em questão, e passamos a desejar compartilhar daquela mesma identidade, como se ela nos tirasse de

um destino previsivelmente triste, pobre e monótono, declarado pelas imagens midiáticas, em especial da televisão.

Essas são experiências particulares do indivíduo em relação à identificação de aspectos que lhe tomam o sentimento de ser membro de uma dada comunidade. Num contexto amplo, estruturas de poder definidas buscam reunir sujeitos diferentes em termos de gênero, classe e raça numa só identidade, representando-os como pertencentes a uma mesma família e eliminando suas diferenças.

Os filmes da terceira edição do DocTV não parecem motivados pela vontade de unificar identidades. No que eles parecem se esforçar é justamente em destacar singularidades em meio a um imaginário já tão impregnado de ideias seculares e redutoras. Essas singularidades podem ser múltiplas dentro de uma mesma localidade, e não ligadas ao “exótico”, cuja exploração interessaria a um “nicho” do mercado globalizado.

Stuart Hall, baseado nos “princípios espirituais” que constituem a unidade de uma nação para Ernest Renan, diz que se devem ter em mente três conceitos formadores de uma cultura nacional como uma “comunidade imaginada”: “as memórias do passado; o desejo por viver em conjunto; a perpetuação da herança” (HALL, 2002, p.58). Esses três conceitos podem ser aplicados às categorias temáticas que elegemos neste estudo, associando-os respectivamente, a: *recuo temporal*, *elementos contemporâneos da cultura local* e *biografia*.

- **Recuo temporal:** refere-se a algum assunto relacionado ao passado de uma localidade, recuperando uma história ou uma figura lendária ou mitológica presente na constituição ou no desenvolvimento daquela região – como os tempos áureos da ferrovia de Goiás, que movimentou a economia e a cultura de pequenas cidades (*Café com pão, manteiga não*, Viviane Louise, Goiás); ou as histórias contadas por cuiabanos idosos, que dão um painel da cidade há décadas atrás (*Resgate*, Luiz Marchetti, Mato Grosso); ou, ainda, a

ambiguidade da traição de Calabar, cuja figura do século XVII se transmuta, ao longo da História, de traidor a herói, de acordo com os interesses dos grupos dominantes de cada época (*Calabar*, Hermano Figueiredo, Alagoas). Essas histórias se voltam para o passado, distante ou presente, que agrega um rico legado de memórias. A narrativa dessas histórias vai atrás da origem de suas localidades e de seu povo, como a recuperar um tempo perdido – não exatamente um passado glorioso; elas necessitam do passado para ancorar suas identidades e, assim, melhor entender o presente e projetar o futuro.

- **Elementos contemporâneos da cultura local:** esta categoria refere-se a alguma manifestação própria da cultura de uma dada comunidade que ocorre hoje – pode ser uma prática específica da região, como as horas vividas dentro de um ônibus por trabalhadores em São Paulo (*Handerson e as horas*, Kiko Goifman, São Paulo); os rituais mantidos por aldeias indígenas no Alto Xingu (*Mapulawache: Festa do Pequi*, Aiuruá Meinako, Distrito Federal); a ocupação social de lotes ociosos em cidades mineiras (*Metros quadrados*, Inês Linke e Louise Ganz, Minas Gerais); a assimilação do cordel em escolas e teatro em Campina Grande (*Manoel Monteiro – em vídeo, verso e prosa*, Rodrigo Lima Nunes, Paraíba). Eis o desejo de se viver em conjunto do qual falam Hall/ Renan. Em todos os exemplos desta categoria, os filmes expressam maneiras de vida em grupo, espalhadas nas culturas diversas do país.
- **Biografia:** esta categoria é destinada ao filme que se presta a apresentar a trajetória de vida de um dado personagem, centrando-se (em todos os casos do DocTV III) naquilo que o fez merecedor dessa atenção, como os ambientalistas Lutzenberger e Reinhard Maack, cujas preocupações com a natureza são o foco dos filmes *Lutzenberger: for ever Gaia* (Frank Coe, Rio Grande do Sul) e *Maack, o profeta da devastação* (Frederico Fullgraf, Paraná) ou, ainda, as façanhas da vida de Veio, que convergem para as esculturas que produz a partir de restos de madeira em *Nação lascada de Veio: a glória do sertão*, (José Ribeiro Filho, Sergipe). Com as biografias, se espera perpetuar as heranças deixadas por essas pessoas. A busca por uma figura

do passado – mesmo que remoto – pode significar uma busca de identidade do presente; o biografado pode ser um instrumento que ilumina ideias contemporâneas. Os documentários citados acima destacam personagens que foram (e são) emblemáticos no trato com a natureza, assunto que está na pauta da discussão em várias áreas neste início de século – política, cultural, empresarial, educacional - e que tem mobilizado, em especial, a preocupação dos realizadores da terceira edição do Programa, como se verá logo mais. Do mesmo modo, ao trazer à frente a vida da cineasta Jussara Queiroz, é também estabelecido um diálogo com o presente – a personalidade aguerrida da personagem contrasta com a frequente acusação de apatia política das gerações recentes.

Por outro lado, é conhecido o interesse do espectador pelo *voyeurismo*. Muitos documentários contemporâneos que tiveram visibilidade dedicaram-se a conhecer a vida de alguns personagens – *Simonal: ninguém sabe o duro que dei* (Cláudio Manoel, Micael Langer, Calvito Leal, 2009), *O homem que engarrafava nuvens* (Lírio Ferreira, 2010), *Só dez por cento é mentira* (Pedro César, 2009), *Loki, Arnaldo Baptista* (Paulo Henrique Fontenelle, 2008), *Herbert de perto* (Roberto Berliner; Pedro Bronz, 2009), *Rita Cadillac, a lady do povo* (Toni Venturi, 2010), *Alô, alô, Terezinha!* (Nelson Hoineff, 2009), dentre tantos outros. Entretanto, a biografia está presente em apenas sete filmes da terceira edição do DocTV (14%), o que pode ser reflexo muito mais da direção dada pela seleção dos projetos contemplados do que do provável impulso do realizador.

Vale considerar que alguns filmes ficam na fronteira entre uma e outra categoria, como *Sasha Siemel, o caçador de onça*, que, apesar de abordar a vida do personagem que dá nome ao título, não entrou na categoria biografia, mas em *recuo temporal*, uma vez que o documentário não está tão interessado na vida do personagem quanto na história da caça, que tem no personagem o ápice desse assunto; sua história é pretexto para desenvolver o assunto da caça, importante na economia da região em meados do século XX. Esse dilema se repetiu em relação a outros filmes, que nos levaram a optar pela categoria mais ressaltada.

Sem dúvida, pode-se dizer que os assuntos que mais se destacam nos filmes da terceira edição do DocTV são relacionados à natureza, quase sempre incluindo a denúncia de que povos nativos estão sendo expulsos de suas próprias terras. Pelo menos onze documentários tratam desse assunto, sendo que dos cinco filmes da região Sul, quatro têm essas temáticas como centrais – a ameaça das sementes transgênicas que fazem as plantas naturais perderem suas memórias genéticas, podendo levar a que somente empresas passem a fabricar os alimentos (*Estado de resistência*, Berenice Mendes, Paraná); hidrelétricas construídas sem necessidade, conduzindo moradores a terras estranhas e colocando em extinção vegetações típicas e únicas no mundo (*Dyckias*, Iur Gómez, Santa Catarina); homens que dedicaram sua vida à compreensão e aos cuidados com a natureza (*Lutzberger: for ever Gaia e Maack, o profeta da devastação*).

Assim como no Sul, em mais da metade dos documentários da região Norte também se tem a ameaça à natureza e a exploração do homem e da mulher como temáticas principais. A desapropriação de terras de comunidades inteiras por fazendeiros ou grandes empresários perpassa alguns dos filmes, como *Quilombagem* (Jurandir Freire; Fernanda Kopanakis, Roraima); *Serra Pelada: esperança não é sonho* (Priscilla Brasil, Pará); *Raimunda, a quebradeira* (Marcelo Silva, Tocantins), *A saga do piabeiro* e *La rota del Pacífico* (Emilson Ferreira, Acre).

Não deixa de ser curioso observar o predomínio da temática ambiental – incluindo a exploração do homem em sua própria terra – nas regiões fronteiriças com outros países, o Sul e o Norte. E, de maneira geral, esses documentários demonstram certa complexidade nas relações estabelecidas entre as pessoas. Um caso exemplar é *Raimunda, a quebradeira* (Tocantins), que gira em torno de mulheres quebradeiras de coco, atividade da qual tiram seu sustento; elas se veem ameaçadas pela chegada de grandes empresas que, além de adquirirem o direito às terras, passam a extrair coco de forma mecanizada, em quantidade bem superior à extração manual realizada por elas. Se é verdade que há discursos resignados daquelas pessoas simples e sem estudo, é fato que há outro lado bem articulado, encabeçado por *Raimunda, a quebradeira* que dá título ao

documentário, que, de analfabeta e sem senso crítico no passado, politizou-se e adquiriu escolaridade, transformando-se numa importante liderança na área do Bico de Papagaio, ajudando na resistência à gana do capital.

Hall diz que a cultura nacional busca unificar as identidades, não considerando as diferenças de “classe, gênero ou raça” (HALL, 2002, p.59). Mas os filmes resultantes do DocTV são realizados por diretores e produtores independentes, isto é, desvinculados da empresa televisiva que exhibe seus filmes e que, ela sim, poderia ter esse impulso pela unificação e pela generalização. As singularidades e diferenças destacadas pelos realizadores independentes do DocTV é que parecem definir seus espaços, não por meio de características rígidas e específicas, mas através da coexistência de variadas maneiras e estilos de ser e de viver. As características de comunidades e de pessoas presentes nos filmes não simbolizam um único povo – afinal, mesmo dentro das mesmas classes sociais e dos mesmos grupos étnicos e de gênero há diferenças. Essa variedade não pode, portanto, ser própria de uma única região. Diferentemente da generalização grosseira que os veículos de massa costumam fazer em nome de uma “cultura nacional”, os filmes do DocTV buscam singularidades para identificar seus espaços, embora nem sempre consigam se desvincular dessas mesmas visibilidades.

As cores da caatinga (Isana Pontes, Bahia) busca romper com a ideia de que o sertão, localizado na região semiárida, é confinado ao sofrimento, ao lamento, às cores preto e branco, ao som monocórdio de uma natureza ingrata e que pune seus filhos, injustiçados impotentes. O filme, desde o título, emana colorido – das araras e outros pássaros, da vegetação que, verde ou seca, apresenta variações de cor. A caatinga aqui é a região das ervas, dos frutos e plantas raros; de umbuzeiros e maracujás-do-mato; o *habitat* natural da ararinha-azul, ameaçada pelo contrabando. O discurso fílmico é o de trazer a viabilidade da região à tona. Nos depoimentos, enfatiza-se a especificidade da localidade – mesmo com suas poucas chuvas, é possível a vida se ajustar àquele ambiente, com a construção de cisternas, por exemplo. Os contrabandistas de animais e as

empresas que exploram os frutos e plantas ameaçam os trabalhos de homens e mulheres locais, mas eles reagem, têm senso crítico, a resignação não é a tônica. O filme desvela novas formas de ver e de pensar aquele lugar, embora escorregue aqui e ali. Uma senhora idosa, identificada como “catadora de umbu”, uma das poucas vozes não “especializadas” no filme, lamenta o contrabando das araras e, ao fazê-lo, seu semblante se entristece e ela chora, o que é bem explorado pelo filme. É a visibilidade viciada de um povo vitimado pelo outro, cuja ideia foi construída e solidificada ao longo de décadas sobre o sertão nordestino.

Nas regiões Centro-Oeste, Nordeste e Sudeste não se verificou o predomínio de nenhum tema em especial. Os assuntos são variados, passam pelo candomblé (*A bença*, Tarcísio Lara Puiati, Rio de Janeiro); pelo ambiente do carnaval (*20 anos de Suvaco*, Paola Vieira, Rio de Janeiro); pela dilatação do tempo (*Uma encruzilhada aprazível*, Ruy Vasconcelos, Ceará); pela ocupação social de lotes ociosos nas cidades (*Metros quadrados*); pela caça da onça no Pantanal (*Sasha Siemel: o caçador de onças*) ou pelos hábitos de aldeias indígenas (*Mapulawache: festa do pequi*), dentre outros.

As práticas sociais manifestas nas diversas comunidades vistas nos filmes – a forma de as pessoas falarem, suas características físicas, seus raciocínios, suas lógicas – não são próprias desta ou daquela região; não são natas, elas foram adquiridas historicamente.

Referências bibliográficas

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. **A invenção do nordeste e outras artes**. Recife: Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.
- AMÂNCIO, T. **O Brasil dos gringos**: imagens no cinema. Niterói: Intertexto, 2000.
- CANCLINI, N. G. **Consumidores e cidadãos**: conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1999.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- SHOHAT, E.; STAM, R. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

Obras audiovisuais

- 20 ANOS DE SUVACO. Paola Vieira. Brasil, 2006, vídeo.
- A BENÇA. Tarcísio Lara Puiati. Brasil, 2006, vídeo.
- ALÔ, ALÔ, AMAZÔNIA. Gavin Andrews. Brasil, 2006, vídeo.
- ALÔ, ALÔ, TEREZINHA! Nelson Hoineff. Brasil, 2009.
- A SAGA DO PIABEIRO. José Guedes. Brasil, 2006, vídeo.
- AS CORES DA CAATINGA. Isana Pontes. Brasil, 2006, vídeo.
- CAFÉ COM PÃO, MANTEIGA NÃO. Viviane Louise. Brasil, 2006, vídeo.
- CALABAR. Hermano Figueiredo. Brasil, 2006, vídeo.
- CAPIVARA. Karina Matos. Brasil, 2004, vídeo.
- CHUPA, CHUPA: A HISTÓRIA QUE VEIO DO CÉU. Roger Elarrat; Adriano Barroso. Brasil, 2006, vídeo.
- DYCKIAS. Iur Gómez. Brasil, 2006, vídeo.
- ESTADO DE RESISTÊNCIA. Berenice Mendes. Brasil, 2006, vídeo.
- HANDERSON E AS HORAS. Kiko Goifman. Brasil, 2006, vídeo.
- HERBERT DE PERTO. Roberto Berliner; Pedro Bronz. Brasil, 2009.
- LA ROTA DEL PACÍFICO. Emilson Ferreira. Brasil, 2006, vídeo.
- LOKI, ARNALDO BAPTISTA. Paulo Henrique Fontenelle. Brasil, 2008.
- LUTZENBERGER: FOR EVER GAIA. Frank Coe. Brasil, 2006, vídeo.
- MAACK, O PROFETA DA DEVASTAÇÃO. Frederico Fullgraf. Brasil, 2006, vídeo.
- MANOEL MONTEIRO: EM VÍDEO, VERSO E PROSA. Rodrigo Lima Nunes. Brasil, 2006, vídeo.

- MAPULAWACHE: FESTA DO PEQUI. Aiuruá Meinako. Brasil, 2006, vídeo.
- METROS QUADRADOS. Inês Linke; Louise Ganz. Brasil, 2006, vídeo.
- NAÇÃO LASCADA DE VÉIO: A GLÓRIA DO SERTÃO. José Ribeiro Filho. Brasil, 2006, vídeo.
- O CRIME DA ULEN. Murilo Santos. Brasil, 2006, vídeo.
- O VOO SILENCIADO DO JUCURUTU. Paulo Laguardia. Brasil, 2006, vídeo.
- O HOMEM QUE ENGARRAFAVA NUVENS. Lírio Ferreira. Brasil, 2010.
- QUILOMBAGEM. Jurandir Freire; Fernanda Kopanakis. Brasil, 2006, vídeo.
- RAIMUNDA, A QUEBRADEIRA. Marcelo Silva. Brasil, 2006, vídeo.
- RESGATE. Luiz Marchetti. Brasil, 2006, vídeo.
- RITA CADILLAC, A LADY DO POVO. Toni Venturi. Brasil, 2010.
- SASHA SIEMEL: O CAÇADOR DE ONÇAS. Cândido Alberto da Fonseca. Brasil, 2006, vídeo.
- SERRA PELADA: ESPERANÇA NÃO É SONHO. Priscilla Brasil. Brasil, 2006, vídeo.
- SIMONAL: NINGUÉM SABE O DURO QUE DEI. Cláudio Manoel; Micael Langer; Calvito Leal. Brasil, 2009.
- SÓ DEZ POR CENTO É MENTIRA. Pedro César. Brasil, 2009.
- UMA ENCRUZILHADA APRAZÍVEL. Ruy Vasconcelos. Brasil, 2006, vídeo.
- UM CORPO SUBTERRÂNEO. Douglas Machado. Brasil, 2006, vídeo.

1. Trabalho apresentado em seminário individual.

Som: restauração, percepção, paisagem sonora



A música popular nos filmes de Hou Hsiao-Hsien^{*2}

Leonardo Alvares Vidigal (UFMG, professor adjunto)

Hou Hsiao-Hsien, cineasta da ilha de Taiwan³ que completou trinta anos de carreira em 2010, é hoje reconhecido como um dos principais nomes do cinema praticado na Ásia e no mundo. Uma retrospectiva recente de toda a sua filmografia, exibida por um grande centro cultural em três capitais brasileiras, possibilitou uma raríssima apreciação *completa* de sua obra. Hsiao-Hsien começou sua carreira com uma abordagem mais focada no mercado de cinema, em filmes de estrutura simples e enredos ingênuos, que obtiveram grande sucesso comercial em Taiwan e na China. No entanto, logo se desviou dessa vertente e começou a construir uma obra diversificada e rigorosa, sutilmente sofisticada, reflexiva e engajada em seu tempo.

Um aspecto pouco pesquisado sobre seu trabalho é o modo como a música, principalmente a música popular, atua como um elemento mutante e estruturante da paisagem sonora construída em cada filme, interagindo com as imagens de uma maneira diferente a cada obra. Uma paisagem sonora pode ser considerada como o conjunto de eventos acústicos percebidos/compostos coletivamente e continuamente, que caracterizam um determinado lugar (SCHAFER, 2001). Ao analisar diversos filmes documentais e ficcionais que tiveram a música popular como elemento estruturante, foi possível constatar como a paisagem sonora de um filme se integra ao ambiente acústico onde o espectador/ouvinte está localizado, muitas vezes substituindo o campo sonoro

onde ocorre a projeção/amplificação, como é o caso de lugares de imersão como a sala de cinema (VIDIGAL, 2008). Tal operação é crucial para afetar de alguma maneira o espectador/ouvinte, engajando o público nos filmes (ou não). Esse engajamento é procurado por Hsiao-Hsien por meio de uma extrema diversidade de paisagens sonoras, onde a música popular tem um papel fundamental. Os ambientes sônicos compostos pelo diretor taiwanês e sua equipe merecem um estudo mais detalhado, tanto no sentido de aprofundar o exame de sua forma de filmar, quanto de ampliar o campo dos estudos de som no cinema e da música popular nesse contexto, em uma cinematografia pouco estudada por aqui.

Em trabalhos como *Três tempos* (Hou Hsiao-Hsien, 2005), as relações internas catalisadas pela música também podem variar no interior da mesma película, constituindo blocos contrastantes e fundamentais para o entendimento do filme. Tais paisagens sonoras serão analisadas de um ponto de vista e de escuta endógeno, buscando interações entre som e imagem, e também de forma comparativa. Não será possível, por motivos de espaço, abordar todos os dezoito filmes exibidos na mostra “Hou Hsiao-Hsien e o cinema de memórias fragmentadas”, que deu origem a este trabalho, mas tentaremos aqui analisar as interações audiovisuais em cinco obras importantes e significativas do autor, com ênfase no filme *Três tempos*, em que a música exerce um papel fundamental e decisivo.

Musicais romantizados

Vento gracioso (1981) e *A grama verde de casa* (1982), da primeira fase do cinema de Hsiao-Hsien, são produções de baixo orçamento que celebram a vida simples no campo, em contraste com a cidade esmagadora. Eles trazem como protagonista o ator e cantor de Hong Kong Kenny Bee, que também estava em ascensão na cena musical taiwanesa. Trata-se de uma fase de aprendizado e afirmação para o cineasta, que trabalhou alguns anos como roteirista na produtora

de filmes Young Sun (YEH; DAVIS, 2005, p.64), especializada no *wen-yi* (BADLEY et al, 2006, p.209), gênero de cinema romântico por excelência e de grande sucesso tanto em Taiwan quanto na China. A constituição do ambiente sonoro – totalmente pós-sonorizado, pois naquela época ainda não se trabalhava com som direto na ilha – se mostra altamente relevante para a contraposição entre o modo de vida urbano e o rural, mas é a música que elabora de maneira mais explícita os sentimentos e aspirações das personagens.

Como em muitos melodramas, a música extradiegética orquestrada se impõe em muitas cenas e sua interferência – como som que vem de fora do contexto da ação – age como indutora de estados emocionais. As canções presentes no filme lembram o modo como eram inseridas as faixas musicais nos filmes da chamada Jovem Guarda, no Brasil, ou em tantas produções semelhantes ao redor do mundo, isto é, como oportunidades para o astro musical mostrar a sua nova “música de trabalho”. Isso é mais explícito em *Vento gracioso* (em que Kenny Bee contracena com outra estrela musical ascendente, Fei-Fei, também cantora oriunda de Hong Kong), mas ainda é audível em *A grama verde de casa* (que conta apenas com Bee).⁴

A articulação entre a indústria fonográfica e a cinematográfica também era forte em Taiwan e Hong Kong naquela época, mas de qualquer maneira as canções possuem outras funções na trama, como a de atuar como “ponte sonora”, ligando uma cena a outra. Há também uma finalidade muito comum em filmes como esses, que é aproximar o protagonista de seu par romântico, explicitando os seus sentimentos. Além disso, ao menos em *A grama verde de casa*, que teve as canções legendadas em sua exibição no Brasil,⁵ foi possível constatar ainda a preocupação em demonstrar a “moral da história” na letra da canção-título, exaltando o valor da amizade e do amor, em um filme mais voltado para o público infanto-juvenil. Cássio Starling Carlos (2010, p.92), em seu texto de apresentação do filme *Vento gracioso* no catálogo da mostra citada, explica bem como esses dois filmes ressaltam, por contraste, as novidades trazidas pelo cinema praticado posteriormente por Hsiao-Hsien e alguns de seus

companheiros de geração. Apenas por terem sido rodados em locação e não em estúdio, apresentarem novos artistas e tratarem dos contrastes entre a cidade e o campo, chamaram imediatamente a atenção da crítica local para o diretor e seu grupo (YEH; DAVIS, 2005, p.64).

Nos dois casos, a tradição do cinema musical se mostra em toda a sua capacidade mobilizadora, evocando cenas anteriores tantas vezes vistas nos filmes hollywoodianos, em que a canção muitas vezes instaura a diegese e os cantantes dublam a si mesmos, mas interagem e dialogam por meio da letra, enquanto se ouve um acompanhamento instrumental cuja fonte não é visível, embaralhando assim os conceitos de diegético (som audível pelos personagens, dentro do universo da trama) e extradiegético (não audível no universo da trama, fora do campo sonoro direto). Esses filmes de Hsiao-Hsien partilham com os musicais o entrelaçamento entre o campo e o fora de campo sonoro, que se esgota em si mesmo, embora traga um potencial para a extrapolação dessa condição. Isso iria se concretizar paulatinamente nos filmes posteriores do diretor, nos quais o fora de campo iria muitas vezes ser intensificado e trazido para dentro do perímetro de ação pela música popular.

História(s) musicada(s)

Um filme emblemático na superação dos limites sonoros estabelecidos no cinema praticado em Taiwan foi *Cidade das tristezas* (1989),⁶ ao mesmo tempo um marco na cinematografia taiwanesa por ter sido a primeira produção local realizada inteiramente em som direto. O *designer* de som Tu Duu-Chih (ou Du Duzhi) foi o responsável por essa transição, a pedido de Hsiao-Hsien (YEH; DAVIS, 2005, p.57), de trazer à tona a exuberância linguística daquela parte do mundo para o público externo e mesmo interno, na forma das quatro línguas ouvidas na trilha vocal: mandarim, cantonês, taiwanês e de Xangai.⁷ Mas a inserção da música

cantada e tocada no momento da filmagem também foi uma razão importante, tanto para aproximar o cinema da realidade da vida na ilha, quanto para liberar os poderes da música sobre os personagens e os espectadores/ouvintes.

Os filmes produzidos em Taiwan não eram dublados e pós-sonorizados por problemas de ordem técnica, mas por causa das convenções rígidas do tipo de cinema praticado naquele tempo, algo ligado também à extrema variedade de línguas faladas na região (pois poderiam ser dublados em línguas diferentes, problema também enfrentado na Índia). Depois dos filmes analisados acima, Hsiao-Hsien fez várias experiências para se libertar dessas convenções, realizando películas autobiográficas como *Os garotos de Fengkuei* (1983) e *Tempo de viver e tempo de morrer* (1985), mas em nenhuma delas havia ousado trabalhar com som direto.

A concepção musical do filme é simples, totalmente a serviço do enredo extenso e tortuoso que condiciona tudo, apresentando, no entanto, brechas de som sincronizado que possuem um impacto nunca ouvido antes em sua obra. Os eventos históricos, que compõem o pano de fundo da trama, afetam de diversas maneiras a família dos personagens principais e seus dramas cotidianos, com intensidade cada vez maior. Tal enredo é sonorizado por um cuidadoso trabalho de captação ambiental – proporcionada pelo som direto – e por inserções pontuais, adicionadas na montagem, de música incidental extradiegética, com predominância de teclados, composta e executada por Naoki Tachikawa. O fato de o autor da trilha musical ser de origem japonesa não pode passar despercebido neste filme realizado em um país (ou “província insurgente”, como prefere chamar o atual governo chinês) que foi ocupado pelo Japão por 50 anos. Tais fatores acrescentam mais uma camada de significados a essa produção densa e contundente.

A música popular acontece no filme de outra maneira, mais destacada por ser tocada *in loco*, como permitia a nova abordagem sonora. Assim, há cenas de canto acompanhado por instrumentos de fricção, dando deixas para

eventos dramáticos, como quando um dos personagens interrompe a canção e quebra o instrumento, tensionando a cena de maneira quase insuportável, mas sem cair no melodrama.

Wen-Ching, o caçula da família Lin, interpretado por Tony Leung, é o personagem principal de *Cidade das tristezas*. Ele é deficiente auditivo, mas sua relação com a música é um dos meios fundamentais de ligação com a enfermeira Hinomi, com quem se casará mais tarde na trama. Na cena capital, em que o envolvimento dos dois é selado, ele toca para ela uma canção no gramofone, explicando por meio de bilhetes (exibidos ao espectador como se fossem intertítulos de um filme silencioso) que aquela era uma faixa musical da qual ele se lembrava, antes de ter o acidente e a doença que ocasionaram sua deficiência. Hinomi reconhece a faixa como sendo “Lorelei”, uma ária de uma ópera alemã tornada canção popular, sobre a sereia que entoava suas melodias para encantar e tragar os navegantes do rio Reno.

A música se mostra aqui com o potencial de afetar os personagens/ouvintes a ponto de catalisar sentimentos poderosos, ao mesmo tempo que também afeta os espectadores/ouvintes, ultrapassando em muito o que ela era capaz de fazer nos filmes anteriores. Aqui ela também atua como evocadora de memórias e essa característica seria trabalhada por Hsiao-Hsien em seu filme seguinte, visto hoje como parte de uma trilogia sobre a história de Taiwan.

Esse filme é *O mestre das marionetes* (1993), que trata também do entrelaçamento entre a história coletiva e a cotidiana, mas introduz uma abordagem documental. Li Tien-Lu é um mestre do teatro de bonecos e também ator taiwanês, que fez um papel secundário, mas significativo, em *Cidade das tristezas*, como o patriarca da família Lin. *O mestre das marionetes* se inicia com a reconstituição da infância e juventude de Li durante a ocupação japonesa, narradas por ele mesmo em um dialeto taiwanês. Depois de transcorrido um terço do filme, Li repentinamente aparece dando o seu depoimento em um cenário de teatro, corporificando a voz antes apenas ouvida sobre e entre as imagens.

O tratamento documental contamina as reconstituições, com a quase ausência de pós-sincronização musical e predominância de fragmentos de canções performadas *in loco* e sincronizadas com a imagem, nas muitas cenas de teatro de bonecos de mão, acompanhadas pelos músicos apenas entrevistados através dos cenários, se dando a ver e ouvir como o motor do filme.

A narrativa avança, contando como Li se tornou um titereiro respeitado enquanto fazia suas incursões pelos espaços boêmios da cidade, até que chega a Segunda Guerra, quando os espetáculos tradicionais chineses são proibidos e alguns dos mestres, como Li, são obrigados a apresentar peças de propaganda japonesa. Li é substituído por um oficial japonês na dublagem dos bonecos e a música tocada durante o espetáculo também muda radicalmente, com menor presença de instrumentos de sopro e fricção e predominância da percussão. A dimensão política aparece na voz embargada da narração de Li e nas reconstituições das peças japonesas, que exaltavam os feitos heroicos dos soldados do império nipônico e tratavam os estadunidenses como vilões sanguinários, em uma espécie de inversão do modo como o cinema hollywoodiano trabalhava o mesmo tema.

A música captada *in loco* muitas vezes se presta neste filme (como em outros de Hsiao-Hsien) a construções sofisticadas de montagem, com pontes sonoras que atravessam três cenas distintas, como na sequência inicial. Na sua obra seguinte, *Bons homens, boas mulheres* (1995), marcada pelo academicismo formal, a música seria um dos elementos mais livres e relevantes na constituição do sentido do filme.

Em *Bons homens, boas mulheres* a montagem alterna dois enredos, praticamente gerando dois filmes diferentes: o primeiro mostra – com fotografia colorida – uma atriz (Liang Ching, interpretada por Annie Inoh) envolvida em suas lembranças do falecido namorado *gangster*. O segundo é um filme de época – fotografado em preto e branco – em que a mesma atriz interpreta uma sofrida militante pela independência de Taiwan, no mesmo período abordado em *Cidade das tristezas*, que tenta fazer parte da luta contra os japoneses e acaba

presa com seus companheiros pelo governo nacionalista. A duas tramas jamais se cruzam: nunca vemos a atriz chegando ao *set* ou se maquiando, e só ficamos sabendo que a personagem do presente é realmente uma atriz que está se preparando para um filme de época na metade da película. Os eventos narrados na trama contemporânea também misturam as lembranças do amor bandido da atriz com o presente, precedendo assim a filmagem da produção de época, em uma complexa organização temporal.

Mas o mais importante aqui é a existência de uma separação plenamente audível entre o tratamento musical dos dois filmes. O presente colorido é sempre sonorizado por música popular amplificada e “indiferente” ou “anempática”, como a denomina Michel Chion (1994, p.8), a tocar nas boates e restaurantes frequentados pelas personagens, sem interferir na ação ou na interpretação das cenas. No filme descolorido dentro do filme, podemos ouvir apenas uma música pós-sincronizada, de teor claramente dramatizante, sempre a nos orientar como nos devemos sentir diante da dureza e da falta de saída das situações narradas no enredo. Dessa forma, a música popular e a música incidental demarcam os dois filmes que compõem *Bons homens, boas mulheres*, como os sinos das antigas igrejas demarcavam sonoramente o território das cidades medievais (SCHAFER, 2001) ou coloniais, no caso do Brasil. A paisagem sonora se apresenta, juntamente com a fotografia, como um limite intransponível entre as duas metades do filme.

Três sonoridades

Hsiao-Hsien experimentou de forma mais radical a relação entre a música amplificada e as belas imagens fotografadas por Mark Lee Ping-Bing em uma de suas películas mais recentes, *Três tempos* (2005). Dessa vez, a película é dividida em três episódios, sempre protagonizados pelo mesmo casal de atores, Cheng Chang e Shu Qi, mas em papéis bem diferentes, assim como são distintas as três paisagens sonoras montadas pelo cineasta. Trata-se de um filme-síntese de sua

obra, pois cada uma das três partes corresponde a uma fase cinematográfica do autor (menos os filmes mais comerciais, abordados no início deste artigo, embora sejam evocados pelo tratamento musical, como veremos a seguir).

No primeiro episódio, “Tempo do amor”, passado em 1966, durante o auge da Guerra Fria, em meio à tensão crescente com a China continental, Chen é um jovem que se apaixona por May, uma garota que trabalha em um salão de bilhar, enquanto joga no pano verde durante suas folgas do serviço militar. No segundo, “Tempo da liberdade”, a história acontece em 1911, 16 anos depois do tratado que cedeu a ilha ao Japão, e mostra o relacionamento entre um diplomata e uma concubina. No terceiro episódio, situado em 2005 e denominado “Tempo da juventude”, uma cantora e um fotógrafo vivem uma espécie de quadrado amoroso, em um enredo cheio de idas e vindas, até o encontro definitivo do casal.⁸

Em “Tempo do amor”, a música popular romântica cantada em inglês predomina na trilha musical, evocando a forte influência cultural estadunidense sobre Taiwan. Na primeira cena do filme, a canção “Smoke gets in your eyes” (The Platters) compõe um painel onde a memória e os sentimentos trazidos pela música se entrelaçam. O próprio cineasta declarou ser este episódio em parte autobiográfico (como foram os já citados *Os garotos de Fengkuei* e *Tempo de viver e tempo de morrer*) e que a canção citada era uma das mais tocadas nos salões de bilhar frequentados por ele nos anos 1960 (VALENTE, 2010, p.141). Essa faixa, que pode ser ouvida na íntegra na cena de abertura, enquanto as imagens enquadravam os jogadores se movendo com seus tacos, juntamente com a bela moça (Shu Qi) que marcava os pontos, certamente não foi escolhida aleatoriamente, posto que a letra entoada pelo grupo vocal estadunidense já dizia:

*They said someday you'll find
All who love are blind
When your heart's on fire
You must realize
Smoke gets in your eyes⁹*

Som: restauração, percepção, paisagem sonora

Dessa maneira, além de evocar as lembranças do diretor, a canção ainda antecipa a força dos sentimentos suscitados em um dos jogadores (Cheng Chang), que mais tarde não mediria esforços para buscar a bela moça pelo interior de Taiwan, até encontrá-la em outra cidade. A relação da música popular com os espectadores e personagens nesse segmento é ambígua, pois, embora se misture com o som das tacadas e das pequenas esferas coloridas se chocando, como foram narradas nas lembranças do diretor, se dá a ouvir de forma límpida e cristalina, como são as canções pós-sincronizadas na montagem. Ela toca mais uma vez nesse primeiro segmento do filme, sugerindo que a protagonista está se lembrando de seu amado reservista enquanto atravessa de barco um braço de mar, se mostrando como um elemento externo do ponto de escuta fílmico, mas interno em relação à personagem.

Outra canção ouvida na trilha por duas vezes é “Rain and tears” (Aphrodite’s child), enquanto é citada em uma carta lida por May, dessa vez de forma inequivocamente extradiegética. O tom *kitsch* e derramado da canção intensifica a atmosfera romântica e também possui uma função de ligação com a cena da carta, ao tocar por uma segunda vez, ao final do primeiro segmento, quando fica clara a continuidade do relacionamento dos dois para além da fatia de suas vidas narrada no filme. Além dessas, toca na sala de bilhar uma canção taiwanesa chamada “Apaixonado”, de título autoexplicativo, na cena em que May se encontra sozinha no salão onde conheceu Chen, provavelmente indicando a reciprocidade de seu sentimento pelo soldado. É uma cena que de certa maneira lembra os primeiros filmes de Hsiao-Hsien, notadamente os já citados *Vento gracioso* e *A grama verde de casa*, que também apresentam faixas do cancionero amoroso local a expressar sentimentos reprimidos ou ainda não explicitados pelas personagens. As canções afetam e estabelecem conexões entre os protagonistas, ao mesmo tempo em que ampliam para o espectador uma paisagem sonora sentimental e datada.

“Tempo da liberdade” traz uma concepção audiovisual mais complexa, na qual o cineasta ousa apresentar um filme de época que é montado quase inteiramente à maneira do cinema silencioso daquele tempo, com intertítulos para

narrações e diálogos, além de um piano quase onipresente. Nesse segmento, algumas canções chinesas são as únicas que têm o poder de romper o paradigma do cinema anterior ao triunfo do som sincronizado.

A abertura do segundo episódio acontece enquanto uma dessas canções é ouvida e os dois protagonistas conversam por meio da palavra escrita, havendo então uma ponte sonora para uma cena posterior, em que vemos um grupo de homens a ouvir uma mulher cantando de costas. Quando vemos a face da cantante, ficamos sabendo que a letra e melodia estavam sendo entoadas desde o início pela concubina sem nome interpretada por Shu Qi, que apareceu nas cenas anteriores dialogando com Chang Cheng. A trama entrelaça os esforços do diplomata em negociar a sonhada independência de Taiwan da ocupação japonesa, enquanto a concubina pede para que ele assuma a relação dos dois (o que significava comprá-la da administradora do bordel), dois objetivos que não se cumprem.

Ela canta novamente em outra cena do segmento, mas é ao final que sua melodia vocalizada apresenta maior impacto, quando ela constata que seu amado não irá tirá-la de onde está, enquanto ouve o velho professor ensinando as mesmas canções para uma nova concubina, ainda criança. Então ela também canta em resposta, em meio a lágrimas de decepção, expressando a vida apartada e sem saída dos dois protagonistas. Jamais ouvimos a voz da mulher fora do canto, assim como jamais ouvimos a voz da personagem masculina, fadados que estão a nunca libertar o amor mútuo de sua condição dependente, seja da prostituição, seja da ocupação.

Em “Tempo da juventude” predomina o som direto, se mostrando como o segmento de concepção mais realista dos três. Situando a ação no presente da produção do filme, temos agora uma Taiwan moderna e democrática, embora seus habitantes temam que ela seja absorvida pela China continental (como aconteceu com Hong Kong), “perdida para sempre”, segundo o intertítulo final do segmento anterior.¹⁰ Shu Qi dessa vez interpreta novamente uma cantora, Jing, epiléptica

e quase cega de um olho, que mantém uma espécie de blog com as letras de suas canções. Ela tem um caso intenso com um fotógrafo, mas ambos precisam acertar as contas com suas respectivas namoradas antes de ficarem juntos. A cena crucial desse segmento é quando Jing se apresenta em um clube noturno e Chen começa a tirar fotos dela, deixando claro o seu interesse e desencadeando os eventos que irão culminar no suicídio da namorada da cantora. Ela, por sua vez, entoia: “*No past, no future, just a hungry present*”,¹¹ explicitando o que Hsiao-Hsien pensa da juventude taiwanesa, ao mesmo tempo que caracteriza o amor do casal contemporâneo como algo urgente, mas superficial e alheio à História. A paisagem sonora se impõe de forma esmagadora sobre vidas e relacionamentos efêmeros, desnorteando as personagens e os espectadores.

Três tempos nos mostra um cineasta maduro e reflexivo, que se volta para o seu próprio trabalho sem se autoplagiar, mas acrescentando novas camadas de significação e afeto. Como apontou Fergus Daly, Hsiao-Hsien muitas vezes procura “intensificar em cada plano a sensação de presença do que está fora da tela” e a tarefa do cinema não seria representar essa ligação entre pessoas, coisas e sentimentos, mas “sim efetivar essas trajetórias” (DALY, 2010, p.37). A música popular nos parece exercer esse papel de forma explícita, trazendo o fora de campo para dentro do “perímetro de ação” (DE FRANCE, 1989) do filme e projetando essa paisagem sonora para o local onde se encontra o espectador/ouvinte, criando assim um perímetro de interação (VIDIGAL, 2008, p.199) entre filme e público, afetando a todos e efetivando tais ligações. As experiências trabalhadas por Hou Hsiao-Hsien, nas diversas paisagens sonoras e nos arranjos audiovisuais que compõem os filmes de sua autoria, se dão a ver e a ouvir como um rico manancial para a pesquisa e a análise de problemas teóricos e práticos da interação entre som, imagem e o público.

Referências bibliográficas

- BADLEY, L. et al. **Traditions in world cinema**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2006
- BERRY, C. Re-writing cinema. In: SHI F.-L. et al. (Orgs.) **Re-writing culture in Taiwan**. New York: Routledge, 2009
- CHION, M. **Audiovision: sound on screen**. New York: Columbia University Press, 1994.
- DALY, F. Sobre quatro fórmulas prosaicas que podem resumir a poética de Hou. In: MARQUES, L. (Org.). **Hou Hsiao-Hsien e o cinema de memórias fragmentadas**. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2010. (Catálogo da mostra de cinema)
- DE FRANCE, C. **Cinéma e anthropologie**. Paris: Maison des Sciences de L'homme, 1989.
- MARQUES, L. (Org.). **Hou Hsiao-Hsien e o cinema de memórias fragmentadas**. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2010. (Catálogo da mostra de cinema)
- SCHAFER, M. **A afinação do mundo**. São Paulo: UNESP, 2001
- STARLING CARLOS, C.. Vento cracioso. In: MARQUES, L. (Org.). **Hou Hsiao-Hsien e o cinema de memórias fragmentadas**. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2010. (Catálogo da mostra de cinema)
- VALENTE, E. Três tempos. In: MARQUES, L. (Org.). **Hou Hsiao-Hsien e o cinema de memórias fragmentadas**. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2010. (Catálogo da mostra de cinema)
- VIDIGAL, L. A. **“A Jamaica é aqui”**: arranjos audiovisuais de territórios musicados. Tese (Doutorado). Departamento de Comunicação Social, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- YEH, E. Y.-Y.; DAVIS, D. W. **Taiwan film directors: a treasure island**. Chichester: Columbia University Press, 2005.

* A apresentação deste trabalho foi tornada possível por meio de auxílio da Pró-Reitoria de Pesquisa da Universidade Federal de Minas Gerais.

2. Sessão “Harmonia e desarmonia das formas sonoras (ou sonoridades)”.
3. Taiwan, também chamada de Formosa, é uma grande ilha (com o tamanho de 36.000 quilômetros quadrados, quase duas vezes a área do estado de Sergipe) situada ao lado da China continental, ao norte das Filipinas, e habitada por uma população de fala chinesa (mandarim e taiwanês, principalmente), profundamente marcada pelos conflitos geopolíticos dos séculos XIX e XX. A violenta história de Taiwan e suas consequências na vida das pessoas comuns é um dos principais temas da obra de Hou Hsiao-Hsien, o que será tematizado adiante.

4. Em *Vento gracioso*, Kenny Bee faz um misterioso personagem que perdeu a visão pouco antes dos acontecimentos narrados no filme, e que se apaixona pela atriz interpretada por Fei-Fei. Ele a segue até a cidade grande e faz de tudo para conquistá-la. Já em *A grama verde de casa* ele é um professor que vai trabalhar nas Ilhas Pescadores, pequeno arquipélago hoje pertencente a Taiwan (o nome foi dado pelos colonizadores portugueses no século XVI – ela ainda foi tomada por espanhóis, holandeses e retomada pelos chineses, para depois ser cedida ao Japão no final da guerra Sino-japonesa, em 1895) e se apaixona por uma professora de música (Chen Meifeng).
5. **Trata-se de um problema recorrente nas traduções e legendas de filmes exibidos comercialmente no Brasil, que é a negligência na tradução das letras das canções.** Tal lacuna sempre encobre uma camada de sentido que o autor certamente concebeu, ao escolher determinada canção para musicar uma cena.
6. O filme narra parte da complexa saga da família Lin, que se enreda na marginalidade enquanto a ilha de Taiwan passa por alguns dos momentos mais traumáticos de sua história, com o ocaso da ocupação japonesa ao final da Segunda Guerra e a violenta tomada do poder pelo governo chinês de então, culminando com um massacre de cerca de 20.000 taiwaneses em 1947, tematizado no filme. Esta foi uma das primeiras produções realizadas após o fim da lei marcial (que proibia os temas políticos em qualquer meio de expressão), em vigor na ilha de Taiwan desde que os nacionalistas a tomaram, após terem sido derrotados na revolução comunista de 1949. *Cidade das tristezas* ganhou o Leão de Ouro no Festival de Veneza de 1989.
7. **Como já abordado na nota 2, todas elas fazem parte do grupo linguístico chinês, embora não sejam inteligíveis entre si, fazendo com que muitos chineses tivessem que ver esse filme com legendas, em algumas partes.** Em Taiwan, se expressam em mandarim quase todos os habitantes oriundos ou descendentes dos partidários do partido nacionalista e dos funcionários do governo chinês derrotado na revolução comunista, que se refugiaram na ilha em 1949 (chamados de *waishengren*). Por outro lado, muitos dos descendentes dos chineses que chegaram na ilha desde o século XVII (*benshengren*) falam apenas taiwanês, variante de línguas faladas no sudoeste da China continental (BERRY, 2009, p.140).
8. No segundo episódio há uma autocitação explícita do filme *Flores de Xangai* (1998), que aborda o mesmo período histórico e as mesmas relações entre chineses endinheirados e suas concubinas, profissionais do sexo e da arte que procuravam também preencher as necessidades afetivas dos clientes em seus casamentos arranjados. A música incidental, tocada apenas por um piano, também relembra a trilha musical deste filme, embora haja um uso mais convencional do som direto. Já no terceiro episódio, o filme evocado é *Millenium Mambo* (2001), que também aborda a juventude urbana de Taipei, capital da ilha.
9. Em tradução literal aproximada: "Dizem que algum dia você irá se dar conta/ de que todos os que amam são cegos/ Quando o seu coração pega fogo/ você deve entender/ que a fumaça chega aos olhos".
10. A situação atual de Taiwan ainda é de independência política em relação à China continental, embora haja uma integração econômica cada vez maior entre os dois países. A empresa de informática Foxconn, por exemplo, apresentada na imprensa brasileira como chinesa, é dirigida por um taiwanês e tem sede na ilha, mas possui fábricas no continente.
11. Algo como: "Sem passado, nem futuro, apenas a fome do presente".

“Materialidades da comunicação” na restauração de som do filme *Mulher*¹

Joice Scavone Costa (UFF, mestranda)²

Em 2010, é publicado no Brasil o livro de Hans Ulrich Gumbrecht, *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*, que revela uma inquietação que começou nos anos 1980 e chega às primeiras conclusões e publicações agora. Falaremos de cinema, da importância da matéria (enquanto artefato preservado) na experiência estética de ver e ouvir um filme. Sobre a experiência estética, Gumbrecht escreveu:

Ao dizer que qualquer contato humano com as coisas do mundo contém um componente de sentido e um componente de presença, e que a situação da experiência estética é específica, na medida em que nos permite viver esses dois componentes em sua tensão, não pretendo sugerir que o peso relativo dos dois componentes é sempre igual... A dimensão de sentido será sempre predominante quando lemos um texto... Inversamente, acredito que a dimensão da presença predominará sempre que ouvirmos música... Mas penso que a experiência estética – pelo menos em nossa cultura – sempre nos confrontará com a tensão, ou a oscilação, entre presença e sentido. (GUMBRECHT, 2010, p.3)

Quando estudamos cinema, estão presentes e indissociáveis esses dois exemplos descritos por Gumbrecht: o texto e a música; a imagem e o som no filme que surge dessa junção. Para estudarmos essa experiência, o autor propõe não

propriamente “ressubstancializar” o mundo, mas certamente buscar uma nova – ou seria antiga? – via de acesso a ele.

Nossa atenção estará voltada à vontade da experiência estética com um filme específico: *Mulher* (Octávio Gabus Mendes, 1931), produzido pela Cinédia. A proposta se dá em estabelecer contato com esse filme e, a partir dele, expor o movimento dessa tensão entre o sentido e a presença. Na tentativa de uma experiência estética com o título supracitado, propomos o contato com o material que contém as informações desses oitenta anos que nos separam da primeira exibição em sala de cinema desse filme. Quando o pesquisador examina as inscrições presentes nessas películas e discos, ele tem acesso ao conjunto de manifestações materiais da obra e ao possível caminho para sua restauração.

O filme que será estudado passou por mais de uma intervenção na tentativa de preservação. Trata-se de um filme brasileiro estudado pela Academia. No entanto, antes de contextualizarmos a obra a partir das informações escritas, procuraremos compreendê-las a partir do material remanescente, posição que seria ocupada pelo restaurador.

Uma primeira relação do restaurador com o filme, antes da projeção, se dá no contato com a matéria através da qual a obra de arte subsiste. A atenção dada a essa matéria corroborará que a obra de arte condicione a restauração, e não o oposto, (BRANDI, 2008, p.29). Cesare Brandi, teórico que fundamentou o “restauro crítico” nos anos 1940, defende que é no ato do *reconhecimento* da obra de arte como tal que as “premissas e condições” da relação da restauração com ela são reveladas. A partir desse reconhecimento, o restaurador encontrará a “dúplice instância estética e histórica” que deverá ser pesada e avaliada durante todo o processo de restauro.

Por conseguinte, a “instância estética” seria a que considera as características da artisticidade e dá à obra o juízo de obra de arte, e a “instância histórica” seria a que traz a contextualização da obra quanto ao tempo e lugar

em que foi realizada e o tempo e lugar presentes (da restauração). Brandi afirma: “A restauração constitui o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dúplice polaridade estética e histórica, com vistas à sua atuação prática” (BRANDI, 2008, p.30).

Instituições de preservação

O trabalho do restaurador, antes de tudo, será compreender essa “produção de informação” para em seguida gerar uma nova informação que deve ser registrada, possibilitando o retorno ao material primeiro. Podemos definir nossa instituição como um “arquivo de filmes”, termo adotado pela *Fédération Internationale des Archives du Film* (FIAF): “quaisquer instituições que se dediquem às atividades de preservação em seus diferentes aspectos, sejam denominadas ‘arquivo’, ‘cinemateca’ ou ‘museu de cinema’” (SOUZA, 2009, p.6).

A trajetória e a importância dessas instituições, ainda que recentes se comparadas a museus e bibliotecas, foram detalhadas pelo pesquisador Carlos Roberto de Souza em sua tese, na qual estuda a trajetória da Cinemateca Brasileira (São Paulo). Sobre as atividades dessas instituições, Souza formula um glossário de definições. Segundo ele, um arquivo de filmes desenvolve a preservação – essa atividade é o conjunto de outras que se interligam para a manutenção do documento audiovisual e garantia da experiência com ele:

O propósito da preservação tem três dimensões: garantir que o artefato existente no acervo não sofra mais danos ou alterações em seu formato ou em seu conteúdo; devolver o artefato à condição mais próxima possível de seu estado original; possibilitar o acesso a ele de uma forma coerente com a que o artefato foi concebido para ser exibido e percebido. (SOUZA, 2009, p.6)

Tentemos encontrar na matéria reminiscente do filme *Mulher* as inscrições capazes de nos fornecer as informações necessárias à compreensão da obra enquanto filme de 1931. Brandi afirma que a “*consistência física*” dos materiais tem prioridade na emergência de assegurar a transmissão da imagem ao futuro. Para ele, o material físico da obra de arte representa o local de manifestação da expressão (visual, sonora) e, dessa forma, a possibilidade futura de uma revelação artística que se daria na recepção da obra de arte pelo indivíduo que a compreenda como “produto da espiritualidade humana” (BRANDI, 2008, p.27). Para que essa “consistência material” possa durar o maior tempo possível, é necessário preservar o filme no que é considerado a matriz que guarda sua materialidade – imagem e som no formato original de sua primeira exibição.

O material

O preservador lidará diretamente com os “veículos de informação”, que podem ser documentos em papel ou o material que, por meio da tecnologia, serviria como transporte à informação.

Em seus mais de cem anos, o cinema carrega a história de uma transformação tecnológica imensa, com contínua mudança de suportes materiais. Os materiais diversos que compõem um filme são resultado dos diferentes processos necessários até a apresentação: pré-produção (na qual normalmente são feitos os registros em papel, além do planejamento do filme); produção (quando som e imagem são captados, e na qual é gerado o material bruto) e a pós-produção (quando o filme é editado, montado e finalizado, separando as partes que serão aproveitadas do material bruto e descartando o que não couber na concepção do filme). O filme será exibido e em seguida deverá ser enviado a um arquivo, onde será armazenado e suas informações serão catalogadas.

Ao colocarmo-nos na posição do restaurador, é preciso ampliar a busca aos materiais formadores do processo de criação. A garimpagem de materiais pode

acontecer em vários lugares – alguns filmes foram encontrados em sótãos. Nos últimos 15 anos, contudo, eles têm se concentrado nos arquivos fílmicos. No catálogo de um arquivo encontraremos fontes de informações sobre o modo de reprodução, formato de projeção e outras especificidades técnicas. Também teremos a descrição do material encontrado: se é um negativo de som, um positivo de som, uma pista magnética, o material bruto magnético de ¼, um disco ou uma fita magnética digital (DAT), ou discos de cera que eram reproduzidos com tecnologia Vitaphone.

O som final de um filme restaurado pode originar-se de diferentes fontes, que passaram por uma transformação tecnológica assim como os aparelhos de gravação e reprodução. Os materiais brutos da captação sonora serão, provavelmente, os suportes que contêm o som do filme com melhor qualidade.

Mulher

O filme restaurado ao qual pretendemos nos ater data dos anos 1930 e foi filmado no Brasil num período de passagem entre o chamado período silencioso do cinema e a sistematização da projeção de filmes com sistema de sincronia entre som e imagem. Nessa época, chegava ao fim o “período de uma série de tentativas de sonorização” (COSTA, 2007, p.14).

Mulher nos conta a história de Carmem, mulher pobre que vive com a mãe e com o padrasto. Carmem é bonita e sensual e, por isso, assediada pelo padrasto e por olhares dos que observam seu corpo enquanto cumpre os afazeres domésticos. Ela será seduzida por Milton, que a deflora e a abandona. Em função disso é expulsa de casa e, graças à ajuda financeira do fiel amigo aleijado, se hospeda em uma pensão.

Carmem tenta encontrar trabalho, mas não consegue o respeito dos empregadores. Um dia, a moça desmaia na rua e é socorrida por um rapaz

Som: restauração, percepção, paisagem sonora

rico que a leva à casa de Flávio, seu amigo. Flávio acaba de ter uma desilusão amorosa, assim como Carmem. Eles se consolam e nasce daí um novo amor. Essa felicidade é ameaçada a todo momento pela diferença entre as classes sociais dos dois (à tarde, no *Tennis Club* ou na festa onde ninguém conversa com Carmem). Finalmente, Flávio se interessa por outra garota, Helena, que conhece na biblioteca. Carmem é avisada por um bilhete anônimo e deixa Flávio. Inconformado com o abandono, Flávio busca Carmen até encontrá-la, levando-a de volta para casa. Temos, assim, um *happy end*.

Desenvolveremos um movimento de aproximação da obra na medida em que ela se apresenta, simulando o lugar do pesquisador como o do restaurador. O primeiro contato que tivemos com o filme foi a partir da cópia VHS da versão de 1977, depositada na Cinemateca Brasileira, em São Paulo. Trata-se de uma versão sonorizada do filme em que, além da nova trilha (de acordo com os créditos “trilha sonora original composta e executada por Carolina Cardoso de Menezes”), houve uma remontagem da imagem e a adaptação de legendas, creditadas a Ernesto Saboya e Jayme Justo. A recuperação do filme, pesquisa e planejamento de produção são creditadas a Alice Gonzaga Assaf e a empresa Cinédia é a responsável, com recursos parciais da Embrafilme.

É por meio dessa experiência que o pesquisador encontrará respostas às suas questões. E é nesse momento, entretanto, que o pesquisador, o preservador e o restaurador não podem deixar de desenvolver sua perspicácia, na medida certa entre o distanciamento e a aproximação das inscrições. Através do contato com a cópia em VHS da versão sonorizada de 1977, pudemos verificar que se tratava de uma versão alterada do filme. Essa impressão foi comprovada através da pesquisa nas pastas dos arquivos da Cinédia.

Após estudo do contexto das experiências pioneiras com a restauração, compreendemos que a opção por contratar uma pianista para acompanhar o filme com uma nova trilha sonora (assim como faziam os “pianeiros” do período silencioso) foi resultado da dificuldade em lidar com a tecnologia de som do filme:

Vitaphone. Em posterior pesquisa, descobrimos que essa intervenção (1977) no título *Mulher* foi realizada quando a experiência brasileira com restaurações se limitava à restauração de *Ganga Bruta*, *Limite*, *Alô, alô carnaval* e outras poucas duplicações. Então, o som registrado em Vitaphone era – e ainda é – considerado um desafio aos restauradores. Alice Gonzaga teve outro motivo para a opção escolhida: os discos originais estavam desaparecidos. Foram reencontrados apenas anos mais tarde pelos funcionários da Cinemateca Brasileira, onde estavam depositados.

Do ponto de vista de imagem, não existiam justificativas para que o filme fosse remontado a não ser pelo propósito mercadológico de encurtar a história para deixá-la mais dinâmica e moderna: vários trechos foram suprimidos e não há mais a imagem integral de 1931 nem registro das modificações na montagem – anos antes Adhemar Gonzaga também optara por remontar o filme *Alô, alô carnaval*, porém registrou em diário todas as alterações.

Ao reconhecer que o filme visto não vinha do material original, buscamos o contato com o material mais próximo possível do que seria o original e descobrimos um copião incompleto (com as imagens na proporção de tela original) e os discos Vitaphone. São os registros com menor grau de intervenção. A partir daí, é importante identificar as características técnicas, como o suporte, a velocidade, a metragem (duração), o formato ou o sistema de som. Em seguida, antes das outras perguntas, deve-se anotar a primeira compreensão da obra, preferivelmente na projeção do filme. No caso de não haver condições, então pela análise na mesa enroladeira ou moviola.

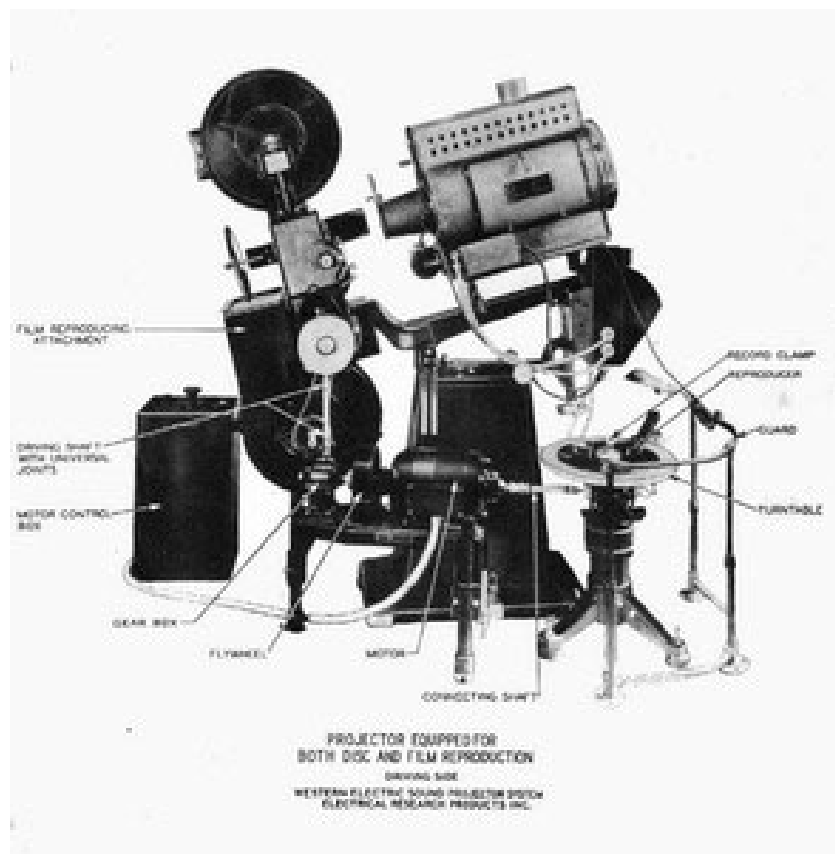
Restauração de 2004 do filme *Mulher*

A mudança na montagem do filme em 1977, somada a uma enchente que acometeu os arquivos da Cinédia em 1996, justificou a restauração de 2004 do título *Mulher*. O responsável pela restauração foi o pesquisador Hernani Heffner.

Por não haver uma cópia com a edição original do filme, ele não sabia o que seria o original e no que deveria se basear. Tinha, a princípio, apenas algumas hipóteses baseadas nas cópias da versão de 1977 (com a imagem reduzida para comportar o som) e um copião com poucas imagens a mais e proporção de tela correta (utilizado na restauração), além de documentos do acervo de Adhemar Gonzaga. A descoberta dos discos originais na Cinemateca Brasileira foi determinante para a compreensão do que seria o filme original. O restaurador afirma que o som foi o guia da restauração e, além dele, os intertítulos originais foram importantes para a tentativa de voltar à edição original.

O material original de 1931 do filme *Mulher* era composto por uma cópia sem som em nitrato com proporção de tela 1:1,33 e discos Vitaphone com trilha musical gravada por orquestra especialmente para o filme. As cópias em nitrato da Cinédia foram descartadas, assim como a maioria dos arquivos desavisados ou avisados (chegou a ser recomendação da própria FIAF), e transcritas para o “*safety film*”.³

O Vitaphone é um sistema constituído da união entre projetor e um tocador de discos. Essa tecnologia teria suplantado as tentativas anteriores por conseguir unir os dois aparelhos por um mesmo motor disparando e garantindo a mesma velocidade dos discos (COSTA, 2007, p.258). Segundo anotações encontradas na pasta da restauração nos arquivos da Cinédia, “A velocidade de reprodução dos discos era de 33-1/3 rpm e foi criada especificamente para a associação da gravação elétrica com a projeção cinematográfica por J. P. Maxfield”. A Cinédia optou por fazer seus discos com a fábrica de discos Vitor, contratando seus serviços como estúdio de gravação, masterização e prensagem de cópias para *Mulher*.



Tecnologia Vitaphone: Uma *pick-up* acoplada ao projetor utilizando o mesmo motor.



Disco Vitaphone e o número de exibições que comportava.

Características da banda sonora

Com a projeção da cópia restaurada em 2004, pudemos identificar algumas características sonoras da obra. Em primeiro lugar, é necessário creditar que a seleção musical do filme esteve a cargo do Maestro Alberto Lazzoli e a execução das músicas a cargo da Orquestra de Professores do Instituto Nacional de Música. A trilha musical revela uma dupla estratégia ao usar músicas eruditas e semieruditas, em chave diegética tradicional (acentuando os climas dramáticos), e gêneros musicais populares na época, como o fox, o bolero, o coco e o choro. Nesse sentido, a música se aproxima da crítica que a pesquisadora Sheila Schvarzman faz ao texto *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*, de Paulo Emílio Salles Gomes:

Na verdade ali onde Paulo Emílio entende *Cinearte* como cultora de padrões americanos – como se isso significasse de algum modo apenas a construção de um universo de mimetismo –, percebe-se em Gabus Mendes uma busca de verossimilhança que em tudo escapa a esse modelo, ainda que este devesse obedecer às regras de fotogenia e do subentendimento pregados pela revista. (SCHVARZMAN, 2006, p.3)

Sobre as características apontadas por Paulo Emílio, podemos identificar o “subentendimento” também no som quando a corda do violão que toca a serenata arrebenta e a música é interrompida em sincronia com o rompimento da corda, simbolizando a perda da pureza de Carmem. Em outro momento, a sincronia acontece quando há o paralelismo de imagens entre Flávio, na casa luxuosa de Helena, e Carmem, sozinha na casa de Flávio, colocando um disco. No momento em que Carmem coloca o disco, a música muda como se diegeticamente colocada na vitrola por Carmem. A sequência mostra os amantes em momentos paralelos e a música se altera a cada momento que Carmem entra em quadro.

As diferenças entre as duas versões do filme ficaram nítidas, pois a primeira (1977) contava com o acompanhamento de um piano, enquanto a última

trazia os sons dos diferentes instrumentos da orquestra. Em termos de estilo, o filme sofreu também alterações. Na versão da década de 1970, a primeira conversa entre Carmem e Flávio era travada ao som de um vinil colocado por Flávio diegeticamente – a música só começava quando ele colocava a agulha. Na versão de 2004, a música não é interrompida nesse momento, o que mantém um clima crescente de envolvimento dos personagens.

O filme, na versão de 2004, respeita a duração original e mantém integralmente a música transcrita dos discos, mesmo que desse modo, em vários momentos, não exista a imagem correspondente à banda sonora, permanecendo um *black* na tela. Hernani Heffner explica que, ao confrontar a imagem remanescente do copião e o som dos discos originais, verificou uma defasagem de 14 minutos. Esse tempo foi distribuído em 3 minutos para créditos inicial e final e 11 minutos para os 113 intertítulos, todos sobre fundo preto, acreditando-se que tempos mais dilatados em momentos específicos corresponderiam a cenas faltantes, como a da despedida entre Helena e Flávio.

Características técnicas sonoras

Sobre as características técnicas da restauração de som que possibilitaria a resincronização entre som e imagem do filme, Heffner conta que os conjuntos de discos encontrados em 2001 na Cinemateca Brasileira foram restaurados antes da imagem. Eles estavam com uma qualidade sonora irregular e foi necessário limpá-los para transcrevê-los. Os discos de cera não foram feitos para durar e tinham a validade delimitada pelo número de projeções. Dessa forma, depois de transcrito o som das coleções de discos Vitaphone para o computador, os técnicos de som tiveram o trabalho de editar as trilhas para formar uma única trilha compreensível. Heffner afirma que enquanto os técnicos de som da Rob Filmes trabalhavam na restauração digital, ele pediu que transcrevessem o som para um magnético perfurado, através do qual foi possível a sincronização de imagem e

Som: restauração, percepção, paisagem sonora

som pela moviola – que tem mais precisão do que o computador – para auxiliar na compreensão da montagem original.

Durante a restauração, a principal dificuldade consistia em encontrar uma vitrola que tocasse de dentro para fora, ao contrário do vinil normal. Outra característica é que o braço com a agulha deveria ter peso suficiente para atingir o fundo do sulco e reproduzir todo o naipe de frequências sonoras. Hernani Heffner e o coordenador da equipe de som, Roberto de Carvalho, compraram a agulha adequada na Inglaterra e conseguiram uma boa transcrição para os computadores.

Sobre o período de produção do filme, Ismail Xavier escreve em seu livro *Sétima arte: um culto moderno*: “A proposta de um cinema brasileiro com padrão internacional de qualidade vem, em *Cinearte*, significar o anseio de ver mostrada a capacidade técnica dos brasileiros, como índice de inteligência” (XAVIER, 1978, p.185). As filmagens de *Mulher* começaram durante uma viagem de Adhemar Gonzaga à Califórnia, quando ele estava justamente buscando maiores informações sobre o funcionamento da indústria de Hollywood. Quem assessorou Gonzaga sobre a nova tecnologia utilizada para o som dos filmes foi Luiz Seel, um estadunidense que acabou por ser o responsável técnico pela gravação das músicas, edição e corte da matriz de cera e pela prensagem dos discos para os cinemas em *Mulher*. É importante compreender, entretanto, e questionar qual é a proximidade e quais são as diferenças da tecnologia utilizada no Brasil e no resto do mundo.

Fundada em 15 de março de 1930 pelo jornalista, produtor e cineasta Adhemar Gonzaga, a Cinédia foi a primeira experiência de cinema industrial bem sucedida da história do cinema brasileiro, fruto das campanhas em defesa de uma cinematografia nacional empreendidas nos anos 1920, como Ismail Xavier nos conta, por revistas de cinema como *Cinearte*, *Selecta* e *Para Todos*:

(...) nos Estados Unidos, com o desenvolvimento da indústria cinematográfica, dentro das relações entre produtores e con-

sumidores, um papel cada vez maior da mediação foi exercido pelas publicações dedicadas à divulgação de notícias sobre a produção dos filmes e sobre os ilustres habitantes do mundo do cinema. (XAVIER, 1978, p.167)

A empresa tinha por objetivo primordial a constituição de um cinema técnica e esteticamente consequente com o modelo de produção estadunidense. Apesar de Gabus Mendes ser a princípio contra o cinema sonoro, a utilização da tecnologia de sonorização equivalente à de Hollywood foi importante para os projetos de Adhemar Gonzaga. Em conformação com os projetos da revista *Cinearte*, Gabus Mendes convence-se de que o grande ganho com a sincronização entre som e imagem seria a possibilidade de levar a música tocada por uma boa orquestra para todas as salas através da gravação em discos. Não obstante, *Mulher* carrega a característica de ter músicas acompanhando a imagem, sem qualquer inserção de ruído ou fala.

Restauração digital do som

Após verificarmos as etapas de restauração referentes à transcrição dos discos originais, é preciso salientar a etapa posterior quando o som transcrito para o computador foi trabalhado. A introdução de ferramentas digitais no processo de trabalho de restauração data do final dos anos 1990. Desde então, iniciou-se uma discussão sobre limites e possibilidades dessas ferramentas. Até onde as intervenções realizadas poderiam levar a restauração a se aproximar dos conceitos originais do filme ou até onde poderiam alterar as características originais? Lembrando a afirmação de Carlos Roberto de Souza de que:

A restauração abrange procedimentos técnicos, editoriais e intelectuais realizados com o objetivo de compensar a perda ou a degradação do artefato audiovisual, devolvendo-o ao estado mais próximo possível de suas condições originais quando criado e/ou exibido. (SOUZA, 2009, p.7)

Assim como na etapa analógica da restauração de som, onde é determinante o processo de comparação de fontes sonoras disponíveis para a escolha dos materiais tidos como originais a serem digitalizados, a etapa digital também tem premissas conceituais e técnicas: a análise da(s) fonte(s) sonora(s), onde é escolhido qual material será o principal, ou seja, a “coluna vertebral” do som a ser restaurado e quais serão os materiais complementares para reposição ou reconstituição, quando disponível, de acordo com as características presentes no áudio; a análise eletroacústica e mecânica de som e anomalias quanto a condições acústicas de captação, checando dados técnicos e condições de produção e de pós-produção da época, e condições eletrônicas de gravação e reprodução do áudio, traçando comparativos entre as possibilidades anteriores e as atuais; a definição da metodologia e dos recursos tecnológicos a serem utilizados (SOBRAL, 2010).

Souza cita Alfonso del Amo quando diz que: “a cada época os materiais e sistemas disponíveis para reproduzir os filmes anteriores a ela são os mesmos utilizados para a realização dos filmes dessa época”. De tempos em tempos (um processo cada vez mais rápido) os materiais e os sistemas mudam, causando o que Del Amo chama de “descontinuidade cultural”. Para os arquivos acompanharem essas mudanças e para garantir a experiência com o filme, Del Amo defende que os arquivos devem preservar o conjunto dessa “experiência do cinema”. Para ele:

As obras cinematográficas são formadas por imagens e sons e as características de um filme são (ainda que não apenas) as de suas imagens e sons. E são formadas por outros elementos técnico-linguísticos – como a montagem e a velocidade – e por elementos intangíveis como a percepção subjetiva que cada espectador tem da cinematografia. A preservação do patrimônio cinematográfico compreende todos esses elementos, inclusive os intangíveis. (DEL AMO apud SOUZA, 2009, p.293)

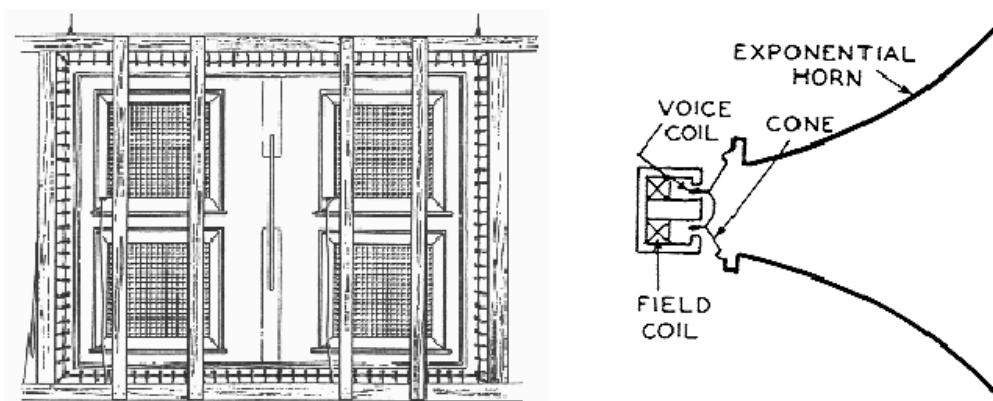
Retorno ao formato original

No Brasil, não tivemos consciência para preservar os filmes e muito menos a tecnologia de gravação, reprodução e, no caso do som, de amplificação. Como a tecnologia original é museológica, torna-se necessário procurar alternativas para a projeção desses filmes. O filme sempre deve voltar ao material original. No cinema, essa questão é complexa, pois, como dito acima, a condição acabada dele se dá, apenas, na sala de cinema e envolve um sistema de projeção, arquitetura da sala (acústica) etc. Esses elementos nos auxiliam, também, a perceber que, caso conseguíssemos reconstituir os aspectos técnicos do filme (duração, cor, música) em relação aos materiais, estaríamos ainda mais distantes de conseguir o acesso ao filme como obra de arte no momento em que deveriam ser reencenadas as mesmas condições pelas quais o determinado filme foi originalmente concebido e apresentado ao público. Isso diz respeito não apenas aspectos aos técnicos do filme, mas também ao modo de sua apresentação (velocidade, proporção de tela e tecnologia de exibição). Verificamos que há incompatibilidade entre as tecnologias de exibição das duas épocas, o que deixa mais clara a questão da "dúplice historicidade" da obra de arte, como atenta Brandi: o passado (representado pela sua "presença" atual) e o futuro para o qual a obra deve ser assegurada (BRANDI, 2008, p.65).

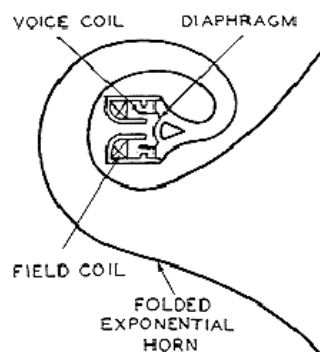
No período em que *Mulher* foi feito, as tecnologias de sincronia entre som e imagem enfrentavam desafios e as salas foram aos poucos se equipando para a reprodução do som elétrico. Fernando Moraes da Costa aponta para a necessidade da reformulação das salas:

Um conjunto que funcionasse deveria incluir um microfone de alta qualidade, um amplificador que não distorcesse os sons, um gravador elétrico de discos, caixas de som potentes e um sistema que garantisse a sincronização sem variações de velocidade. (COSTA, 2007, p.14)

Som: restauração, percepção, paisagem sonora



Alto-falante eletroacústico experimental (1929).



Falantes adaptáveis Western Electric (1928).

Se compreendermos o cinema como uma arte de exibição coletiva e em grande escala, mais compreensível será nossa intenção de definir os parâmetros da experiência original com o filme. Filmes restaurados são a todo momento exibidos em janelas e velocidades distorcidas, e a tecnologia de reprodução não é a mesma – o som original dos filmes restaurados teve que ser transcrito para o som ótico e inscrito na cópia restaurada do filme, uma vez que não é mais tocado em Vitaphone. Compreendemos, assim, que a distorção faz parte do processo. A restauração do filme *Mulher* preservou as características mais duras do som,

como o corte e a passagem de um tema musical a outro, e manteve certo chiado característico da passagem da agulha por um sulco de goma-laca. Entretanto, modificou o suporte que guarda as informações, pois o som, uma vez mixado e sincronizado com a imagem, foi transcrito para negativo ótico e associado à imagem em cópias tradicionais, de poliéster 35 mm, para que fosse possível a exibição do filme, possibilitando a continuidade da experiência com a obra.

Referências bibliográficas

BRANDI, C. **Teoria da restauração**. São Paulo: Ateliê, 2008.

BUARQUE, M. D. **Entre grãos e pixels, os dilemas éticos na restauração de filmes: o caso de *Terra em Transe***. Rio de Janeiro, 2011. Dissertação (Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais) – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Fundação Getúlio Vargas.

COSTA, F. M. da (Org.). **E o som se fez**: mostra de cinema. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2007.

GUMBRECHT, H. U. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-Rio, 2010.

HEFFNER, H. O som de Ganga Bruta. In: COSTA, F. M. da (Org.). **E o som se fez**: mostra de cinema. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2007.

LATOUR, B.; HERMANT, È. Redes que a razão desconhece: laboratórios, bibliotecas, coleções. In: PARENTE, A. **Tramas da rede**. Porto Alegre: Sulina, 2004, p.39-63.

SCHVARZMAN, S. A capacidade criativa de copiar. In: MACHADO JR., R. (Org.). **Estudos de cinema – Socine**. São Paulo: Annablume, 2006.

SOARES, N. de C. **A revisão na preservação de filmes**: manual básico. Niterói, 2007. Projeto experimental (Bacharelado em Comunicação Social; habilitação em Cinema) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense.

SOUZA, C. R. de. **A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil**. São Paulo, 2009. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

XAVIER, I. **Sétima arte**: um culto moderno. São Paulo: Perspectiva, 1978.

Entrevistas

SOBRAL, Alexandre de Marco. Entrevista cedida em 27 de maio e 2010.

Obras audiovisuais

ALÔ, ALÔ CARNAVAL. Adhemar Gonzaga. Cinédia, 1936.

GANGA BRUTA. Humberto Mauro. Cinédia, 1933.

LIMITE. Mário Peixoto. Mário Peixoto, 1931.

MULHER. Octávio Gabus Mendes. Cinédia, 1931.

QUEEN KELLY. Eric von Stroheim. United Artists, 1929.

-
1. Mesa “Estudos de som”.
 2. *E-mail*: joicescavone@gmail.com
 3. Os filmes de todo o período silencioso eram baseados em nitrato e foram responsáveis por vários incêndios. Foi criado, então, o filme baseado em acetato de celulose (*safety film* ou filme de segurança) (BUARQUE, 2011, p.46).

O espaço sonoro compacto:

Reprodução multicanal e novos modelos perceptivos¹

José Cláudio Siqueira Castanheira (UFSC, professor; UFF, doutorando)²

Introdução

A ampliação do espaço sonoro do filme através da multiplicação de canais de áudio em salas de exibição serviu, nas palavras de Birger Langkjær (1997), para incutir no espectador uma “sobrecarga perceptual e emotiva”. Muito embora seja ponto pacífico a contribuição de tecnologias como o Dolby Stereo, nos anos 70; o THX, nos anos 80; o Dolby Spectral Recording, nos anos 90 e, mais recentemente, das diversas formas de som digital, para uma melhor definição em sons dos mais sutis aos mais intensos, outras consequências podem ser apreendidas dessas novas circunstâncias tecnológicas. Encontramos em determinados modelos de cinema uma necessidade de sobreposição e combinação de um número cada vez maior de camadas sonoras. A quantidade de informações fornecidas pelo som do filme coloca em xeque nossas capacidades perceptivas. Para Mark Kerins (2011), os atuais sistemas de som digital *surround* reduziram a distância percebida entre o objeto e sua representação, reforçando, assim, a ideia de representação como percepção proposta por Baudry (1986).

Mesmo que tenhamos consciência do filme como âmbito imaginado, a impossibilidade de discriminação precisa dos múltiplos elementos presentes em espaços sonoros ampliados favorecerá a sensação de realidade. O aspecto

perceptual da experiência é deixado em aberto, impossibilitando uma síntese satisfatória de todas as informações. O ambiente é vasculhado e reconstruído sistemática e continuamente pelos sentidos à medida que novos detalhes acústicos se apresentam. O mapeamento desse território é incerto. A relação entre uma imagem bidimensional (simulando um espaço tridimensional) e a real tridimensionalidade desse novo entorno acústico são peças-chave para compreendermos os efeitos de identificação do espectador.

Este trabalho propõe uma confrontação entre a proposta de um “espaço sonoro compacto” (LANGKJÆR, 1997) e pressupostos de cunho psicanalítico como o de uma regressão a um estágio primitivo e da suspensão da descrença em mecanismos imersivos. Por fim, levantamos algumas questões sobre a naturalização de nossa relação com as tecnologias de som, em que, tratando-as como modelo fiel de percepção, análogo aos nossos mecanismos fisiológicos, elegemos determinados procedimentos – grandemente mediados por dispositivos técnicos – como reprodução da “realidade”.

Representação como percepção

O mito da caverna de Platão serve a Baudry (1986) como exemplo do funcionamento do dispositivo cinematográfico não apenas em seus aspectos arquitetônicos, mas também psicológicos. A imobilidade (forçada) dos prisioneiros da caverna, assim como a imobilidade (consentida) dos espectadores do filme, contribuiria para a suspensão da descrença. Os mecanismos de “teste da realidade” estariam inibidos juntamente com aspectos motores do corpo. A ilusão de que sombras projetadas no fundo da caverna – ou imagens projetadas na tela – são um possível prolongamento de uma realidade externa compartilha algumas características com o mecanismo do sonho, como descrito por Freud. É essa descrição que Baudry vai utilizar para definir o filme como uma espécie de regressão a um estágio primitivo, intrauterino, em que o espectador resguarda-

se do ambiente e em que consciência e percepção não estão perfeitamente delimitadas. Para Freud, o sonho seria um conjunto de representações mentais tomadas como percepção da realidade. Essa “psicose alucinatória do desejo” se dá por uma incapacidade de diferenciar a percepção da representação do mundo exterior. Percepções não satisfatórias seriam descartadas através de ações físicas, uma “motricidade” que, em última instância, reage ao ambiente em que nos encontramos. A imobilidade do sono inibe essa “motricidade”. As representações “percebidas” não necessariamente se assemelham ao “mundo real”, mas não há como escapar delas. Ao fazer a comparação entre os mecanismos freudianos do sonho e o dispositivo cinematográfico, Baudry nos leva a concluir que no cinema ocorre algo similar. Os sonhos – e o filme – são projeções que evocam mecanismos de defesa em relação a representações exteriores não pertencentes ao sujeito, daí a necessidade de suspensão de ações motoras para que se apresentem como “real”. A própria ideia de projeção, segundo a descrição freudiana, “evoca um uso cinematográfico, uma vez que envolve imagens que, projetadas, retornam ao sujeito como um real percebido do exterior” (BAUDRY, 1986, p.310).

Os limites entre corpo e exterior se esvaem. A identificação tanto de quem sonha quanto de quem vê um filme é induzida por uma espécie de narcisismo em que o corpo encontra-se no centro da experiência, validando-a. Uma das diferenças entre sonho e filme estaria no fato de que no primeiro caso temos uma representação mental que não passa por mecanismos perceptivos, mas que é tomada como percepção. Já o filme realiza-se através de uma efetiva percepção. Não perdemos a consciência da sala de projeção, mas aceitamos participar do “universo” presente na tela. A inibição da “motricidade” no filme não elimina a consciência das realidades para, em seu lugar, colocar uma representação. Ela toma a percepção de uma representação de realidade como percepção *da* realidade. Essa realidade de segunda ordem sobrepõe-se àquela instância exterior da qual abrimos mão, temporariamente, de forma consentida. A satisfação fornecida pelo cinema estaria próxima daquela fornecida pela experiência alucinatória. Essa imbricação entre percepções e representações,

possibilitada pelo cinema, está intrinsecamente ligada ao dispositivo. “Vê-se que o que se definiu como impressão de realidade remete menos à realidade do que ao aparelho, que, por ser de uma ordem alucinatória, não deixa de se fundar na possibilidade dessa impressão” (BAUDRY, 1983, p.396).

O som, por inculcar certo tipo de credibilidade ao objeto visível, representa, para Baudry, algo que resiste a formas de representação. Talvez por uma dificuldade de ser codificado da mesma forma que as imagens, ordenando e conformando modos específicos de compreensão, o som não se disporia facilmente a “ser capturado em simulacros” (BAUDRY, 1986, p.304). Vejamos algumas peculiaridades desse espaço sonoro.

Pontos de escuta

O principal elemento de espacialização que o som monofônico apresenta é o da distância entre objeto captado e microfone, sugerindo algo análogo ao “ponto de vista” da câmera, mas não exatamente. Informações acústicas dos ambientes ou timbres registrados são obtidas, em parte, através de uma relação entre som e imagem. O mapa mental do espaço em que navegam personagens e plateia é dado pelo que se “vê”, mais fortemente do que por aquilo que se “ouve”.

Para melhor compreendermos os mecanismos descritos por Langkjær na constituição de um “espaço sonoro compacto”, é bom lembrarmos o impacto causado pelo emprego do som estéreo, principalmente a partir dos anos 50. Como nos mostra John Belton (1992), o efeito de um realismo “excessivo” na localização de sons em diferentes pontos no espaço da sala de exibição foi o de estranheza por parte da plateia. Esse efeito “mais-que-real”, em que se dava uma espécie de relaxamento de determinadas convenções narrativas construídas ao longo do tempo, levou o uso do som estéreo a se reduzir na década de 60, sendo retomado nos anos 70, segundo uma lógica um tanto diferente. O Dolby Stereo e, mais especificamente, o som *surround* acreditavam, igualmente, em uma relação muito

próxima entre o que se ouve e o que é representado na imagem, procurando fazer com que a cada área ou objeto na tela pudesse corresponder um ponto de reprodução sonora na sala de exibição. Entendamos e relativizemos essa proposta. Quando se fala do espaço representado na tela, assume-se que ao caráter bidimensional da imagem cinematográfica não corresponde exatamente o ambiente concreto que se quer representar. Isso é óbvio e, de certa forma, não suscita questionamentos. Ao mesmo tempo, seria ingênuo pensar que, por mais desenvolvidas que estejam as tecnologias de som nos dias de hoje, possamos ter uma reprodução tão sofisticada ao ponto de criarmos infinitos “pontos de escuta” na sala de exibição como se esta fosse o palco “real” dos eventos sonoros do filme³ – embora, em última instância, seja essa a intenção por trás da reprodução multicanal. Contudo, determinados códigos narrativos, para serem preservados, necessitam da subjugação desse espaço sonoro infinito e caótico.

Nesse sentido, a ideia de um ponto de vista como algo mais facilmente assimilável do que um ponto de escuta, como afirma Chion (1994), atende perfeitamente a essa construção de um espaço sonoro controlado e em conformidade com a imagem. Apesar de tentar estabelecer a diferença entre o que ele chama de um “ponto de escuta espacial” – aquele a que eu atribuo a origem do som ouvido – e um “ponto de escuta subjetivo” – de onde um dos personagens ouve –, esses espaços sonoros são o fruto de uma relação entre visão e audição. Não lidam com elementos acústicos somente. Afinal de contas, essa relação construída pela imagem – ou com a ajuda dela – é mais óbvia. Tentar adequar esses processos ao universo exclusivamente sonoro seria bastante complicado dada a natureza omnidirecional do som. A delimitação de um ponto específico no espaço através do som seria bastante difícil, mesmo porque esses sons são construídos e modificados, também, à medida que se propagam. Há uma superposição de vários “pontos de escuta” – de espectadores e plateia – que não são exatamente iguais, mas que são, não raro, indiscerníveis. Altman, de forma parecida, descreve o ponto de escuta como uma combinação de som e imagem, constituindo uma “interpelação perfeita, pois nos insere na narrativa

justamente na interseção de dois espaços que a imagem, sozinha, seria incapaz de ligar, dando-nos, então, a sensação de controlarmos a relação entre esses espaços” (ALTMAN, 1992, p.60-61).

A assimetria entre o ponto de vista e o ponto de escuta, que Langkjær identifica em reproduções monofônicas, dá-se pelo fato de que o som mono atua como um elemento uno, proveniente de todas as partes, anulando as diferenças entre estas. Torna o espaço não apenas plano, uma vez que mesmo em um plano podemos isolar diferentes áreas, e sim pontual. Todo e qualquer som parte de um único ponto no espaço, e esse ponto pode ser identificado, comumente, com a tela. Dessa forma, mais distante significa com menor volume; mais próximo, com maior volume. Índices como a reverberação ou outras características acústicas também ajudam nessa distinção, mas podem ser prejudicados, igualmente, pela reprodução em sistemas de baixa definição. Nesses casos, identificar diferentes escalas de reprodução sonora de elementos simultâneos não seria tão perturbador quanto, no caso visual, lidar com diferentes imagens ocorrendo ao mesmo tempo em telas divididas ou em múltiplas telas. Reduzindo-se o espaço sonoro a uma única dimensão, este acaba, inevitavelmente, atrelado à imagem que é responsável pela impressão de tridimensionalidade, gerando e ordenando espaços. Enquanto é fácil assimilarmos o ponto de vista como uma relação entre a câmera e o objeto, o mesmo não se dá com o ponto de escuta. Em uma nova relação produzida entre o som distribuído em vários canais e a imagem, porém, a tarefa de criar um espaço sonoro estável é mais complicada.

Reprodução em vários canais

Enquanto a reprodução monofônica, apesar do evidente caráter direcional dos alto-falantes, vale-se especialmente de um mecanismo de magnetização espacial (CHION, 1994) para conferir voz a certos elementos na imagem ou para identificá-los como origem de determinados sons, a ampliação do número

de diferentes fontes sonoras na sala de exibição descortina novas relações possíveis entre som e imagem. Muito embora a reprodução em dois canais ainda esteja longe de alcançar a complexidade dos mecanismos naturais de escuta, essa mesma escuta, dentro do espaço sonoro do filme, adquire certa autonomia e passa a funcionar, se não totalmente, pelo menos parcialmente, segundo códigos exclusivamente sonoros. Seriam alguns desses códigos: a constatação e utilização consciente do caráter omnidirecional do som, ainda que restrito nesse caso a duas vias apenas; a percepção e combinação de camadas independentes de elementos sonoros simultâneos de forma mais radical; um certo desligamento causal entre som e objeto visível, uma vez que o espaço fora de tela torna-se, também, mais complexo, adquirindo uma geografia rica e maleável; uma certa hibridação e flexibilidade entre determinados tipos de sons e suas funções narrativas. É certo que esta última particularidade do som não pode ser atribuída apenas ao desenvolvimento e ampliação do uso do som estéreo. Outros fatores contribuíram decisivamente para uma fluidez do objeto sonoro, como as tecnologias de síntese sonora, movimentos musicais como a música concreta ou a música eletrônica, bem como a assunção, há muito colocada em pauta pelas vanguardas do século XX, do ruído como elemento portador de sentidos e de características timbrísticas interessantes para um novo tipo de investigação sonora. O filme de 1956, *O planeta proibido* (*Forbidden planet*, de Fred Wilcox) é um exemplo desse uso pouco convencional dos elementos sonoros do filme, grandemente influenciado por fatores não exclusivamente tecnológicos. Mesmo não sendo possível dizer que em filmes mono nenhuma das características acima pudesse ser observada de modo excepcional, é com o som estéreo que começa a se configurar um caminho na direção de uma maior autonomia sonora que, aparentemente, não teria volta.

Mesmo assim, a força de atração que a imagem exerce sobre tais pontos espacialmente independentes de reprodução sonora ainda permite que determinadas convenções narrativas continuem a funcionar, sem atrair demasiada atenção para um espaço mais complexo ou dimensões materiais

da experiência. Normalmente, a separação dos diferentes elementos da banda sonora em pistas e alto-falantes específicos funciona melhor em planos únicos ou mais longos, em momentos em que a edição não trabalha com grande número de cortes ou com alternância de planos e contraplanos. Nesses casos, temos uma redução do número de efeitos em estéreo, ou daqueles elementos reproduzidos em caixas que não as centrais. O diálogo, monofônico e nas vias centrais, assume o controle, dando equilíbrio à cena.

Mesmo a música, elemento que, de forma geral, é reproduzido em estéreo, não foge a essa regra. Basicamente pelo fato de que, mesmo em registros para consumo especificamente musical, como produções fonográficas, convencionase o uso de elementos centrais como forma de estabilizar a escuta. Normalmente instrumentos de maior peso, de espectro mais grave, como o baixo ou o bumbo da bateria, são posicionados com o *pan* centralizado. O pulso da música, fornecido por instrumentos da “cozinha” no centro, ajuda a padronizar um modo de escuta que deverá permanecer o mais invariável possível em diferentes ambientes e equipamentos. Alguns efeitos aleatórios endereçados mais radicalmente ou suaves transições entre os canais esquerdo e direito produzem uma atração, uma quebra da rotina que não contradiz a regra. No cinema, não é muito diferente. Mesmo em trilhas com peças orquestrais com grande número de instrumentistas, o registro sonoro não objetiva a multiplicação de pontos distintos de escuta. Seja no caso de uma gravação em estéreo a partir de um único ponto de captação – simulando uma escuta privilegiada, como a do maestro, e dando ênfase às características acústicas do espaço de gravação, como em uma sala de concerto (procedimento comum nas formas mais tradicionais de registro de música erudita) –, seja na gravação em várias pistas – o que possibilita um controle maior sobre cada naipe –, o que temos é um uso limitado do posicionamento espacial por conjunto de instrumentos ou por timbre. Por razões de vazamento de microfones, pela execução em conjunto ou mesmo pela arquitetura da composição, não é usual um endereçamento radical das diferentes vozes. A sensação de separação em canais nas gravações musicais em estéreo mantém uma sutileza que as aproxima da reprodução centralizada.

Um dos argumentos mais preciosos ao desenvolvimento das tecnologias de áudio no cinema sempre foi o da fidelidade. O digital tem reclamado para si essa qualidade de uma forma inaudita, descartando elementos não desejáveis na experiência sonora, melhorando a relação sinal-ruído; tudo para indicar um grande aprimoramento tecnológico. É fato que esse tipo de pensamento não é recente, nem tampouco exclusivo das tecnologias digitais. Donald Mackenzie explicita a preocupação dos profissionais de som para cinema em texto de 1931, publicado na *Recording sound for motion pictures*:

Para fazer o filme o mais próximo da perfeição possível [...] nenhuma frequência que não aquelas da fonte sonora original deve aparecer na gravação reproduzida, e não deve haver estática ou ruído – ruído de fundo no filme ou ruído de superfície no disco. (MACKENZIE apud BIRTWISTLE, 2010, p.86)

A fidelidade foi vista, ao longo da história das gravações de som, como meta e justificativa, possibilitadas tecnicamente, para apagar determinadas assinaturas materiais de filmes e discos. Contudo, como nos mostra Chion (1994), fidelidade aqui não seria um termo apropriado, uma vez que, com o passar do tempo, não é a semelhança entre o som original e aquele reproduzido na sala de cinema que tem contado para o cinema comercial (de fato, para a maioria das formas de expressão audiovisuais). Determinados procedimentos, desde a gravação até a edição e mixagem, demonstram a necessidade de controle absoluto sobre o material registrado, desenvolvendo novos códigos para a construção do espaço sonoro. O excesso de detalhes, a multiplicação de pistas na edição, a possibilidade de alternar entre o mínimo e o máximo em termos de volume, a exploração dos extremos no espectro de frequências, apontam para uma ideia de definição, não de fidelidade. Afinal, em se tomando como modelo os mecanismos biológicos de escuta – histórica e culturalmente conformados –, o excesso de definição levaria a uma não fidelidade. O efeito hiper-realista do som “tem pouco a ver com a experiência de escuta direta” (CHION, 1994, p.98-99).

Espaço sonoro compacto

Segundo Langkjær, ao criar-se uma relação espacial paritária, ou seja, para cada posição de um objeto visível temos uma correspondência em termos sonoros, criamos uma desestabilização nessa relação cultivada entre som e imagem. O som estereofônico – e posteriormente o *surround* – é mais perturbador uma vez que exige um trabalho perceptual mais complexo de mapear diferentes distâncias e posições no espaço. A sugestão do espaço dada pela montagem ou por movimentos na/da imagem, não contradita anteriormente pelo som monofônico, é agora afrontada com novos dados. Em que tipo de informação devemos confiar para entender a geografia do ambiente: sonora ou visual? Parte desses elementos sonoros deve permanecer fixa para que se mantenha a atenção do espectador voltada para a imagem. Os diálogos, de um modo geral, assumem essa função e, assim, padroniza-se um tipo de escuta clássica, mesmo em experiências estéreo.

A partir dos anos 70, o som estéreo trouxe mais do que um espaço mais amplo. Em busca de uma fidelidade cada vez maior, sistemas de redução de ruídos, como o Dolby, tornaram possível um tipo de escuta mais complexa e sofisticada, atenta a pormenores, consciente da tarefa de ouvir. Os sons audíveis apresentaram-se claramente ao longo do espectro de frequências e dentro de uma dinâmica mais elástica. O Dolby SR possibilitou uma melhoria tão grande em termos da preservação das qualidades sônicas de cada elemento reproduzido e do claro posicionamento e movimentação de cada um desses elementos que, finalmente, segundo alguns teóricos, teríamos chegado a um consenso entre telas e alto-falantes:

A gravação espectral demonstra o potencial para tratar a tela efetivamente como um *espectro* em vez de um *plano*; isto é, uma faixa sonora ampliada para unir-se aos extremos periféricos das telas de 70 mm, de modo que as relações psico-ópticas entre campos de visão retiniana e córnea combinem com as sensações psicoacústicas de interpretar sofisticados detalhes sonoros em um espectro estéreo pleno. (BROPHY, 1990, p.97)

A quantidade de detalhes a serem ouvidos, analisados e conscientemente separados dos outros aumentou consideravelmente. Agora, não se apresentava apenas o esforço de se acompanhar os diálogos, portadores da maior parte das informações narrativas do filme. O preenchimento sonoro minucioso tornou-se praticamente um padrão no trabalho de edição e mixagem de filmes. Os pequenos e esparsos ruídos de sala ou ambiências em produções mais antigas deram lugar a uma proliferação interminável de pequenas partículas sonoras organizadas rigidamente pela *timeline* de *softwares* de edição. A virtual infinitude de pistas de áudio independentes recrudescer a sensação de um realismo pautado por minúcias não conscientemente apreendidas, mas que efetivamente produzem mudanças na experiência. Aparentemente, o som exige, neste momento, uma maior atenção, podendo revelar detalhes sutis antes escondidos. Quanto maiores os desafios que essa massa sonora lança à plateia, mais intenso é o engajamento físico e mental e menos atenção requer a dimensão textual do filme.

O uso estético do som de alta definição (incluindo o som digital) não conduziu necessariamente a um espaço sonoro mais facilmente distinguível. Em vez disso, parece que os *designers* de som estão inclinados a fornecer mais detalhes sonoros, deste modo empurrando a consciência sensorial na direção dos limites da percepção. Esse tipo de textura sonora extremamente densa é frequentemente difícil de ser dividido pelo ouvido e representa o que eu chamo de um espaço sonoro compacto. (LANGKJÆR, 1997, p.99)

Esse espaço sonoro compacto sustenta uma relação cambiante entre os processos cognitivos e os interesses emocionais do espectador. A capacidade perceptiva de quem se submete à experiência cinematográfica, bem como o *quantum* sensorial oferecido pelo filme são fatores que cada vez mais são levados em consideração não apenas em filmes experimentais, mas também em grandes produções hollywoodianas.

Sons inusitados, trazidos para o cinema por tecnologias de registro e de síntese sonora, são igualmente importantes para processos cognitivos desenvolvidos a partir desse novo espaço sonoro. O som, no cinema clássico-narrativo monaural, guardava uma relação icônica ou indicial com ações ou movimentos específicos na imagem. Os novos sons – e não falamos apenas de música – passam a gerar e amplificar reações emocionais do espectador. Seja por sua estranheza, pela não identificação imediata do que produziu o som ou pelo caráter desvinculado de qualquer experiência prévia, tais sons adquirem uma expressividade que não tinha sido experimentada até então. Chamando atenção para as condições materiais de sua produção, por não remeter, talvez paradoxalmente, a nenhuma categoria abstrata de sons conhecidos, os sons sintetizados trabalham em um registro próximo ao da música: como ativador de funções emocionais e afetivas. “É difícil de o espectador conceituar e, portanto, o elemento sonoro compacto individual funciona como uma excelente ferramenta para criar uma sobrecarga perceptual e emotiva” (LANGKJÆR, 1997, p.103).

Nesse sentido, talvez, o excesso ou a estranheza desses elementos sonoros, dificultando a total e perfeita assimilação de um espaço ampliado, poderia provocar um curto circuito perceptivo. Ao gerar-se uma instabilidade na leitura de novos ambientes, provoca-se, igualmente, uma suspensão dos mecanismos de “descrença”, de modo similar ao apontado por Baudry.

Conclusões

A partir de algumas questões levantadas nessa comparação do “efeito de real”, como descreve Baudry – calcado em teorias psicanalíticas e próximo aos mecanismos do sonho –, com o efeito imersivo de um espaço sonoro compacto, sugerido por Langkjær e com ênfase em aspectos perceptuais e afetivos, podemos elencar algumas inquietações que podem nos ser úteis em discussões futuras.

Primeiramente, podemos perceber tanto no conceito de “ponto de vista” quanto no de “ponto de escuta” uma equiparação entre o dispositivo cinematográfico e nossos mecanismos perceptivos. É como se a forma de câmeras ou microfones capturarem o mundo pudesse ser facilmente equiparada ao funcionamento de nossos olhos ou ouvidos. Essa é uma premissa que, de tão largamente usada, tornou-se praticamente inquestionável. Os mecanismos fisiológicos da percepção, servindo de modelo para aparatos tecnológicos, acabam presos a uma relação em que um sistema nutre e é nutrido pelo outro. A busca da perfeição pelo sistema tecnológico se dá baseada no tipo de funcionamento do corpo humano. Assim, lentes remetem a olhos, microfones a ouvidos etc. Da mesma forma, é como se nossos órgãos de percepção desejassem um eterno aperfeiçoamento, uma eficiência só possível ao dispositivo tecnológico.

Essas são concepções que marcam nossa relação com as tecnologias não apenas no filme, mas na vida e de uma forma generalizada. Devemos perceber o quanto dessas concepções foi e vem sendo construído de acordo com diferentes contextos sociais. O contato entre dispositivo e corpo não é algo que deva ser naturalizado dessa forma e nem tomado como tranquilo. Há pontos em que a relação não é óbvia, suscitando imperfeições, erros de tradução ou de interpretação, ruídos.

Nossa segunda questão origina-se justamente nesse contato não tão pacífico entre corpos e dispositivos. O *terminus*, isto é, o ponto de contato entre esses dois componentes – usamos aqui uma nomenclatura que Sobchack (1992) toma emprestada de Don Ihde – é uma região de atrito. Essa região gera ruídos que dificultam ou mesmo impedem a assimilação perfeita (que, obviamente, é também algo idealizado) do que é visto ou ouvido na experiência cinematográfica. A ideia de fidelidade, como uma representação ideal do “mundo” suporia essa padronização nos processos de ver e ouvir. Se o mundo – e a percepção natural – são modelos determinantes, o eterno desejo da tecnologia será sempre o de alcançar esse modelo. O que se observa, contudo, é que as tecnologias têm se ocupado de uma perfeição técnica que transcende a mera representação fiel. Tal

perfeição é efetivada por um conjunto de procedimentos a que se convencionou tratar como “definição”. Este é um conceito autocentrado, que delimita seu próprio campo e *modus operandi*. As tecnologias digitais são o exemplo máximo desse tipo de ordenação universal. A questão da definição acaba por mostrar o mundo não como percebido por mecanismos naturais, mas a partir de um ponto de vista da perfeição técnica. Há, de fato, uma grande distância entre percepção e reprodução técnica, mas isso não deve ser visto como algo negativo.

Como última observação, devemos deixar claro que essa relação entre reprodução e percepção não é estática – na verdade nunca foi. Diferentes estratégias são desenvolvidas e modificadas culturalmente. A crença, tecnologicamente avalizada, de uma possível indistinção entre o objeto e o reproduzido e/ou percebido deve ser revista periódica e continuamente.

Referências bibliográficas

- ALTMAN, R. (Ed.) **Sound theory/sound practice**. New York: Routledge, 1992.
- BAUDRY, J-L. The apparatus: metapsychological approaches to the impression of reality in the cinema. In: ROSEN, P. (Ed.) **Narrative, apparatus, ideology**. New York: Columbia University Press, 1986.
- BELTON, J. 1950s magnetic sound: the frozen revolution. In: ALTMAN, R. (Ed.) **Sound theory/sound practice**. New York: Routledge, 1992, p.154-167.
- BIRTWISTLE, A. **Cinesonica: sounding film and video**. Manchester: Manchester University Press, 2010.
- BROPHY, P. The architectsonic object: stereo sound, cinema and *colors*. In: HAYWARD, P. (Ed.) **Culture, technology and creativity in the late twentieth century**. London: John Libbey, 1990.
- CHION, M. **Audio-vision: sound on screen**. New York: Columbia University Press, 1994.
- KERINS, M. **Beyond Dolby (stereo): cinema in the digital sound age**. Bloomington: Indiana University Press, 2011.
- LANGKÆR, B. Spatial perception and technologies of cinema sound. In: **Convergence: the international journal of research into new media technologies**, 3, 1997, p.92-107. Disponível em: <<http://con.sagepub.com/cgi/content/abstract/3/4/92>>.
- SOBCHACK, V. **The address of the eye: a phenomenology of film experience**. Princeton: Princeton University Press, 1992.

-
1. Seminário temático “Estudos do Som”.
 2. *E-mail*: jscastanheira@gmail.com
 3. Desde os anos 50, em experimentos como os de Pierre Henri e de outros compositores de música eletroacústica, houve tentativas de construção desse espaço múltiplo, sem que, entretanto, viesse a tornar-se um modelo padronizado ou comum de reprodução.

**A febre dos sincronizados:
os primeiros meses da exibição de filmes sonoros no
Rio e em São Paulo em 1929¹**

Rafael de Luna Freire (Associação Cultural Tela Brasilis)²

Em momentos de mudanças radicais, como o da passagem para o cinema sonoro, uma visão excessivamente ampla deixa de captar nuances e gradações muito significativas. Afirmções apressadas de que o “filme sonoro” chegou e se consolidou no Brasil em 1929 conferem um aspecto claro, teleológico e linear a um processo que, na realidade, foi marcado por avanços e recuos, importações e adaptações, assim como por um desenvolvimento desigual em diferentes momentos e regiões do país.³

Este artigo examina os primeiros meses após a estreia do cinema sonoro em São Paulo (abril) e Rio de Janeiro (junho), analisando esse momento inicial sob o ponto de vista da exibição, isto é, da conversão do circuito exibidor cinematográfico brasileiro à projeção de filmes sonoros estrangeiros. Identificamos uma primeira fase desse processo, entre abril e setembro de 1929, aproximadamente, marcada pelas seguintes características: 1) a conversão inicial no Brasil somente dos grandes cinemas lançadores dessas duas cidades; 2) a instalação nesses cinemas de caros projetores conjugados Movietone-Vitaphone da Western Electric, importados dos EUA; 3) o enorme sucesso de bilheteria dos primeiros filmes sonoros estadunidenses exibidos no

Brasil nos cinemas mais luxuosos, que elevaram o preço de seus ingressos; 4) a importância dos complementos das sessões para a popularização do cinema sonoro; 5) o contato do público brasileiro com o cinema falado em português através de curtas-metragens realizados pelos estúdios estadunidenses.

Apesar do grande sucesso que vinha alcançando nos EUA, o cinema sonoro era justificadamente encarado com ceticismo e desconfiança no Brasil até a inauguração do Cine Paramount, em São Paulo, a primeira sala capaz de projetar filmes sonorizados pelos modernos sistemas de som em disco (Vitaphone) e som ótico (Movietone), inicialmente prevista para ser inaugurada em janeiro de 1929. O correspondente da revista *Cinearte* em São Paulo, Octávio Mendes, relatou, em março daquele ano, a presença no Brasil de dois engenheiros estadunidenses da Western Electric para a instalação do Movietone-Vitaphone no novo cinema, o primeiro da América do Sul habilitado para exibir o cinema sonoro.⁴

De qualquer forma, apesar das cada vez mais frequentes notícias sobre o “furor” do *talkies* nos EUA, a desconfiança tanto em relação à apregoada qualidade dos novos aparelhos quanto à viabilidade do cinema falado em inglês junto ao público brasileiro não se alterou.

Afinal, ainda que a questão da avaliação da “utilidade” ou “eficiência” dos novos aparelhos de cinema sonoro estivesse próxima de seu real enfrentamento pelos brasileiros, para o “problema linguístico” ainda não havia sido encontrada solução. Desse modo, muito convenientemente essa questão ainda não seria enfrentada pelo filme que inauguraria o Cine Paramount por este praticamente não apresentar diálogos: “*Alta traição* [Ernst Lubitsch, 1928/ 1929br] [...] terá sincronização musical perfeita e todos os efeitos de som. Não será um film falado. Será um film de sons. E isto, naturalmente, já nos porá, de vez, cabalmente certos da eficiência ou inutilidade de tal invento”. Octávio Mendes ainda suspeitava se o aparelho que estava sendo anunciado não seria uma mera contrafação dos equipamentos originais: “A Paramount, sem dúvida, merece os parabéns mais sinceros por esse passo, se é que o aparelho é verdadeiro...”.⁵

Para a aguardada inauguração do Cine Paramount no sábado, dia 13 de abril de 1929, críticos cariocas viajaram a São Paulo com o objetivo de ver – e ouvir – a primeira exibição de um *talking picture* no Brasil. Além deles, milhares de pessoas das “mais altas camadas sociais de São Paulo” também estiveram presentes à prestigiada sessão, marcada pela coexistência de diferentes sistemas.

O programa começava com a apresentação do “cinema falado” (Movietone), através do complemento realizado nos Estados Unidos, *Saudação à cidade de São Paulo*, com o discurso de Sebastião Sampaio, Cônsul-geral do Brasil em Nova York. Filmado e “movitonizado” no estúdio da Paramount em Long Island, o discurso foi registrado quatro vezes, sendo escolhido o rolo “no qual a fotografia do orador estava mais nítida e a gesticulação mais bem medida”. Esta é a transcrição de suas solenes palavras:

Aqui estou, minhas senhoras e meus senhores, sem sair de Nova York, mas ao mesmo tempo diante de vossos olhos e falando aos vossos ouvidos – inaugurando convosco o Theatro Paramount de São Paulo.

Um dos líderes desta era de progresso incomparável, o gênio artístico e intelectual de Adolph Zuckor também inaugura conosco, neste momento, a fita com o som em toda a América do Sul.

Nada mais natural que o local escolhido pela empresa de Nova York fosse São Paulo, a terra bandeirante. São Paulo que é pela sua energia, pelo ímpeto invencível de seu progresso, “a Nova York da América Latina”. Quis a Paramount honrar o Brasil, escolhendo para orador nesta solenidade o Cônsul-geral em Nova York, e isso depois da recente audição cinematográfica de vários estadistas europeus. Mas o convite duplicou em gentileza porque apelou para minha qualidade de filho de São Paulo.

Não pude resistir e, assim, a primeira fita com som que é exibida na América do Sul vai para São Paulo, levando consigo não só a imagem, o gesto e a voz, mas também o coração!

É um coração que compreendeu toda a felicidade de ser brasileiro guiado pela ventura de ser paulista. E a vida longe mas ao serviço da pátria, no meio de seus sonhos nostálgicos,

Som: restauração, percepção, paisagem sonora

já fez esse coração ver dentro de si mesmo uma outra fita com som, filme do futuro, mas nítida fotografia animada do grande Brasil de amanhã, do Brasil que, muito breve, há de repetir em dezenove Estados o milagre criador de Piratininga.

É esse coração que fala à terra querida, neste momento sagrado, na doce ilusão de uma viagem de saudade e de amor. É ele quem estende estas mãos trêmulas, num gesto que celebra a grandeza crescente da pátria e que suplica, para o filho distante, a benção confortadora, carinhosa e maternal!⁶

Após *Saudação à cidade de São Paulo*, ocorreu a apresentação do “cinema sonoro e do cinema sincronizado” (Vitaphone) com o longa-metragem *Alta traição*. O filme foi muito elogiado independentemente de sua sonorização, que consistia em músicas e ruídos, havendo pouquíssimas falas – proferidas em inglês –, sobretudo o sempre lembrado chamado do protagonista por outro personagem: “Pahlen! Pahlen!”. Conforme o jornal *Folha da Manhã*, “em *Alta Traição* há sonoridade apenas nos detalhes que mais naturalmente a isso se prestam: uma gargalhada, uma exclamação, um batido, um coro popular, etc... Mas tudo isso esplêndido.”⁷

Além do vozerio, havia ainda a gravação de uma “partitura admirável, cujos temas, cujas fases, cujos sentimentos, são um comentário paralelo da ação dramática desenvolvida na tela”, sendo interpretada por “uma orquestra admirável, como nenhum cinema pode ter” [sem grifo no original].⁸

Em Hollywood, os primeiros longas-metragens que fizeram uso da nova tecnologia sonora a utilizaram inicialmente para apresentar apenas músicas e ruídos (*Don Juan* [Alan Crosland, 1926]), algo não muito distante do que já era oferecido, ao vivo, nos cinemas. Em seguida foram realizados filmes que incorporavam gradativamente a voz humana (gritos, risadas, vaias, murmúrios) antes do surgimento dos longas-metragens parcialmente cantados e dialogados (*O cantor de Jazz* [Alan Crosland, 1927]) e, em seguida, daqueles *all talkies*. No Brasil, essa mesma estratégia gradual e progressiva foi colocada em prática pelos exibidores e distribuidores na introdução do cinema sonoro em 1929.

Uma introdução que começou bem, aliás, pois o apelo da direção de Lubistch, do astro Emil Jannings e obviamente do “fator novidade” do som garantiram o enorme sucesso de *Alta traição*. O filme bateu recorde de bilheteria, permanecendo dezesseis dias em exibição no Cine Paramount, numa época quando um lançamento bem-sucedido geralmente era mantido em cartaz num cinema de primeira linha por no máximo uma semana. E isso tudo cobrando caríssimos seis mil réis pelo lugar mais barato (três mil a meia-entrada).⁹

Apesar dos elogios ao filme de Lubitsch, a sincronização dos discos Vitaphone chegou a ser criticada, embora também tenha se comentado com agrado sobre a nitidez do discurso em Movietone no curta-metragem que teria provocado sensação por ser o “primeiro film que em português já se imprimiu na América e talvez no mundo”.¹⁰

Pode-se perceber que, embora o advento do som tenha se tornado o assunto do momento, instaurou-se certa confusão semântica. *Cinearte* chegou a citar a realização de um concurso para achar a melhor palavra brasileira para definir “o cinema falado (Movietone)” e “o cinema synchronizado (cinema com ruídos e sons, sem fala) (Vitaphone)”. De um modo geral, independente do sistema utilizado, passou-se a descrever e anunciar objetivamente qual era o conteúdo sonoro de cada filme: se era uma produção toda ou parcialmente *cantada* (o que agradava, pois independia da língua), *musicada* (o que atraía pela qualidade das gravações), e/ou *falada*, *dialogada* ou *vocalizada* (com diálogos em inglês, o que logo passou a ser repudiado ou disfarçado). Naturalmente, mais do que sonoro, foi o adjetivo *sincronizado* que se tornou o fetiche do momento.¹¹

Mesmo com a cautela, ceticismo e desconfiança iniciais, o sucesso imediato da novidade do filme sonoro seduziu os grandes exibidores e aumentou a concorrência entre os cinemas paulistas. Antes ainda da inauguração do Cine Paramount, foi anunciado que o Cine Odeon – tido como o melhor de São Paulo, pertencente à Empresa Serrador e dividido em duas salas (Vermelha e Azul) – também instalaria o cinema falado. Comprovado o sucesso de *Alta Traição*,

Francisco Serrador se apressou em adquirir dois equipamentos, não apenas para sua sala paulista, como também para o Palácio Theatro, no Rio, avisando em anúncio de página inteira nas principais revistas que “já chegaram os Movietones-Vitaphones, últimos modelos – os mais aperfeiçoados”. Esses equipamentos estavam sendo montados pela Western Electric no Odeon paulista para estrear na primeira quinzena de junho, e no Palácio Theatro do Rio, para a segunda quinzena do mês (no Rio, a empresa de Serrador chamava-se Companhia Brasil Cinematográfica). A publicidade anunciava a futura estreia de dezesseis filmes “sonoros e falados” de outros estúdios de Hollywood, permitindo que os cinemas de Serrador ampliassem o cardápio disponível para os fãs brasileiros, até então restrito aos sincronizados da Paramount.¹²

Por outro lado, enquanto ainda tinha o monopólio sobre o sonoro em São Paulo (e no Brasil), o Cine Paramount explorava solitariamente a novidade exclusivamente com os filmes deste estúdio. O sucesso de *Alta Traição* adiou a estreia da comédia silenciosa *Entre o pecado e o amor* (Frank Tuttle, 1928/1929br). Mas esse longa-metragem, acompanhado ao vivo pela orquestra do cinema, não deixou de ser complementado por dois curtas-metragens sonorizados mecanicamente, o “Paramount News Sonoro”, que “fará ouvir a voz de S. Exa. Herbert Hoover, Presidente dos Estados Unidos”, e um concerto de órgão pelo pianista Jesse Crawford “reproduzido pelo aparelho de som do Paramount”.¹³

Ou seja, os *talkies* não substituíram imediatamente os filmes silenciosos nas programações das salas de cinema brasileiras, nem sequer na do Cine Paramount. Na verdade, muitos longas-metragens exibidos nesse cinema continuaram sendo acompanhados pela “excelente orquestra” que esse cinema alardeou manter. Por outro lado, passaram a ser incluídos em todos os programas pelo menos um ou dois curtas-metragens sonoros – números musicais, desenhos animados, cinejornais – com algum “número extraordinário de cinema falado” que garantiam a utilização do Movietone-Vitaphone em todas as sessões e a permanente oportunidade de os espectadores conferirem a novidade.

Somente algumas semanas depois de sua abertura o Cine Paramount lançou o segundo longa-metragem sonoro exibido no Brasil, *Anjo pecador* (Richard Wallace, 1928/ 1929br), que tinha maior número de seqüências faladas. Octávio Mendes pressentiu o “perigo” do filme falado somente em inglês, mas, após assisti-lo, elogiou o programa: “A seqüência final, toda dialogada, é interessante e, sem dúvida, aumenta a dramaticidade do clímax [...] vale a pena.” O crítico consentia um filme em que só a situação clímax, no final, fosse dialogada, pois dessa forma ele podia ser exibido no mundo todo. “Um filme 100% falado é que mete medo”, dizia.¹⁴

Quase dois meses depois da abertura do Cine Paramount, finalmente Serrador pôde entrar na disputa, sendo o projetor sonoro da Sala Vermelha do Odeon de São Paulo inaugurado em 10 de junho com *A divina dama* (Frank Lloyd, 1929), produção da First National. Igualmente sem diálogos, o filme teve suas músicas, ruídos, cantos e “vozerio” reproduzidos em discos Vitaphone.¹⁵

Acirrando a concorrência, na mesma segunda-feira, dia 10 de junho, o Cine Paramount, por sua vez, estreou seu terceiro filme falado, *A rosa da Irlanda* (Victor Fleming, 1928/ 1929br), produção originalmente silenciosa, cujos poucos diálogos foram acrescentados posteriormente e foram também reproduzidas em discos no Brasil.

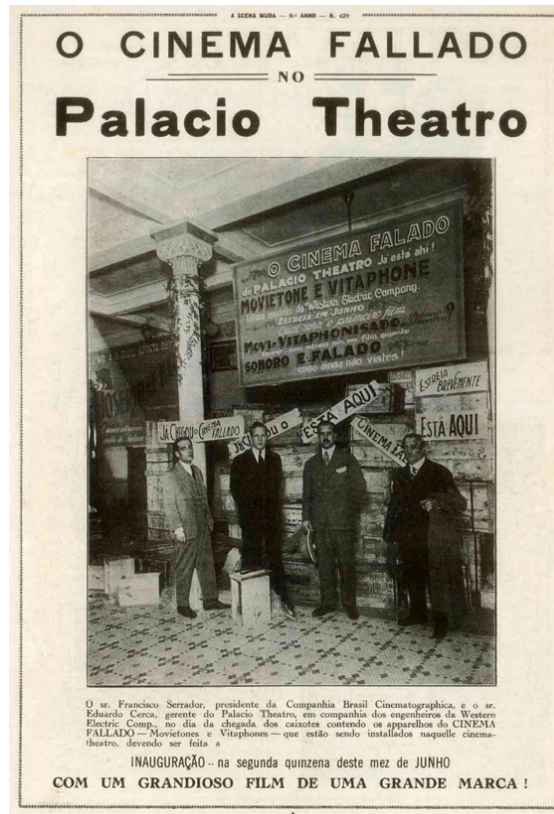
Mais curioso foi o caso da exibição seguinte no Cine Paramount do primeiro filme “100% falado” desse estúdio estadunidense. Inicialmente sua exibição seria feita somente a título de curiosidade para o público brasileiro, sendo o programa “dedicado às colônias americanas e inglesas de S. Paulo e às pessoas que falam corretamente o inglês, visto que *Interference* (Roy Pomeroy, 1928/ 1929br) é um filme falado desde a primeira até a última cena.”

Entretanto, uma solução encontrada foi exibir inicialmente a versão silenciosa do mesmo filme – *Paixão sem freio* (Lothar Mendes, 1928/ 1929br), filmada simultaneamente à versão sonora – de segunda a quarta-feira, 24 a 26 de

junho, cedendo lugar a partir de quinta-feira, dia 27, à sua versão dialogada em inglês, *Interference*, que mantinha o título original como forma de diferenciação. A publicidade do cinema tentava convencer o espectador a ver ambas as versões: “Não deixe de assistir à versão silenciosa desse film, para entender depois a versão toda falada (sem letreiros), em inglês, que o Cine Paramount exibirá em breve, e, na qual, Evelyn Brent, Clive Brook, William Powell e Doris Kenyon falam durante todo o film”.¹⁶

Com mais lançamentos sonoros e duas salas já dotadas de Movietone-Vitaphone, o cinema falado estava “engrossando” em São Paulo – isto é, se popularizando – e o sucesso dos filmes era justificado pelo “fator novidade”, pela inegável curiosidade dos fãs de ouvir a voz de seus astros favoritos e pelas novas dimensões que o som trazia para a experiência cinematográfica.¹⁷

Enquanto isso, o público carioca que tinha visto *Alta traição*, *Rosa da Irlanda* e *Anjo pecador* sem som (possivelmente as mesmas cópias, só que sem o acompanhamento dos discos Vitaphone)¹⁸ pôde finalmente conhecer a novidade com a estreia da aparelhagem Western Electric no Palácio Theatro. A imprensa acompanhou a chegada e instalação dos equipamentos ao longo do mês de junho, e a foto das caixas com o aparelhamento importado foi publicada em praticamente todos os grandes jornais e revistas ilustradas cariocas na primeira quinzena do mês.¹⁹



SM, v. 9, n. 429, 13 jun. 1929, p.4.

Como no Cine Paramount, no Palácio Theatro foi instalado um modelo de projetor conjugado Movietone-Vitaphone, o que foi justificado pela imprensa: “Pois na América todos os films falados são feitos por um e outro processo, e daí a necessidade de possuir numa cabine os dois aparelhos, para poder receber e projetar qualquer film que apareça”. De fato, inicialmente os longas-metragens sonoros da First National e Warner Bros. foram lançados no Brasil em cópias com som em discos, enquanto as cópias dos filmes da MGM e Fox vinham dotadas de som ótico.²⁰

A inauguração do cinema sonoro no Palácio Theatro se daria com a exibição da produção da Metro-Goldwyn-Mayer *Melodia da Broadway* (Harry Beaumont, 1929), em cópia Movietone. Na edição do grande dia os jornais comentavam que se o Rio de Janeiro tinha ficado para trás de São Paulo, só conhecendo o filme sonoro até então de ouvir falar, “de hoje em diante, porém, já não faremos perante outros países, o papel de ‘jeca’ nessa questão cinematográfica”.²¹

No dia 20 de junho, quinta-feira, às 21 horas, ocorreu a esperada sessão que contou com a presença do Presidente da República e de quase todo o seu Ministério em frisas e camarotes reservados. O programa inaugural do cinema falado no Rio de Janeiro consistia em um novo discurso de Sebastião Sampaio, em três números musicais da cantora Yvette Rugel e na superprodução “toda musicada, toda cantada, toda sincronizada e em parte dialogada” da Metro.²²

O sucesso foi retumbante e a revista *A Scena Muda* chamou o cinema falado no Rio de Janeiro de “a maior maravilha dos últimos tempos”. A revista *Fon-Fon!* também não poupou elogios: “Foi o primeiro film falado que se ouviu no Rio de Janeiro. O público que o admirou foi multidão. Pode-se dizer que bateu o ‘record’ da bilheteria em todos os tempos.”²³

A exibição mereceu alguns raros comentários com restrições técnicas, mas, como em São Paulo, o filme sonoro caiu no gosto do público, resultando em filas enormes na frente do cinema, com espectadores voltando várias vezes para assistir novamente ao mesmo filme e os concorrentes já anunciando a compra dos aparelhos sonoros.²⁴ Previsto para ficar sete dias em cartaz, como era comum, o sucesso de *Melodia da Broadway* adiou as estreias seguintes. Em uma semana de exibição no Rio o filme já tinha sido visto por 35 mil pessoas, e, na segunda semana, o público pagante chegou a 79 mil espectadores. Depois de dezessete dias com *Melodia da Broadway* em cartaz, o Palácio estreou *A divina dama* – o que, segundo o exibidor Luciano Ferrez, ocorreu somente por pressão da distribuidora da First National, pois o filme da Metro estaria ainda em pleno sucesso.²⁵

A relativa demora para a estreia do falado no Rio depois de sua inauguração em São Paulo (dois meses antes) se devia possivelmente à cautelosa espera pela reação do público paulista, assim como às mudanças implicadas pela compra dos equipamentos novos e ao tempo necessário para o transporte e montagem dos aparelhos importados dos Estados Unidos. Demandando adaptações elétricas, acústicas e arquitetônicas, além de testes e treinamento dos funcionários, não era barato, rápido e nem simples converter as salas de exibição brasileiras para o cinema sonoro.

Assim, ao prever as grandes quantias que os cinemas gastariam com novas instalações, Pedro Lima refletiu em editorial de *Cinearte*:

mas aqui é que surge a maior dificuldade: nem todos os nossos estabelecimentos de projeção serão prestáveis com as instalações e modificações necessárias serão em muitos impossíveis, custosas na maior parte, especialmente nos estabelecimentos de bairros e com a maioria das razões nos do interior.

O crítico previa então a futura divisão do circuito exibidor em dois grupos, o dos cinemas das capitais, “aptos para a projeção de film sonoro, outro dos destinados exclusivamente aos silenciosos”, localizados nos bairros distantes do centro e nas pequenas cidades do país.²⁶

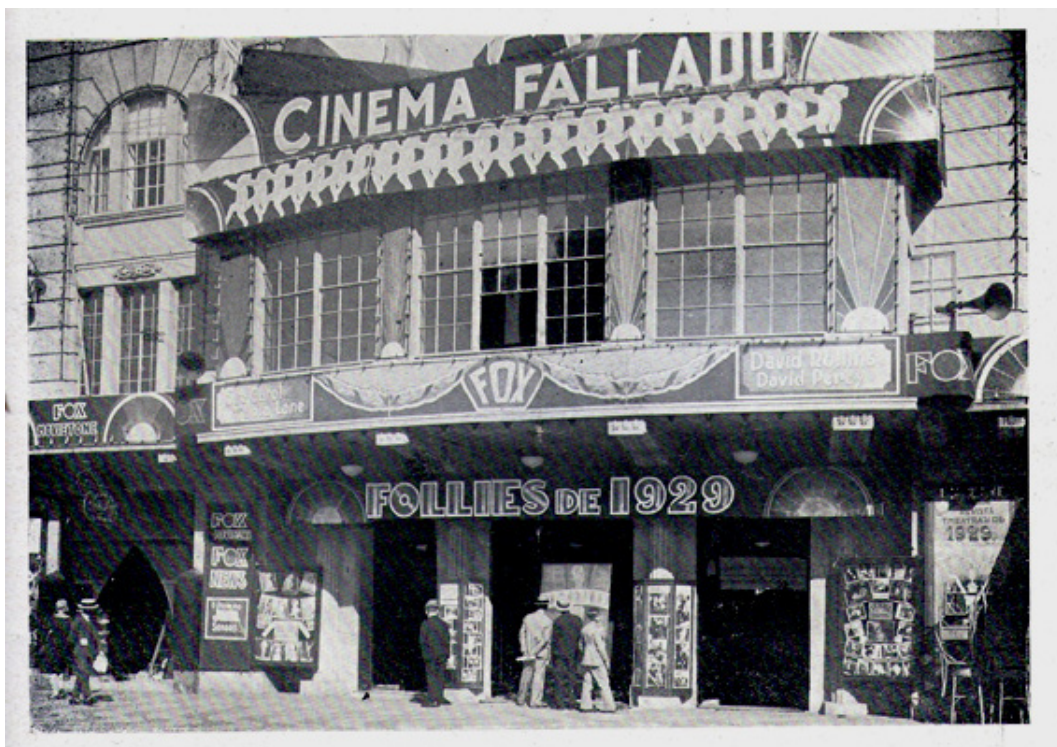
De fato, o enorme sucesso da novidade junto ao público das grandes salas – que pagava por ingressos mais caros e gerava maiores lucros para o exibidor – definitivamente estimulou que a partir de julho de 1929 o cinema sonoro se espalhasse rapidamente pelos cinemas lançadores do Rio e São Paulo.

Na capital paulista, a Sala Azul inaugurou, no dia 22 de julho, o seu projetor Western Electric com *O rio da vida* (Frank Borzage, 1929). A partir de então, o Odeon passou a ser capaz de exibir dois longas-metragens sonoros simultaneamente e a imprensa comentava como era “admirável poder-se assistir n’uma mesma casa dois films sonoros na mesma noite”. Enquanto *O rio da vida*, da Fox, estreava na Sala Azul, a Sala Vermelha exibia “a primeira película sonora do Programa Serrador, da Tiffany Stahl”, o filme *Rapaz de sorte* (Norman Taurog; Charles C. Wilson, 1928/ 1929br). Consequentemente, os ingressos das duas salas se equipararam em 5 ou 4 mil réis, dependendo do filme.²⁷

Poucos dias depois, em 5 de agosto, foi a vez do Cine República, o principal lançador da Empresas Cinematográficas Reunidas, estrear o sonoro com o filme *Bohemios* (Harry A. Pollard, 1929), da Universal. Três dias depois foi inaugurada a terceira aparelhagem sonora da Empresa Serrador no Cine Polytheama Braz, exibindo, em segunda linha, o já citado *Rapaz de sorte*.²⁸

Finalmente, em 2 de setembro, foi inaugurado o Cine Rosário, da Empresa Brasileira de Cinemas, localizado no térreo do Edifício Martinelli. A sessão para convidados reuniu o “mundo social paulistano” no “mais luxuoso cinema” que São Paulo passava a ter. Como o Cine Paramount, o Rosário inicialmente não abriu mão de ter uma orquestra própria e se tornaria o exibidor exclusivo em São Paulo dos filmes da Metro, sendo inaugurado com *O pagão* (W. S. Van Dyke, 1929).²⁹

O Rio de Janeiro não ficou atrás e, entre julho e setembro, as demais salas da Cinelândia rapidamente tentaram seguir os passos do Palácio Theatro. Saindo na frente dos concorrentes, a Brasil Cinematográfica de Serrador converteu também o Odeon carioca em 22 de julho, lançando o primeiro sonoro da Fox, o *Follies de 1929* (David Butler, 1929), em cópia no sistema Movietone. A iniciativa valeu a pena, pois a revista musical foi um sucesso extraordinário, ficando em cartaz “com sucessivas enchentes” por 24 dias, “fato inédito nos anais da cinematografia brasileira”, entrando em cartaz em seguida no Odeon de São Paulo, onde repetiu o sucesso.³⁰



Cine Odeon (FR, v. 3, n. 28 set. 1929, s.p.)

As demais salas lançadoras cariocas se apressaram em encomendar e instalar seus novos equipamentos antes dos concorrentes, como foi o caso do Pathé Palácio, da Marc Ferrez & Filhos, que inaugurou o “Cinema Sonoro”, como estampou em sua fachada, no dia 22 de agosto. A estreia da nova aparelhagem se deu com *Bohemios* (a mesma cópia Vitaphone exibida em São Paulo), alcançando grande sucesso de público: 43 contos de réis de renda bruta em quatro dias de espetáculo, o que representava casa lotada nas quatro exibições diárias. Como vinha acontecendo com os demais *talkies*, o filme “dobrou” a semana e permaneceu em cartaz por quinze dias.³¹



Pathé Palace (AN).

Em 6 de setembro, o Capitólio inaugurou sua aparelhagem Western Electric com a exibição de *Marcha Nupcial* (Erich von Stroheim, 1929), estreia dos filmes sonoros da Paramount na Capital Federal. Repetindo o formato do programa inaugural em São Paulo, o filme foi precedido de um discurso em português – mas dessa vez do Cônsul Adjunto do Brasil em Nova York, David Moretzsohn – e um prólogo musical executado pela pianista carioca Dyla Josetti, ambos filmados nos EUA.³²

Esta é a transcrição do discurso filmado do cônsul brasileiro:

Entre as maravilhas que o ano de 1928 deu ao mundo, sobressai o filme falado. Esta nova conquista do gênio humano representa neste grande país um desenvolvimento jamais previsto pelos seus próprios criadores.

Infelizmente, a barreira da língua tem impedido que a vitória do filme falado, nos outros países, seja tão fulminante como foi aqui: por isso creio que as palavras que um brasileiro residente em New York está neste momento pronunciando nos esplendidos estúdios Paramount, em plena Broadway, causem ainda no Brasil alguma surpresa, bem como a fantasia sobre o Hino Nacional [Brasileiro], por Gottschalk, que a Senhora Dyla Josetti vai em seguida executar.

Dyla Josetti é um nome querido nas rodas artísticas de New York. Aqui reside há mais de três anos, sempre dominada pelo seu sonho de arte e muito bem recebida nos concertos que tem proporcionado a um público exigente como o newyorkino. Recentemente foi convidada a figurar nos programas da Radio Corporation, e isso a fará popular entre 50 milhões de ouvintes, que é quanto monta, na América, o número de atendentes ao broadcasting.

Não venho apresentá-la ao povo brasileiro porque ele já a conhece; venho apenas introduzi-la a esta assistência patricia, materialmente separada de Dyla Josetti por quatro ou cinco milhas – mas tão próxima dela, como me vejo neste momento, graças à maravilhosa invenção do filme falado.³³

A outra sala do circuito Paramount no Rio, o Império, estreou seu Movietone-Vitaphone somente no dia 24 de setembro, com o filme *A canção do lobo* (Victor

Fleming, 1929). O atraso em relação à concorrência tentou ser minimizado nos jornais, sendo lembrado que tinha sido o Cine Paramount em São Paulo que inaugurou o cinema sonoro no país: “Depois, quando a febre do falado surgiu para o Rio, a Paramount foi a única empresa que, à vantagem da pressa, preferiu a segurança de apresentar ao seu público aparelhos como nenhuma outra casa tivesse, aparelhos do mais recente de todos os modelos.”³⁴

Finalmente, em 27 de setembro, foi a vez do Cine Glória, a terceira e última sala da Brasil Cinematográfica a estrear sua aparelhagem sonora, o que ocorreu com a cópia em Vitaphone de *O homem e o momento* (George Fitzmaurice, 1929), da First National. Todas as salas da Cinelândia haviam sido convertidas para o filme sincronizado.³⁵

Enquanto isso, em São Paulo, ao anunciar para breve a inauguração de mais uma aparelhagem sonora, dessa vez no Cine Alhambra, o jornal *Folha de Manhã* testemunhava a moda dos sincronizados na capital paulistana:

O cinema sonoro está definitivamente vitorioso no Brasil. Todas as empresas cinematográficas que se prezam e que podem dispor de capital já estão adotando nos seus cinemas a última grande maravilha americana. O cinema silencioso está fadado a desaparecer. Os films sonoros se multiplicam e o público, na sua quase unanimidade, não quer saber mais da velha cena muda.³⁶

Era justamente contra essa ideia de que o cinema silencioso estava acabando, saindo de moda ou perdendo o interesse que os membros do Chaplin-Club se revoltavam, desferindo críticas avassaladoras em seu jornal *O Fan* aos milhares de espectadores que tinham tornado *Broadway Melody* e *Fox Follies* grandes sucessos no Rio e em São Paulo.³⁷

O fato é que as melhores salas das duas principais cidades do país praticamente só exibiam, àquela altura, filmes sincronizados, havendo cinemas

lançadores disponíveis para os *talkies* dos principais estúdios de Hollywood. A existência, em setembro de 1929, de seis cinemas no Rio e outros seis em São Paulo (contando sete salas) com equipamentos sonoros da Western Electric pode ser justificada pela demanda por um número mínimo de telas para atender ao lançamento regular (logo semanal) dos *talkies* de cada um dos principais estúdios americanos, que tinham se tornado a produção classe A de Hollywood.

Mas, após esse momento inicial de novidade e euforia, teve início uma segunda fase que, em certa medida, se sobrepôs à primeira, quando o cinema sonoro no Brasil passou a ser marcado pelo aumento de sua abrangência, da concorrência e das críticas, assim como pelo surgimento de dilemas, adaptações e “jeitinhos”.

Referências bibliográficas

A CENTURY OF SOUND: the history of sound in motion pictures. The beginning: 1876-1932. Robert Gitt. EUA, 2007, DVD.

COSTA, F. M. da. **O som no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

FREIRE, R. de L. **Carnaval, mistério e gangsters**: o filme policial no Brasil (1915-1951). Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011a.

_____. Truste, músicos e vitrolas: A tentativa de monopólio da Western Electric na chegada do cinema sonoro ao Brasil e seus desdobramentos. **Imagofagia**: revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, Buenos Aires, n. 5, abr. 2012.

_____. “Versão brasileira”: Contribuições para uma história da dublagem cinematográfica no Brasil nas décadas de 1930 e 1940. **Ciberlegenda**, Niterói, n. 24, maio-jun., 2011b.

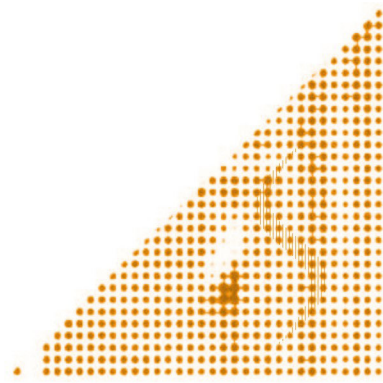
GONZAGA, A. **Palácios e poeiras**: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Record, 1996.

-
1. Seminário temático “Cinema no Brasil: dos primeiros tempos à década de 1950”.
 2. E-mail: rafaeldeluna@hotmail.com
 3. Abreviações de nomes de instituições e títulos de periódicos utilizados nas referências: AGCRJ (Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro), AN (Arquivo Nacional), CI (*Cinearte*), CM (*Correio da Manhã*), FF (*Fon-Fon!*), FM (*Folha da Manhã*), FR (*Fox Revista*), GN (*Gazeta de Notícias*), JB (*Jornal do Brasil*), MP (*Mensagem Paramount*), OF (*O Fan*), PT (*Para Todos...*), SL (*Selecta*), SM (*A Scena Muda*).
 4. CI, v. 4, n. 149, 2 jan. 1929, p.16; CI, v. 4, n. 155, 13 fev. 1929, p.30; CI, v. 4, n. 149, 2 jan. 1929, p.16. Em fevereiro de 1927, diante do sucesso e da incompatibilidade dos sistemas Vitaphone (Warner Bros. e Western Electric) e Movietone (Fox-Case e Western Electric), os cinco principais estúdios estadunidenses (*The Big Five*) concordaram com a adoção de um único sistema de gravação sonora. Um comitê foi criado e, em janeiro de 1928, ele aprovou três sistemas: o som ótico da RCA (Photophone), o som ótico da Western Electric (Movietone) e o som em discos da Western Electric (Vitaphone). A maioria dos estúdios optou pelo sistema de gravação ótica da Western Electric, mas os exibidores tinham a opção de comprar projetores adaptados para a reprodução sonora em qualquer sistema (ótico e/ou discos). Além disso, muitas salas de cinema já tinham adquirido os projetores Vitaphone, que vinham sendo comercializados desde 1926. Independente do sistema, o mercado exibidor foi inicialmente dominado pelas aparelhagens da Western Electric, tanto nos EUA quanto em países como o Brasil (FREIRE, 2012).
 5. CI, v. 4, n. 158, 6 mar. 1929, p.12; CI, v. 4, n. 160, 20 mar. 1929, p.6.
 6. MP, v. 9, n. 5, mai. 1929, p.4.
 7. FM, 14 abr. 1929, p.6.
 8. MP, v. 10, v. 1, jul. 1929, p.21.
 9. Posteriormente, o ingresso da poltrona no Cine Paramount foi reduzido para cinco mil réis, valor também cobrado em outras salas lançadoras da capital. Em novembro de 1929, uma reportagem comentava o aumento no preço dos ingressos em São Paulo, lembrando que “antigamente” ele custava quinhentos réis: “Hoje, com a ‘vida apertada’ e o cinema falado está tudo mudado. O cinema passou a três, quatro e até cinco mil réis. E há quem reclame contra isso... embora os cinemas se encham” (FM, 18 nov. 1929, p.7).
 10. CI, v. 4, n. 165, 24 abr. 1929, p.12-3; CI, v. 4, n. 166, 1 mai. 1929, p.25; CI, v. 4, n. 167, 8 mai. 1929, p.24-5; MP, v. 9, n. 5, mai. 1929, p.24; MP, v. 9, n. 6, jun. 1929, p.4.
 11. CI, v. 4, n. 169, 22 mai. 1929, p.8-9.
 12. CI, v. 4, n. 160, 20 mar. 1929, p.6; CI, v. 4, n. 165, 24 abr. 1929, p.21; SM, v. 9, n. 427, 30 mai. 1929, p.4; CI, v. 4, n. 170, 5 jun. 1929, s.p.
 13. FM, 19 abr. 1929, p.19; FM, 29 abr. 1929, p.8.
 14. CI, v. 4, n. 170, 29 mai. 1929, p.20-1.

15. *CI*, v. 4, n. 175, 3 jul. 1929, p.8.
16. *CI*, v. 4, n. 176, 10 jul. 1929, p.8; *FM*, 25 jun. 1929, p.17; *FM*, 12 jun. 1929, p.4.
17. *CI*, v. 4, n. 174, 26 jun. 1929.
18. Isso explica porque “os sons de *Alta traição* passariam em branco na resenha feita por *O Fan*” (COSTA, 2008, p.82), cujos principais redatores viviam no Rio de Janeiro.
19. *JB*, 8 jun. 1929, p.12; *GN*, 9 jun. 1929, p.10; *PT*, n. 548, 15 jun. 1929, p.9. Foto reproduzida em Gonzaga (1996, p.143), mas com datação (fev. 1929) errada.
20. *CM*, 9 jun. 1929, p.11. Já os filmes da Universal e Paramount, por exemplo, foram lançados em versões Movietone e Vitaphone.
21. *JB*, 20 jun. 1929, p.29.
22. *JB*, 20 jun. 1929, p.29; Programa do Cine Glória, Rio, 1 jul. 1929 (AGCRJ).
23. *SM*, v. 9, n. 431, 27 jun. 1929, p.5; *FF*, v. 23, n. 27, 6 jul. 1929, p.69.
24. *CI*, v. 4, n. 176, 10 jul. 1929, p.19.
25. *JB*, 28 jun. 1929, p.30; *JB*, 5 jul. 1929, p.30; *FF*, v. 23, n. 29, 20 jul. 1929, p.67; *GN*, 2 jul. 1929, p.5; Carta de Luciano a Julio Ferrez, Rio, 20 jul. 1929 (AN).
26. *CI*, v. 4, n. 177, 17 jul. 1929, p.3-4.
27. *CI*, v. 4, n. 179, 31 jun. 1929, p.7; *CI*, v. 4, n. 182, 21 ago. 1929, p.9; *FM*, 16 jul. 1929, p.4; *FM*, 30 jul. 1929, p.4.
28. *FM*, 7 ago. 1929, p.4; *FM*, 8 ago. 1929, p.4; *FM*, 28 jul. 1929, p.22.
29. *FM*, 18 ago. 1929, p.4; *FM*, 3 set. 1929, p.4; *GN*, 29 ago. 1929, p.3.
30. *FR*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 28, set. 1929, s.p.
31. Carta de Luciano para Júlio Ferrez, Rio, 13 jul. 1929, *Ibid.*, 26 ago. 1929 (AN).
32. *GN*, 6 set. 1929, p.5.
33. *MP*, v. 10, n. 4, out. 1929, p.4.
34. *GN*, 24 set. 1929, p.5.
35. *SM*, v. 9, n. 445, 2 out. 1929, p.5.
36. *FM*, 2 out. 1929, p.4
37. *OF*, v. 1, n. 6 set. 1929, p.6



Identities



Onda nova

Um olhar sobre os anos oitenta e o sujeito pós-moderno¹

Mauricio R. Gonçalves (Universidade de Sorocaba, professor e pesquisador)²

Os anos oitenta presenciaram, no Brasil, o fim da ditadura militar, iniciada em 1964, e o processo de implantação de um regime democrático no país com a consolidação da anistia política, com o movimento das Diretas Já! e a eleição indireta de Tancredo Neves à presidência da República. Tivemos também a Assembleia Nacional Constituinte, a promulgação da Constituição de 1988 e, finalmente, a eleição direta de Fernando Collor de Mello à presidência, em 1989.

Nesse novo cenário de recomposição da ordem democrática, a produção cultural brasileira via-se, finalmente, “desobrigada” de abordar em suas obras temas que até então tinham sido caros aos seus mais significativos realizadores: o fim da ditadura e do arbítrio, a volta dos direitos civis plenos, a denúncia dos desmandos do poder ditatorial. Embora ainda houvesse toda uma discussão sobre a redemocratização que os agentes culturais não se furtariam a fazer, surgia a possibilidade de discutir também outras questões que se tornavam cada vez mais importantes, no cenário internacional e nacional, na agenda de mentes libertárias e direcionadas a um pensamento de esquerda: as questões atreladas às políticas de identidade.

Finalmente, no Brasil, e particularmente em São Paulo, o cinema passava a representar e a problematizar em maior detalhe uma sociedade não mais

apenas cindida pela luta de classes representada pelos burgueses opressores e pelos proletários oprimidos. Começava-se a representar a sociedade brasileira (e, no caso do filme analisado aqui, a paulista/paulistana) num panorama mais caleidoscópico, fragmentado, à semelhança de como estaria a identidade do sujeito atuante nessa mesma sociedade. Um panorama que refletiria a tão propalada e discutida pós-modernidade.

Segundo Kobena Mercer, em “Welcome to the jungle: identity and diversity in postmodern politics” (“Bem-vindos à selva: identidade e diversidade na política pós-moderna”) (1998), o conceito de luta de classes não dá mais conta da pluralidade dos conflitos e dos antagonismos em ação na contemporaneidade. O autor diz ainda que a emergência de inúmeros movimentos sociais – feminismos, lutas dos negros, de libertação nacional, movimentos ecológicos e antinucleares –, além de reformatar e redefinir a esfera da política, questionou e desacreditou “a visão marxista clássica do proletariado como um agente privilegiado da mudança histórica revolucionária” (MERCER, 1998, p.44). Surgem, então, com mais vigor e consistência, novos espaços de luta e de identificação para os sujeitos sociais.

Jonathan Rutherford, em “A place called home: identity and the cultural politics of difference” (“Um lugar chamado lar: identidade e as políticas culturais da diferença”) (1998), afirma que o surgimento do feminismo, dos movimentos de liberação *gay* e de igualdade dos negros fez com que os espaços ocupados por essas comunidades se transformassem, de posições marginais, de opressão e discriminação, em espaços de resistência. E os sujeitos atuantes nesses espaços, agora de resistência, não poderiam mais configurar suas identidades, suas identificações nos moldes consagrados pelas explicações da realidade a partir do conceito da luta de classes e da opressão do proletariado. Esse novo panorama demandava uma reorganização identitária que teria que considerar esses espaços diversos de atuação. Não se trataria, no entanto, apenas de uma soma de elementos originais, como alerta Rutherford (1998). Era algo mais. Nossas subjetividades de classe, por exemplo, “não apenas coexistem com nosso gênero. Mais exatamente, o modo como percebemos nossa classe

social é afetado por nosso gênero e o modo como percebemos nosso gênero é afetado por nossa classe social” (RUTHERFORD, 1998, p.9), chamando-se de “articulação” o “processo de combinação desses elementos em um ‘terceiro termo’”. Dessa articulação, podemos dizer ter saído o sujeito descentrado, fracionado, da pós-modernidade.

O sujeito assume, então, segundo Stuart Hall, em seu já clássico *A identidade cultural na pós-modernidade*,

identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. [...] à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (HALL, 2002. p.13).

Não havendo, assim, uma identidade singular, única, que submetesse todas as outras.

O filme *Onda nova*, dirigido por José Antônio Garcia e Ícaro Martins e lançado em 1983, insere-se nesse contexto teórico a partir da representação que faz desse mundo contemporâneo, descrito por Mercer, Rutherford e Hall. Acompanha a vida de jovens na cidade de São Paulo – Rita, Lili, Zita, Batata, Vera e Neneca – enquanto tentam transformar o time de futebol em que jogam, o Gayvotas Futebol Clube, em algo sério e respeitado.

Esse painel de uma parcela da juventude paulistana é alinhavado por um discurso francamente feminista de igualdade, independência e liberdade. O filme está repleto de situações apresentando comportamentos e atividades antes rigidamente divididos entre homens e mulheres. José Antonio Garcia, um dos diretores, já observava:

... espalhamos ao longo de *Onda nova* várias referências trocadas do que se acredita ser *masculino* e *feminino*. A abertura, por exemplo, foi rodada no Parque do Ibirapuera. As roupas estendidas no varal evocavam a figura da lavadeira, associada à mulher, mas nossas atrizes tomam uma atitude dita *masculina*: picham nos panos os créditos do filme. (NADALE, 2008, p.115)

E o exemplo mais emblemático, no filme, dessas “referências trocadas” é o fato de o filme ser sobre integrantes de um time de futebol feminino, atividade esportiva que, no momento da produção de *Onda nova*, ainda era identificada como eminentemente masculina.

A sequência que vem imediatamente após a abertura funciona como um “resumo” dessa proposição do filme. Trata-se de um jogo de futebol entre um time masculino e outro feminino. O time feminino, o Gayvotas Futebol Clube, é composto pelas personagens que acompanharemos durante todo o filme e o time masculino tem entre seus integrantes alguns dos ídolos do futebol paulista daquele momento, como os jogadores Casagrande e Wladimir. Ocorre que os jogadores do time masculino estão todos travestidos e maquiados, à semelhança do que fazem homens que em seu cotidiano vivem segundo as regras heteronormativas e que, no carnaval, se vestem de mulher. Neste caso, no entanto, não se trata de carnaval, mas sim de uma manifestação cultural (o jogo de futebol) francamente identificada (naquela época) ao universo masculino. O travestismo inserido nessa sequência – acrescido do fato de que algumas jogadoras estão vestidas com roupas masculinas – instaura essa troca de referências, uma dissolução desconcertante das identidades consolidadas na sociedade brasileira de então.

Onda nova, portanto, prima por um discurso que desafia as velhas instituições consolidadas na conservadora sociedade urbana brasileira, amadurecidas nos anos da ditadura militar. A dissolução dessas instituições se dá, principalmente, pelo modo com que a família é representada e pelas relações de gênero e sexualidade que se apresentam dentro dela, fazendo prevalecer o

inusitado e o não conservador. A indeterminação sexual presente em boa parte das representações de família, no filme, atua como o que Sedgwick chamou de “poderoso e imprevisível solvente de identidades estáveis” (apud SINFIELD, 1998, p.125) e aponta, mais uma vez, para o sujeito instável e descentrado da pós-modernidade, como colocado por Stuart Hall (2002).

Vejamos, por exemplo, a família de Lili – personagem vivida por Cristina Mutarelli: os pais reprovam o comportamento da filha, em especial o fato de ela jogar futebol. Cenário, figurinos, diálogos e, principalmente, o posicionamento dos pais em relação às atitudes da filha indicam ser uma família conservadora de classe média paulistana. No entanto, inusitadamente, a primeira imagem que temos dessa família é a do pai (Luiz Carlos Braga) utilizando uma máquina de fazer tricô enquanto a mãe está sentada no sofá, fumando e com um jornal na mão. Temos papéis nitidamente invertidos aqui. Além disso, a mãe é interpretada por Patrício Bisso, travestido. O modo naturalista em que a cena familiar é composta e conduzida – mesmo que sobre um secador de cabelos esparrame-se um farto pedaço de pizza – possibilita ao público perguntar-se de que família se trata. Seria um casal homossexual masculino, em que um deles é também *cross-dresser*, e que tem Lili como filha adotiva? Ou a presença de Bisso interpretando a mãe seria, na verdade, um comentário irônico sobre o quão deslocado estaria o posicionamento conservador daqueles pais diante das modernas atitudes da filha? Instaurando essas perguntas no espectador sem garantir-lhe uma resposta “correta”, *Onda nova* permite-nos desafiar os padrões rígidos, e comumente aceitos, de família.

E o desafio continua: a família de Zita, outra jogadora do Gayvotas Futebol Clube, resume-se, no filme, à sua mãe, interpretada por Cida Moreira; de posicionamento liberal, ela convive tranquilamente com a homossexualidade da filha e é motorista de taxi (profissão até hoje relacionada às atividades eminentemente masculinas). Batata, mais uma das jogadoras do Gayvotas, também tem pais bastante liberais, que acompanham e estimulam a atuação da filha como boleira. Quando Batata, diante de uma gravidez indesejada, opta pelo aborto, ela tem o apoio tranquilizador da mãe (interpretada por Tânia

Alves). Ao perceber que a filha está preocupada, a mãe de Batata garante que irá acompanhá-la e diz: “Tudo bem, jogo rápido. Acabou, acordou e já parte pra outra. Só não pode acostumar”. Na cena seguinte, a personagem de Tânia Alves propõe ao marido (Ênio Gonçalves) uma transa a três – mas não seria ele e mais duas mulheres, como se poderia esperar de um “casal liberal” – mas ela e mais dois homens (o marido e outro). Durante o convite, a personagem brinca com um “gilete”, alusão visual à expressão popular usada para designar os bissexuais, sugerindo então que o marido também transaria com o amigo dela, outra quebra das convenções da representação da “transa a três” que o próprio cinema tanto ajudou a consolidar, colocando na tela um homem e duas mulheres (e não o inverso) tendo relações sexuais.

Apresentando-nos esse “painel familiar”, *Onda nova* incita-nos a questionar a própria família tradicional, amplamente conhecida, seus valores, as relações e os papéis desempenhados por seus membros. Inclusive os valores e papéis envolvendo questões de gênero e sexualidade. No que se refere a essas questões, *Onda nova* não se restringe apenas ao retrato do universo familiar. Vai além. As personagens femininas, na sua maioria, são mulheres independentes – ou que buscam sua independência – que adentram mundos antes exclusivamente masculinos (jogadoras e técnica de futebol, motorista de táxi), donas de sua vida sexual (transam sem culpa, escolhem qual o “cara” que vai lhes tirar a virgindade), assumem suas responsabilidades e decidem o que fazer com seu corpo. Ao corpo nu masculino é dispensado o mesmo tratamento que ao corpo feminino. O filme não se priva de mostrar nus frontais e nas cenas de sexo não há o “predomínio” da representação do corpo feminino. Mesmo em situações “não sexuais”, à representação do corpo masculino é dada a mesma naturalidade que se costuma dar ao feminino, como na cena em que Rita (boleira interpretada por Carla Camurati) entra no vestiário masculino para conversar com seu namorado, jogador de futebol, que acabara de sair do chuveiro e se enxuga enquanto outros seus companheiros, nus, ao fundo do quadro, fazem o mesmo. A mesma “desenvoltura sem pudores” da câmera se evidencia na cena

da transa entre Rui e Marcelo. A homossexualidade é retratada sem maiores alardes. Não é uma questão em si, está inserida no rol das experiências sexuais retratadas no filme. Seja a homossexualidade masculina (como mencionada acima), seja a feminina, ou as paqueras e “cantadas” entre as personagens homoafetivas que permeiam todo o filme.

O filme não se furta a abordar temas que até hoje continuam espinhosos (em muitos círculos, até mesmo proibidos) e polêmicos na sociedade brasileira. Além de falar com naturalidade e sem julgamentos a respeito do aborto (como já foi visto aqui), *Onda nova* também tem várias cenas em que o uso de drogas é inserido com naturalidade no cotidiano dos jovens: desde o álcool até a maconha e a cocaína, não havendo nesses casos, tampouco, qualquer juízo de valor.

Não há uma abordagem direta da questão racial mas, ao considerarmos a personagem Neneca (Neide Santos), é impossível não comentar sobre ela. Trata-se de uma personagem negra bastante interessante e que, a seu modo, contribui para, não sem contradições, quebrar alguns estereótipos. Ela é a líder do time (nenhuma novidade aqui, continuamos com o estereótipo: negros associados à prática do futebol); ela tem um relacionamento com o técnico branco (aqui também, à primeira vista, teríamos o reforço do estereótipo da mulher negra associada sexualmente ao homem branco). Mas Neneca, ao contrário do estereótipo, é assertiva e tem autoridade, tanto no time – ela o escala – quanto na sua vida pessoal: quando o namorado reclama de ela estar hospedando muita gente em sua casa, ela o faz “calar a boca” e continua recebendo suas amigas e os namorados para passar algum tempo no apartamento. Nesse sentido, também é a única personagem que parece ser economicamente independente. Ela tem seu apartamento, o “seu canto” enquanto todas as outras dependem, de uma forma ou de outra, ou da família ou de amigos.

Alguns personagens de *Onda nova* são bons exemplos de representação do sujeito fragmentado em múltiplas identidades e identificações de que falam os autores citados no início deste texto. Rita (Carla Camurati) é um deles. Ela é uma

jovem rica, uma *socialite* e, no entanto, também é jogadora de futebol e chacrete. A cena em que ela chega em casa vestida de jogadora e sai vestida de chacrete sintetiza bem essa possibilidade do sujeito na sociedade pós-moderna. Trata-se de uma cena nos jardins de uma mansão, apresentada em plano de conjunto com a casa ao fundo. Rita, vestida com uniforme de jogadora de futebol e levando as chuteiras nas mãos, entra no quadro pelo lado inferior esquerdo, atravessa-o e entra na casa, no canto superior direito. Segundos depois, sem ter havido qualquer corte ou fusão, ela sai da casa, com um maiô colorido, pronta para participar como chacrete do programa de auditório de Abelardo Barbosa, o Chacrinha, ícone da programação popular da televisão brasileira. Noutra cena, quando comenta sobre a partida em que seu time perdeu para o time da polícia feminina, Rita diz: “É mesmo. Até tomamos o maior pau da polícia hoje. Ainda bem que eu sei que não vou sonhar com isso de noite. Taí o barato de se ter duas vidas”. E quando lhe perguntam: “E qual das duas você curte mais?”, ela responde: “As duas”.

Ainda em outro momento do filme, com outras personagens, durante uma partida de futebol, vemos duas jogadoras conversando, no meio do campo, sobre o melhor modo de fazer um passo de balé. Apesar de, a princípio, a cena satisfazer o desejo explicitado por José Antonio Garcia de combater a ideia de que o futebol era um esporte masculinizante, ela também pode ser lida como a representação de personagens que são capazes de viver múltiplas identidades tão, a princípio, distantes quanto a de bailarina e a de jogadora de futebol.

A última imagem do filme é a frase “A fonte do prazer” pichada no asfalto de uma rua da cidade de São Paulo. Parece-me que é isto que as personagens de *Onda nova* estão a buscar: o prazer e a felicidade. O processo de busca, identificação/identificações e luta passa, neste filme, por outros caminhos que não o da luta de classes. Esta, como disseram nossos autores, parece não ser mais suficiente para imprimir a identificação e a ação necessárias para a obtenção desses bens almejados. Os caminhos hoje são outros e passam por outras identificações e ações que não apenas as traçadas pelo pertencimento de classe. Aliás, *Onda nova* parece negligenciar as ações envolvendo a luta de

classes. Quem sabe seja uma negligência estratégica para trazer à ribalta uma nova discussão, sobre o novo panorama que “assaltava” a sociedade brasileira em seu processo de democratização.

Sobre *Onda nova*, José Antonio Garcia diz: “O plano de tomar a *Boca* e fazer um cinema que mostrasse a nossa cara, iniciado em *O olho mágico do amor*, aqui é levado às últimas conseqüências” (NADALE, 2008, p.109). E continua: “As histórias de cada uma daquelas garotas me permitiam tanto bater de frente com a caretice estúpida que, naquela época, ainda pregava que futebol era um esporte masculinizante, quanto montar um amplo painel sobre a juventude brasileira daqueles tempos” (NADALE, 2008, p.110).

O filme de Ícaro Martins e José Antônio Garcia apresenta-se, então, como o representante de um novo cinema paulista, produzido nos anos oitenta, que lançava um novo olhar sobre a sociedade paulista e brasileira, privilegiando um discurso libertário, de respeito à diversidade e de reconhecimento das múltiplas identidades com as quais os sujeitos podiam conviver e que constituiriam a sociedade pós-moderna. Trazendo, assim, um novo olhar sobre questões que ainda hoje estão na pauta de discussões da sociedade brasileira. Daí a importância de *Onda nova*. Daí a necessidade de evitarmos que ele seja esquecido.

Referências bibliográficas

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

MERCER, K. Welcome to the jungle: identity and diversity in postmodern politics. In: RUTHERFORD, J. (Ed.). **Identity: community, culture, difference**. Londres: Lawrence & Wishart, 1998.

NADALE, M. **José Antônio Garcia: em busca da alma feminina**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

RUTHERFORD, J. A place called home: identity and the cultural politics of difference. In: RUTHERFORD, J. (Ed.). **Identity: community, culture, difference**. Londres: Lawrence & Wishart, 1998.

SINFIELD, A. O século de Oscar Wilde. **Cultura Vozes**, n. 5, ano 92, volume 92, 1998, p.111-156. (Capítulo do livro **The Wilde Century**. Londres: Cassel.)

-
1. Seminário temático "Cinema, transculturalidade, globalização".
 2. *E-mail*: mreinald@uol.com.br

Sintomas do Consenso

Poéticas da responsabilidade no cinema latino-americano

(1990-2010)¹

Sebastião Guilherme Albano (UFRN, professor adjunto)²

Bases do consenso

Há cerca de vinte anos noções como globalização, sociedade da informação, digitalização, cosmopolíticas para as indústrias culturais, biopolítica, direito das minorias sociais, subjetividades descentradas, ecologia, multiculturalidade, direito dos animais, teorias do pós-humano, engenharia genética, entre algumas outras, compõem o ideário das agendas dos produtores de discursos *doxais* (jornalismo e outros) e epistêmicos (as chamadas ciências exatas e mesmo as humanidades). Essa convergência em larga escala de séries discursivas que incidem na vida social confirma o pendor da modernidade ao consenso e à institucionalização. Este estudo busca descrever os processos pelos quais os sistemas sociais (políticos e econômicos) resultantes das diretrizes do Consenso de Washington foram traduzidos pelo sistema do audiovisual na América Latina, especialmente na dimensão material e estética do cinema institucionalizado.

Pela escalada da concentração generalizada e pela temeridade de se pensar uma teoria do cinema sem nos reportar a uma teoria do cinema como produção social, ideou-se denominar o resultado das forças políticas e econômicas nos regimes estéticos regionais com uma corruptela provinda das categorias

cunhadas por Max Weber e inspiradas na sua teoria sobre a atuação dos líderes em uma sociedade complexa. Não é excessivo recordar que as categorias de ética da responsabilidade e ética da convicção (WEBER, 1982) concernem a um agente político que deveria ser levado a tomar decisões motivadas, no caso da segunda hipótese, por uma ética relativa aos valores ou convicções e, no caso da primeira, mirando a eficácia e eficiência dos meios para alcançar as finalidades, sempre vinculados a circunstâncias e interesses provisórios.

Adaptamos a categoria de ética da responsabilidade, com algum reparo, a fim de sustentar nossa tese a respeito da impressão mais consistente que se tem das consequências da racionalização excessiva da atividade cinematográfica contemporânea na América Latina após a adoção do Consenso de Washington. O resultado foi o conceito de poética da responsabilidade, tamanhos são a ponderação mercadológica que os atores envolvidos no processo de concepção de um filme adotam e o aspecto burocrático de sua concreção como filme.

Sincronia e diacronia no cinema latino-americano

Os valores que circundam a poética da responsabilidade concernem ao possível desmantelamento, com o advento do Consenso de Washington, dos paradigmas imediatamente anteriores de produção, distribuição, exibição e suas consequências nas opções discursivas e estéticas. Setores apoiados pelas políticas culturais dos estados nos anos de 1960 e 1970, em regime de substituição de importações típico do modelo desenvolvimentista, viram suas fontes de apoio seguro se desmaterializarem em inícios dos anos 1990. O fim da Embrafilme em 1990 e a reordenação do Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) no país do norte e do Instituto Nacional de Cine e Artes Audiovisuales (INCAA) na Argentina devem ser referidas como uma desestruturação que, em seguida, ensejou o surgimento de uma modalidade de produção menos vinculada a esse aparato oficial de fomento e orientada para a coprodução e a um incremento no processo de internacionalização do setor.

Esse lance sutil de globalização propiciou que instituições como o fundo Ibermedia, incentivos como os do Hubert Bals Fund (do Festival de Rotterdam) ou as bolsas do Festival de Sundance e o apoio do World Cinema Fund (reserva do governo alemão veiculada pelo Festival de Berlim que financia filmes produzidos nos países em desenvolvimento) etc. represassem as energias criativas em direção às cláusulas dos estatutos desses mecanismos. Se o fundo berlinês enfatiza a circunstância de país em desenvolvimento como prerrogativa do apoio, entre os folhetos promocionais do Hubert Bals Fund destaca-se uma frase que vincula a bolsa à característica não ocidental do filme ou do país do diretor, sendo que nos últimos anos, entre os brasileiros, *A casa de Alice* (2006), de Chico Teixeira, *Deserto feliz* (2007), de Paulo Caldas, e *A festa da menina morta* (2007), de Matheus Nachtergaele foram contemplados com o subsídio.

Mas a mudança do paradigma de políticas nacionalistas de fomento a políticas globalizadas ou cosmopolíticas (CHEAH; ROBBINS, 1998) de apoio à produção não sintetiza as causas das novas modalidades de representação, apesar de as transformações na intersubjetividade social tenderem a propor as condições para uma nova subjetividade. A implementação das diretrizes do Consenso de Washington no campo do audiovisual redonda no que Fredric Jameson (1998, p.65) afirmou apenas para o caso do cinema, já que *“the free movement of American movies in the world spells the death knell of national cinema everywhere, perhaps of all national cinemas as distinct species”*.

O regime de produção que obedece a uma poética da responsabilidade corresponde à assunção de um quadro de representações que apenas busca o reconhecimento da competência técnica para levar adiante uma peça audiovisual com legitimidade no mercado, grande regente dos sentidos. O elemento utópico e imaginativo sofre uma inflexão, tanto por conta da disseminação de um estado de ânimo em que os enunciados que rondam o *anonimato do discurso* e a *morte do autor* (noções cunhadas mais explicitamente por Michel Foucault e Roland Barthes) desdobram-se em ironia e cinismo intertextual, quanto em razão do esgotamento das energias

que levava à busca de um repertório de valores utópicos, por si mesmos avessos à expressividade discursiva, hoje uma espécie de excentricidade envergonhada (caso de *La ciénaga*, [Lucrecia Martel, 2003], *Batalla en el cielo* [Carlos Reygadas, 2005] e *La teta asustada* [Claudia Llosa, 2008]).

A partir de uma visada à qual podemos denominar de sincrônica (ou ao menos ainda sem todas as condições da diacronia que nos desvelariam parte mais substancial do panorama das cinematografias latino-americanas), constata-se de pronto que o cruzamento de modalidades de expressão e de conteúdo no cinema contemporâneo nos depara com uma conjuntura guiada por esquemas quase binários. Mesmo que essa orientação teórica seja imposta pelo lugar de onde por ora se elaboram estes comentários, isto é, um país latino-americano, bem como por seu objeto, o cinema latino-americano (produzido na região e em especial falado em espanhol, português ou francês antilhano), esses esquemas podem ser nitidamente organizados em duas ordens, uma paradigmática e outra sintagmática (cinema de ação de Hollywood com o filtro da *Nouvelle Vague* = *Nueve reinas*, 2000, Fabián Bielinski; filmes institucionais de Hollywood, como de *high schools*, academias militares etc. = *Segurança nacional*, 2010, Roberto Carminati; *Mal dos trópicos*, 2004, *Tio Boonmee, que pode recordar vidas passadas*, 2010, Apichatpong Weerasethakul = *Alegria*, 2011; cinema asiático contemporâneo = *Madeinusa*, 2003, Claudia Llosa).

Nesse cenário, o cinema da América Latina, salvo exceções (talvez Lucrecia Martel, Carlos Reygadas, Alejandro González Iñárritu sejam os nomes mais conhecidos), pouco logra delinear singularidades autorais, tampouco vocalizar subjetividades coletivas. No terreno estilístico, em geral se mantém uma propensão ao retrato de efemérides históricas conforme métodos anacrônicos de representação (*Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* [Sabina Berman; Isabel Tardán, 1995], *O que é isso companheiro?* [Bruno Barreto, 1997], *Desmundo* [Alain Fresnot, 2003], *Machuca* [Andrés Wood, 2004]) e à duvidosa demonstração de uma *problemática* sociourbana (*La vendedora de rosas* [Víctor Gaviria, 1998], *De la calle* [Gerardo Tort, 2001], *Antonia* [Tata Amaral, 2006], *Cinco vezes favela*

[Rodrigo Felha; Cacau Amaral; Luciana Bezerra; Cadu Barcellos; Luciano Vidigal; Manaira Carneiro; Wavá Morais, 2009]). Segue-se portanto com um pendore ensaístico que cultiva a interpretação da realidade do mundo da vida, em muitas ocasiões construído pelos discursos sociológicos.

Depreende-se disso que boa parte dos artistas que produzem na região sequer admite as reflexões mais agudas acerca dos modos de registrar os fenômenos a fim de explorar os potenciais das *audiovisualidades* (SILVA; ROSSINI; ROSÁRIO; KILPP, 2009), de organizar as dimensões espaciais e temporais no audiovisual contemporâneo (um campo composto já pela videoarte, pelos *games*, até pelos aparelhos de telefonia celular etc.), de sopesar os diversos sujeitos da enunciação nesses produtos audiovisuais (os diegéticos e os extradiegéticos); esses artistas escamoteiam, assim, o potencial lírico ou plástico do cinema e ignoram sua capacidade de refuncionalizar o efeito de realidade já inscrito no suporte e alentado por sua *fala*, isto é, por sua prática ao longo do último século, quando se lhe impôs uma *gramática*. Também foram incapazes de pensar a respeito de uma nova orientação mimética que, de outro lado, aparece hoje como se estivesse *naturalmente* congelada desde decênios atrás e dessa maneira fosse uma regularidade estilística do nosso cinema. Essas questões são parciais e ensejam comentários.

Quando se unem os planos sincrônicos e diacrônicos, acrescem-se a tais convicções que configuram uma *estética negativa* as quase inevitáveis circunstâncias de dependência, especialmente no que concerne à distribuição e à exibição, tópicos ordinários no debate acerca dos problemas do cinema latino-americano. Um corolário superficial dessa acareação de perspectivas corresponde ao fato de que, se até 1990 os motivos da nossa subordinação no campo fílmico eram mais ou menos explícitos, a partir do momento em que houve o que se convencionou chamar de *retomada* no Brasil e o surgimento do *Nuevo Cine Argentino* e do *Nuevo Cine Mexicano*, aqueles foram suplantados por

argumentos um pouco mais discretos que se reportam à atuação ideológica das novas diretrizes da ordem mundial pós-URSS e dos lineamentos do Consenso de Washington, que reverberam nas questões da cultura em geral e das indústrias culturais em particular (YÚDICE, 2002, p.20).

Por seu turno, uma conclusão menos peremptória, e que por conseguinte relativiza (no tocante às constantes formais e de conteúdo) o que nomeamos de *estética negativa*, surge com a suposição de que a reflexão de parte dos realizadores acerca dos tópicos referidos pode haver sido obstaculizada pelas normas advindas da institucionalização liberal dos anos 1990, ao confinar o acesso à recepção (situação incipiente em que se despertam futuros autores) e à produção aos dispositivos de mercado, operando em favor dos mais competitivos e erigindo uma vez mais o formato norte-americano como paradigma, o cinema por antonomásia. O escritor e crítico argentino Alan Pauls acredita que hoje, no cinema regional, “*forma y producción son el mismo problema*” (AMATRIAÍN, 2009, p.38). Malgrado em uma conjuntura diversa e em nota crítica, Pauls remoça as afirmações de seu patrício Fernando Solanas (*El tercer cine*), do cubano Julio García Espinosa (*Por um cine imperfecto*) e de Glauber Rocha (*Estética da fome*), que no decênio de 1960 promulgavam uma vinculação do cinema latino-americano às condições sociais da região. Visavam a transcender a metáfora de substituição de importações e criar um sistema consoante as necessidades locais. Se para Alan Pauls a nova geração se investe dos ensinamentos do sistema cinematográfico neoliberal, com mais ou menos concessões às perspectivas de lucro, segundo Ignacio Amatriaín (2009, p.52), em que pese esse panorama esquemático o novo cinema argentino, por exemplo, deslocou “*las deficiências técnicas, la falta de trabajo, el naturalismo a la criolla, la insinceridad, el lamento, la moralina y hasta la crueldad inútiles*” e busca, ainda sem muita convicção mas com boa colheita, a “*sofisticación del lenguaje cinematográfico, e incluso el hallazgo de un nuevo verosímil realista*” (AMATRIAÍN, 2009, p.24).

Em vista da solvência estética obtida pelo cinema brasileiro entre, talvez, *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955) e mais ou menos *Bye bye Brasil* (Cacá Diegues, 1979) (certamente passando por um repertório prolífero em qualidade), pode-se constatar que, em certa medida, a Argentina e o México, com sistemas fílmicos menos articulados naquele período, hoje obtêm uma fatura mais significativa que a brasileira. Suas casas produtoras e seus realizadores logram concluir filmes de grande fôlego lírico (*Perón, sinfonia del sentimiento* [Leonardo Favio, 1999], *Los rubios* [Albertina Carri, 2003], *Batalla en el cielo* [Carlos Reygadas, 2007], *Año bisiestro* [Michael Rowe, 2010]) e também de menor densidade experimental e muita leveza (*La ley de Herodes* [Luis Estrada, 1999], *Temporada de patos* [Fernando Eimbcke, 2004], *Mentiras piadosas* [Diego Sabanés, 2008], *Un cuento chino* [Sebastián Borensztein, 2011], também o chileno-brasileiro *Toni Manero* [Pablo Larraín, 2008] e o uruguaio *Gigante* [Andrés Biñiez, 2009]). Nesses casos, fazem-no em consonância com sua tradição estética, conquanto hajam repensado as suas modalidades de apoio econômico e hajam reconfigurado seu público. No cinema latino-americano talvez seja dessa maneira que ocorra com mais fluência o inevitável movimento dialógico entre discursividades semelhantes.

No caso do Brasil, o deslocamento culminou em resultados relativos, tanto esteticamente, no primeiro caso (*Baile perfumado* [Lírio Ferreira e Paulo Caldas, 1997], *Nós que aqui estamos por vós esperamos* [Marcelo Masagão, 1998], *Madame Satã* [Karim Aïnouz, 2002], *Árido movie* [Lírio Ferreira, 2006], *Jogo de cena* [Eduardo Coutinho, 2007]), como com o afã de entreter da segunda alternativa (*Carlota Joaquina* [Carla Camurati, 1994], *Boleiros* [Ugo Giorgetti, 1998], *O invasor* [Beto Brant, 2001], *Contra todos* [Roberto Moreira, 2003], *Casa da mãe Joana* [Hugo Carvana, 2008], *Chico Xavier* [Daniel Filho, 2009], *Bruna Surfistinha* [Marcus Baldini, 2010]). Um dos fatores para essa tibieza nos remonta ao que ocorreu ao final do decênio de 1960, com o advento da hegemonia da TV Globo. Se à época o teatro e as demais expressões se viram meio desfalcados e subjugados pelo brilho e influência da tevê, na atualidade a simbiose entre televisão e cinema, almejada há muito tempo, aqui se tem mostrado um vértice

importante de captação de público, muito embora suas consequências não sejam satisfatórias em termos de experiência estética. Em verdade, se na Argentina, no México e no Uruguai muitas vezes houve sutileza no movimento de leitura e produção textual e configurou-se um processo dialógico e nuançado, no Brasil parece haver-se urdido, por analogia, o que George Steiner (2009, p.16) nomeia de *imitatio*, a tradução interna aos idiomas vernáculos das maneiras de expressar e sentir de outros povos, sem muitos matizes.

De fato, os filmes que obedecem a essa tipologia de produção talvez sejam os que convocam mais diretamente uma poética da responsabilidade, de vez que têm atores de apelo devido às telenovelas (*Redentor* [Cláudio Torres, 2004], *Tropa de elite* [José Padilha, 2007], *A mulher invisível* [Cláudio Torres, 2009], *Vip's* [Toniko Melo, 2010]) e contam histórias consagradas e de gosto popular local (*O auto da Compadecida* [Guel Arraes, 2000], *Os normais* [José Alvarenga Júnior, 2003], *Didi, o caçador de tesouros* [Marcus Figueiredo, 2006], *A taça do mundo é nossa* [Lula Buarque de Holanda, 2003], *Nosso Lar* [Wagner de Assis, 2010] etc.), não obstante o regime de representação invocado obedecer ao cinema *globalizado* e sua produção, muitas vezes, ser realizada pela Globo Filmes ou em alguma parceria com as *majors* e a distribuição efetivada por empresas como Universal, Fox, Sony, Buenavista, entre outras. Apesar desse dado, em termos gerais no período observado a produção latino-americana pode ser enquadrada nos parâmetros da poética da responsabilidade.

Em países como a Argentina e o México, detentores históricos das filmografias mais pujantes da região (ao menos antes e depois do ciclo do Cinema Novo e dos anos 1970), atualmente há uma cota de exibição de cerca de 25 por cento de produções nacionais a concorrer com a vultosa presença do cinema norte-americano (TORTEROLA, 2009, p.192; BONFIL, 2009, p.351) e uma produção interna condizente com esse percentual e com o público. De qualquer maneira, mesmo os espectadores daqueles países obtêm uma educação sentimental mediada por um regime tácito de visualidades discursivas ou encenadas cujos signos proveem das produções que alcançam maior visibilidade social. Talvez se

deva a essa fruição propedêutica das produções do Império, em coordenação com a programação da tevê e os *games* (matrizes narrativas das novas gerações), que boa parte dos filmes latino-americanos apresentem-se como reproduções radicais, quase um comentário ou tão somente uma reação aos parâmetros e *standards* estéticos *globalizados*, às raias da virtualização de alguma possível tradição do olhar (casos extremos são *En la cama* [Matias Bize, 2005], *O dia da caça* [Alberto Graça, 1999], *Pantaleón y las visitadoras* [Francisco Lombardi, 1999]).

Conquanto radicais, são pertinentes as sugestões que encerram o texto em que Tamara Folicov (2000) afirma serem os filmes argentinos do decênio de 1990 um tipo de cinema norte-americano falado em espanhol. A inspiração para essa sentença adveio de *Nueve reinas* (Fabián Bielinsky, 2000), mas a afirmação poderia valer para *Sotto voce* (Mario Levin, 1996) (em que Fabián Bielinsky participa da produção), *Familia rodante* (Pablo Trapero, 2004), *El lado oscuro del corazón 2* (Eliseo Subiela, 2000), entre outros. O denominado *cinema globalizado* estranhamente guarda escassos nexos com o cinema global e o cinema mundial, motes importantes de debates especializados (LOPES, 2010; MORETTI, 2004) e que qualificam aquelas obras que oferecem modos de ver diversos (Abbas Kiarostami, Abderrahmane Sissako, Jia Zhang-Ke, Paz Encina).

Ademais, para corroborar esse alinhamento do cinema regional aos valores de certa produção cultural contemporânea, cabe o raciocínio de Octavio Getino (2007), para quem nenhuma cinematografia nacional da América Latina, salvo a mexicana e a brasileira, conseguiria sanar os custos de uma produção no próprio mercado interno, o que orientaria os filmes ao ditado do gosto majoritário, do lucro e da internacionalização. Essa ambiência unidimensional, ainda que pareça o inverso, inibe a diversificação da sensibilidade, camuflando essa manobra com os argumentos de maior *democratização* do acesso causada pela substituição dos cineclubes pelas comunidades de cinéfilos da internet (que comentam, trocam e baixam filmes e os veem nessa mesma plataforma, o que apaga os filigranas do discurso pensado para cinema). Com efeito, na atualidade nem as mostras e os centros culturais que se proliferam logram sanar

as lacunas de recepção na América Latina, mesmo com grandes iniciativas como o BAFICI (Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente, criado em 1999) ou o incentivo de sites de curtas-metragens para a web, como www.tech-mex.mx.org, www.solocortos.com e www.tuminuto.com, do México, ou www.videometraje.com.ar, da Argentina.

Por isso, a criação de produtoras independentes na região também foi importante para consolidar o novo formato sistêmico no que tange à produção, como a argentina Patgonik (que produziu *Nueve reinas*, 2000, e *Kamchatka*, 2002), a mexicana Altavista (*Amores perros*, 2000) e a brasileira Videofilmes (*Cidade de Deus*, 2002, e *Madame Satã*, 2002). Na distribuição, ocorre uma concentração de multinacionais como Buena Vista International, Sony Pictures, Miramar Films e 20th Century Fox. É importante comentar que, a despeito dessa reacomodação de forças no sistema cinematográfico da região, segundo Deborah Shaw, logo na primeira página da introdução de *Contemporary Latin American cinema: breaking into the global market* (2007), hoje “*there are more Latin American films than ever before on screens in big cities in Europe, the United States [...] There has never been such visibility for films from the region*”.

Essa espécie de atuação velada é o que Eduardo Subirats (2008, p.77) tende a qualificar de maneira algo venal como “poéticas colonizadas de América Latina”, o mesmo que Bolívar Echeverría (2008) nomeou de *La americanización de la modernidad* e que leva Carlos Monsiváis, em chave irônica para designar o que possivelmente pensava ser um sintoma da esquizofrenia, a se questionar no título de um texto sobre a americanização como conceito: “*¿Cómo se dice ok em inglês?*” (MONSIVÁIS, 2008, p.97). Daí resumimos imprecisamente esse panorama a uma tentativa de implementação não apenas de uma visualidade cinematográfica hegemônica, mas de uma visibilidade dominante, um *aggiornamento* do que Serge Gruzinsky atribui ao tipo de colonização ibérica na América a partir de 1492, embasada na imposição de imagens em prejuízo da imaginação autóctone, geradora do que o autor sugeriu ser uma colonização do imaginário (GRUZINSKY, 1995) ou simplesmente uma *guerra* simbólica

(GRUZINSKY, 2010). Não se confunda esse ângulo crítico com a possibilidade de existência de uma norma vernácula de visualidade, o que poderia levar-nos à reiteração do indesejado relativismo cultural; tão somente se deseja descrever as instituições que historicamente contribuem aos códigos audiovisuais.

No caso das cinematografias nacionais da América Latina, termo cada vez mais problematizado (SORLIN, 1997; JAMESON, 1998; WILLIAMS, 2002), as proposições pareceram favorecer seu alinhamento a certos regimes de produção, distribuição e exibição afeitos às condicionantes relativas principalmente ao alcance de público, com seus modelos de expectativa calcados no consumo e no postulado do lucro. Essa filiação ocorre agora como colateralidade do Consenso de Washington, mas tem uma larga genealogia que recua talvez à primeira metade do século XX e aos intentos de construção das indústrias cinematográficas na Argentina, no Brasil e no México. Nesse período a iniciativa privada tomou as rédeas da indústria cultural, obrigando-se a criar narrativas e imagens de consenso com o gosto disseminado pelo cinema de Hollywood, mas por intermédio da aceitação superficial dos projetos nacionalistas propagados pelas elites políticas locais. Os gêneros dos *sainetes camperos* na Argentina, as chanchadas no Brasil e as *comedias rancheras* no México ilustram a disjuntiva da nossa ocidentalização audiovisual e dão continuidade ao paradoxal projeto de internacionalização do nacionalismo, iniciado nesses moldes com os românticos.

Ao vincularmos o peso histórico dos filmes norte-americanos na programação dos países da região e (salvo períodos curtos) a impossibilidade de se contar com apoios seguros do estado para a expressão local menos consignada à necessidade imediata de granjear um grande público, concluímos que hoje, malgrado a diversificação das fontes de financiamento e o aumento da produção e dos prêmios internacionais (SHAW, 2007), há uma crescente virtualização dos valores locais em decorrência de um projeto de expansão econômica. No campo da distribuição e da exibição, por exemplo, a partir do Consenso de Washington, há uma dramática concentração da atividade. Se em 2009 o México foi o quinto mercado de cinema do mundo, devido aos 182

milhões de ingressos vendidos nas bilheterias em 2008, houve apenas cinco redes de exibição (Lumière, Cinemark, Cinemex, Cinépolis, MMCinemas), a maior parte delas estrangeira (IMCINE, 2009, p.3).

Considerações finais

Estas linhas tentaram dar conta de que as ataduras entre sujeitos e discursos fazem-se cada vez mais complexas, ainda que sempre necessárias para a convivência, uma vez que a intersubjetividade é compreendida como um feixe de estímulos mais ou menos codificados cuja formação e reprodução estão orientadas pelas tensões entre grupos que buscam o reconhecimento e a hegemonia discursivas. Essa substituição célere, mas ainda paulatina, de séries históricas que atuam em intersecção é algo notável hoje na inflexão ocorrida no paradigma anterior de interpretação do mundo, em que o Estado nacional era uma espécie de metáfora da família burguesa idealizada, em favor de um modelo em que novos enunciados totalizantes tratam de suplantar aquele campo semântico com outras formações institucionais (especialmente as grandes corporações globais) que tratam de endossar suas agendas com uma roupagem tão persuasiva que quase nos isenta de questionamentos acerca das marcas históricas que as compõem. No percurso que descrevemos tratamos de dar conta do modo em que esses novos arranjos se instalaram no sistema audiovisual da América Latina, com ênfase no cinema.

Por último, vale dizer que a razão contemporânea (ao que de alguma maneira também se adere o gosto coletivo), para evitar a abstração ainda mais vertiginosa da noção de *gosto médio*, parece inspirar em suas expressões discursivas mais institucionalizadas uma atualização daquelas práticas sociais e retóricas que denominamos poéticas da responsabilidade. Desde logo, essas asserções apenas podem ser consideradas plausíveis em um contexto de análise específico, em que esteja implícita a pertinência de termos como

estrutura de sentidos, de sentimentos e de sensibilidades, que intervenham na compreensão de um determinado grupo em um determinado período e em um determinado lugar, de preferência que propicie as cifras de acesso para o historiador classificar. Muito embora esta não seja uma argumentação plausível de verificação, as humanidades procedem regularmente com essa tipologia de inteligibilidade, salvo as exceções. Nosso intuito aqui foi munir o período e a atividade em que nos centramos com um conceito que busca estabelecer uma unidade de aproximação pontual em vista dos dados materiais que circundam o fenômeno do cinema, mas relativizamos a sacralização com a opção pelo ensaio e respeitamos as instabilidades inerentes ao campo.

Referências bibliográficas

- AMATRIÁIN, I. (Coord.). **Una década de Nuevo Cine Argentino**. Buenos Aires: Ciccus, 2009.
- IMCINE. **Anuario estadístico IMCINE**. Cidade do México: IMCINE, 2010.
- BONFIL, J. (Coord.). **Producciones/Productions 2007-2009**. Cidade do México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009.
- CHEAH, P.; ROBBINS, B. (Org.). **Cosmopolitics: thinking and feeling beyond the nation**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
- ECHEVERRÍA, B. (Comp.). **La americanización de la modernidad**. Cidade do México: ERA/UNAM, 2008.
- FOLICOV, T. L. Argentina's blockbuster movies and the politics of culture under the neoliberalism, 1989-1998. **Media, culture and society**, 22-23, 2000, p.327-342.
- GETINO, O. **Cine iberoamericano: los desafíos del nuevo siglo**. Buenos Aires: Ciccus, 2007.
- GRUZINSKI, S. **La colonización de lo imaginario: sociedades indígenas y occidentalización en el México español**. Siglos XVI-XVIII. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- _____. **La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)**. Tradução de Juan José Utrilla. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- JAMESON, F. Notes on globalization as a philosophical issue. In: JAMESON, F.; M., Masao (Ed.). **The cultures of globalization**. Durhan, North Caroline: Dike University Press, 1998, p.54-80.
- KILPP, S. Manifesto audiovisualidades. In: SILVA, A.; ROSSINI, M. de S. (Org.). **Do audiovisual às audiovisua- lidades: convergência e dispersão das mídias**. Porto Alegre: Asterisco, 2009, p.7-8.
- LOPES, D. Cinema global, cinema mundial. **E-Compós**, Brasília, vol. 13, n. 2, maio/agosto, 2010, p.1-16.
- MONSIVÁIS, C. ¿Cómo se dice ok en inglés? (De la americanización como arcaísmo y novedad). In: ECHE- VERRÍA, B. (Comp.). **La americanización de la modernidad**. Cidade do México: ERA/UNAM, 2008, p.97-120.
- MORETTI, F. Conjectures on world literature. In: PRENDERGAST, C. (Org.). **Debating world literature**. Londres: Verso, 2004.
- SUBIRATS, E. Las poéticas colonizadas de América Latina. In: ECHEVERRÍA, B. (Comp.). **La americanización de la modernidad**. Cidade do México: ERA/UNAM, 2008, p.77-96.
- SHAW, D. **Contemporary Latin American cinema: breaking into the global market**. Lanham, Maryland: Row- man & Littlefield Publishers, 2007.
- STEINER, G. **Extraterritorial: ensayos sobre la literatura y la revolución del lenguaje**. Tradução de de Edgardo Russo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2009.
- TORTEROLA, E. El nuevo cine argentino en la encrucijada actual. Desequilibrios y desafíos de la industria cinematográfica nacional. In: AMATRIÁIN, I. (Coord.) **Una década de Nuevo Cine Argentino: industria, crítica, formación, estéticas**. Buenos Aires: Ciccus, 2009, p.191-206.
- YÚDICE, G. La globalización y la nueva división internacional de trabajo cultural. In: LACARRIEU, M.; ÁLVAREZ, M. (Comp.). **La (indi) gestión cultural: una cartografía de los procesos culturales contemporáneos**. Buenos Aires: Ciccus, 2002, p.19-45.
- WEBER, W. **Ensaio de sociologia**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.
- WILLIAMS, A. (Ed.). **Film and nationalism**. New Brunswick, Nova Jersey: Rutgers University Press, 2002.

-
1. Seminário temático "Cinema, transculturalidade e globalização".
 2. *E-mail*: sgac@ufmet.br



Diversos realismos: alteridade, violência e ética



Apontamentos: cinema, sofrimento e alteridade

André Keiji Kunigami (UFRJ, doutorando)*

Fictions have to lie in order to tell the truth: they must foreshorten, summarize, perspectivize, give an illusion of completeness from fragments. It is how you pretend that counts.

Peter Brooks

1. Introdução: sofrimento e irrepresentabilidade

Por que mostrar e ver o sofrimento do outro? Se as respostas parecem óbvias e amplas, tentarei abrir um certo número de problemas, entradas e perguntas que advêm de uma constatação: há cada vez mais narrativas em imagens de sofrimento, que adquirem novas posições no nosso imaginário e ressignificam o nosso mundo, dando-lhe novas molduras de sentido. Essas molduras, ao mesmo tempo que parecem evocar as preocupações realistas modernas, com estratégias de transparência e de um sentido de “espelhamento” do social – alguns exemplos são o brasileiro *Tropa de elite* (José Padilha, 2001), ou o romeno *4 meses, 3 semanas, 2 dias* (Cristian Mungiu, 2007) –, utilizam-se de determinadas estratégias de intensificação que se deslocam dele. Essas imagens e narrativas vão contribuir para um imaginário de um mundo que sofre, dando-lhe os sentidos através do modo como *implicam* o espectador.

Harun Farocki, no emblemático ano de 1969, fez o filme *Inextinguishable fire*, um eloquente gesto cinematográfico contra a guerra do Vietnã. Logo no início, Farocki faz um breve questionamento sobre o dilema ético de se mostrar imagens do sofrimento das vítimas das bombas de napalm, utilizadas pelo exército norte-americano na guerra. Ele diz: “Se te mostrarmos imagens das queimaduras de napalm, você fechará seus olhos. Primeiro você fechará seus olhos para as imagens. Depois fechará seus olhos para a memória. Depois, os fechará para todo o contexto”, e segue: “Se te mostrarmos uma pessoa com queimaduras de napalm, nós feriremos os seus sentimentos. Se ferirmos os seus sentimentos, você sentirá como se tivéssemos usado napalm em você”. Como saída, Farocki encena uma metáfora: queima seu próprio braço com um cigarro, num plano fechado, lembrando aos espectadores que o cigarro queima a 400 graus Celsius, enquanto o napalm, a 3000. Ele performa o sofrimento. A partir daí, o filme abandona a representação do sofrimento e encena o processo que levou os cientistas a desenvolverem o napalm, alheios ao destrutivo projeto com que estavam contribuindo.

Ao atentar para a *impossibilidade* moral de se mostrar um sofrimento, Farocki se insere numa ética da responsabilidade, tentando, a partir da invisibilidade, tornar visíveis as tramas que implicam o sistema de produção científica e industrial das mortes na guerra. Farocki foi perspicaz ao notar que o paradoxo ético da imagem do sofrimento está inscrito na pressuposição básica de que “não se deve mostrar uma imagem de alguém a sofrer, pois o gesto caracteriza-se pela escolha do mostrar e ver, em detrimento do agir”. O paradoxo, já ressaltado por Susan Sontag (2003) e por Luc Boltanski (1999), contudo, se dá no momento histórico em que se toma consciência de que é através da própria imagem e de sua visibilidade que se encontra a chave mais eficiente para combater e buscar um agenciamento. Foi nesse mesmo sentido que correram os chamados “Terceiros Cinemas”: escavar o real do espetáculo, trazendo-o para mais perto do sofrimento daqueles que permaneciam invisíveis às representações.

Ironicamente, o próprio ativismo contrário à guerra do Vietnã foi catapultado à esfera global justamente através da visibilidade da foto da menina vietnamita fugindo nua de um bombardeio de napalm. Na ocasião, a “epifania negativa” que Sontag (2003, p.30) caracterizou como marca da “revelação moderna” surtiu o seu efeito político. Contudo (a ensaísta mesma nos faz lembrar), há uma moldura empregada tanto na foto quanto no lugar em que essa foto se inscreve como visibilidade moral. Se o momento do primeiro contato (originário?) com uma imagem de sofrimento rompe com os nossos esquemas simbólicos, seria esse momento inicial ainda possível?

As imagens e narrativas do sofrimento partem, portanto, de um paradoxo moral estruturante, que diz respeito a qual ética elas respondem e qual relação elas pretendem ter com o mundo que representam. Os caminhos são, *grosso modo*, dois: evidenciar a realidade pela retórica do sofrimento, ativando uma “ética da curiosidade” intensificada pela autenticidade reclamada (engajamento com a imagem); ou, indo além, fazê-lo para provocar agenciamentos com o intuito de combatê-los na realidade além das imagens (engajamento com a realidade), ativando uma “ética da responsabilidade” (tomo os termos de Bill Nichols [1991]). Isso equivaleria à distinção que faz Jacques Rancière (2009, p.84) ao diferenciar um “intolerável da imagem” e um “intolerável na imagem”.

A dicotomia de Rancière, contudo, deixa de funcionar quando pensamos que o “intolerável” transfigura-se no absolutamente tolerável (quase “demandável”) ao olharmos com atenção as narrativas do real que constituem o imaginário contemporâneo (tanto no jornalismo da mídia de massa, quanto no cinema comercial, ou nos filmes independentes). Na encruzilhada que faz do sofrimento a chave que abre a representação, revestindo-a de identidade e autenticidade, torna-se quase um contrassenso defini-la como “intolerável” hoje. Se Farocki dizia que “fecharíamos nossos olhos”, ele esqueceu-se de pontuar que nosso olhos (ou corpos inteiros), mesmo assim, estariam voltados para essas narrativas.

2. Molduras estéticas e subjetivas do sofrimento: realismo intensificado e sublime

O repertório realista, agente e produto de uma revolução da literatura na modernidade, intimamente atrelada ao surgimento de uma classe média urbana que modificou o estatuto das artes e da ficção, tornou-se o código mais corriqueiro daquilo que o senso comum entende como representação, disponível no mais trivial “romance de banca de jornal” ou filme televisivo. Ou seja, a realidade, nos moldes do realismo moderno, “deixou de nos arrebatá-la” (BROOKS, 2005, p.5). Como Peter Brooks apontou, “outrora um gesto radical, quebrando com a tradição, o realismo se tornou tanto o modo esperado de um romance que hoje tendemos a pensá-lo como a norma” (BROOKS, 2005, p.5).²

Contudo, isto não significa que a realidade saiu do horizonte de disputas. Encontramo-nos, hoje, em uma formação histórica que complexificou esses efeitos de verdade a partir de algumas rupturas (e outras continuidades) com os significados da realidade e seus códigos estéticos de transparência presentes na modernidade do fim do século XIX. As pujantes demolições simbólicas trazidas pelas atrocidades bélicas do século XX e a “liberação” dos corpos e subjetividades dos anos 1960 estabeleceram novas demandas de real e autenticidade que, ancoradas no cada vez mais difundido e politizado conceito de *identidade*, fincaram mais fundo a possibilidade de se alcançar uma experiência de encontro com o real. O outro efeito do que Charles Taylor (2007) chama de “Era da Autenticidade” é uma enxurrada de discursos críticos contra a “superficialidade” e toda uma leva de jogos estéticos entre o autêntico e o alusivo. A contemporaneidade enuncia um pavor do artifício.

Claro que o autêntico, como o próprio Taylor nos adverte, acomoda-se em proporções altamente sistêmicas, como no mundo da moda e do consumo *pop*. O autêntico pode se transformar em valor moral, regra cultural e sistema de representação ou em fenômeno de massa. Dessa forma, é difícil não notar que o desmascaramento do artifício traz consigo uma disputa no campo do autêntico

(mais real que o artifício) que, no entanto, como vemos hoje na proliferação de diversas novas estéticas de apelo realista, também resulta no engendramento de novos artifícios³. O paradoxo recai no lugar da experiência autêntica: à medida que somos cada vez mais mediados pelas imagens, portadores de uma sofisticada “formação profissional do olho” (DELEUZE, 2010, p.97) (o qual parece cada vez mais apto a decodificar as técnicas de fabricação do nosso imaginário), também mais se investe numa complexa recodificação das estratégias estéticas do realismo.

Como se inscreve o espectador e de que forma se dá essa nova visibilidade realista? Essa pergunta vai configurar a retórica realista do sofrimento hoje e seu lugar ambíguo, sendo a uma só vez aquilo que nos pede olhar e o que nos faz repudiar, constituindo o *outro* que sofre e tornando-se sua cartografia sensória.

Luc Boltanski, no livro *Distant suffering* (1999), esmiuçou a lógica do ato de ver um sofrimento distante, representado na tela, dando atenção especial ao posicionamento dos personagens: aquele que sofre e aquele que vê (e, de forma tangencial, aquele que medeia). No cinema, a posição do espectador – delimitada pela inscrição da câmera no espaço – é central para todo o processo da enunciação fílmica.⁴ Afinal, é desde um enquadramento que se vê a narrativa, que só existe nesse enquadramento. A moldura física (o quadro), torna-se, diante do sofrimento, a moldura moral (a ética). Como Boltanski nos diz, a ética do espetáculo do sofrimento está condicionada às posições tomadas na cena do sofrimento: maneiras de se imaginar (implicado ou não, tocado ou não, revoltado ou não), a partir de molduras que guiarão a imaginação. A constituição do olhar – quem olha, quem é visto e *como se vê* –, além de posicionar a narração de um filme, na situação do sofrimento, é chave fundamental para o espaço ético da narrativa (SOBCHACK, 2004). O realismo adquire uma questão ética premente quando aquilo que se representa é um sofrimento.

Uma interessante categoria pensada por Sobchack (2004) e depurada por Bill Nichols (1991) foi a de olhar acidental”, na tentativa de entender as diferentes

retóricas-estéticas documentais que autorizam e legitimam a “continuidade do processo de filmagem face à morte” (NICHOLS, 1991, p.82). Exemplificando com a imagem do assassinato de John F. Kennedy, ele extrai daí o que seriam os sinais da “acidentalidade”:

enquadramento caótico, foco borrado, qualidade de som empobrecida – se houver algum som sincrônico –, o uso repentino do zoom, a incapacidade de prever ou seguir os eventos principais, e uma distância sujeito-câmera que pode parecer demasiado distante ou próxima. (Nichols, 1991, p.82)⁵

Essa codificação nos leva a uma retórica-estética que visa a uma conotação de “contingência e vulnerabilidade” (Nichols, 1991, p.83). Como delineia Nichols, essa função retórica ativa uma “ética da curiosidade” para legitimar a duração desse olhar (ou a extensão do corte). Essa curiosidade adquire moralidade a partir do momento em que se transforma em *conhecimento*, salto que é forjado através do processo de montagem, que vai garantir *sentido* às suas imagens. É por esse procedimento de atribuição de sentido moral que se autoriza a imagem, tanto como produção quanto como espetáculo, escapando de qualquer possível acusação de patologia do olhar (fetichismo, sadismo etc.).

Se Nichols demarca esses procedimentos especificamente nos documentários em detrimento das ficções, extrapolar tal fronteira, hoje, é necessário. Se entendemos os *sinais* da acidentalidade como *códigos* da acidentalidade, amplamente emulados pela ficção contemporânea, tornam-se mais claras tanto sua construção retórica como “efeito de um real mais que real”, quanto sua posição moral.⁶ Nas imagens granuladas e “cruas” de diversos filmes que adotam uma emulada “estética amadora”, tal potência retórico-moral encontra-se muito bem acabada. Em *4 meses, 3 semanas, 2 dias*, vemos o desespero de Otilia para conseguir levar a cabo o aborto de sua amiga Gabriela, em uma Romênia despedaçada no fim do regime comunista no final dos anos 1980. Em um singelo

fio narrativo, acompanhamos Otilia em um dia de provações morais que culmina com a *evidência* visível do resultado: um longo plano do feto jogado no piso do banheiro de um quarto de hotel. A câmera, sempre meio trêmula, parece menos corporificar o estado de histeria do personagem – como no cinema de melodrama hollywoodiano⁷ – e mais corporificar a nós, espectadores, em uma visibilidade escancarada e crua. De forma análoga, o filme brasileiro *Tropa de Elite* segue, pelas vielas escuras das favelas cariocas, policiais que produzem e mostram o horror político e humano presentificado nas mortes e execuções brutais, vistas por uma câmera que, como os espectadores, não vê tudo (mas esforça-se para tal, e, quase sempre, vê de perto), batalhando pela visibilidade material daquelas evidências do nosso mundo cão. O nosso árduo esforço de distinguir o evento na escuridão da cena e no frenesi cinético da câmera, nessa visibilidade intensificada, é autorizado a criar um efeito de engajamento estético (e extático).

Por mais distintos que sejam esses instantes de visibilidade, podemos de fato entendê-los como produtos e produtores de algo que lhes possibilita existir dessa maneira e não de outras: uma estética que emula o amador, o não profissional, mas que também engendra um olhar intensificado e arrebatado – distinto de uma observação desinteressada – tanto por seus aspectos estéticos como por narrativas que dão visibilidade intensa a sofrimentos vividos por personagens e indivíduos que participam de um mesmo espaço público ao qual pertence o espectador imaginado.

Aqui faço uma ponte com a noção do sublime kantiano para entender melhor essa estética de um olhar intensificado pela sua aparente proximidade descontrolada com uma realidade despedaçada. Diferente de uma estética que encontra alguma beleza no sofrimento, como poderíamos entender o filme

de Stan Brakhage, *The act of seeing with one's own eyes* (1971), os trabalhos com catadores de Jardim Gramacho de Vik Muniz, ou mesmo as fotos da norte-americana Nan Goldin, a categoria do sublime torna-se importante por ser ela exatamente aquilo que exclui a possibilidade do belo e da representação. A mobilização do sofrimento em uma estética do sublime, encenada por essas produções hiper-realistas contemporâneas, parece ser o cerne do seu agudo e intenso efeito de real.

Diferente da ideia do senso comum do que seria uma experiência do sublime, a primeira e mais fundamental demarcação feita por Kant é a do sublime como uma categoria da razão que se relaciona com aquilo que está para além da possibilidade de representação, diferentemente do belo.

O belo na natureza diz respeito às formas dos objetos, o que consiste em limitação; o sublime, ao contrário, encontra-se em objetos sem forma na medida em que a sua ausência de limite encontra-se representada nele ou na sua instância, ainda que ele seja pensado como uma totalidade. (KANT, 2000, p.128) ⁸

Como conceitua Kant, o sublime se funda em uma contradição: trata-se de impossibilidade de representação, de algo além da limitação de um objeto da natureza, que, no entanto, é apreendido (pensado) como uma totalidade. Como explica Paolo Virno, o sublime kantiano consiste em “apreender *na* natureza uma imagem daquilo que *da* natureza escapa” (VIRNO, 2008, p.19), ou seja, “representar sensivelmente a catástrofe da representação” (VIRNO, 2008, p.20). O sublime seria, justamente, “o valor que expressa o insucesso” (VIRNO, 2008, p.20); por isso, para Kant, no sublime não há exatamente um maravilhamento milagroso, mas um “prazer negativo” (KANT, 2000, p.129) que advém de uma experiência subjetiva frente a uma tomada de consciência da insuficiência da imaginação diante da totalidade da natureza. O sublime, nesse sentido, é “subjetivamente propositivo” (KANT, 2000, p.131), indicando o limite que toca a

representação frente ao Real, mas também as faculdades racionais que permitem esse prazer negativo da experiência. Como Virno pontua: “o que realmente conta não é a inadequação da representação, *mas* o modo específico com o qual essa inadequação deve ser, todavia, representada” (VIRNO, 2008, p.28).

Se o “belo pressupõe e preserva uma mente em calma contemplação” de uma natureza representável, o sublime relaciona-se à natureza somente na medida em que ela for caótica, “desordem sem regra e devastação” (KANT, 2000, p.130). Assim, diz respeito a uma certa possibilidade de apontar uma experiência do real na sua negatividade, através da visualização da impossibilidade mesma de revelá-lo. Uma experiência sublime depende não da revelação, mas de uma forma de representar que nos dê uma sensação dos limites da representação. Se seguirmos a concepção de Lacan, que distingue entre realidade (acessível) e Real (inacessível, limiar), sendo este alcançado através do sofrimento intenso do trauma, podemos ver de que modo encenar o sublime, no sofrimento, pode apontar para um prazer da experiência de proximidade com o Real.⁹

Voltando aos três exemplos do *belo* no sofrimento citados acima, em Brakhage temos uma beleza nos passeios visuais da câmera que provoca o *estranhamento* justamente por nos mostrar a concretude, e *total representabilidade*, de um corpo morto. No caso de Vik Muniz, seu projeto com os catadores de lixo reproduzindo imagens clássicas da história da arte deixa a relação óbvia. Já em Nan Goldin, trata-se do belo de um afeto da intimidade, juntamente com uma composição do quadro que coloca “em paz” elementos que seriam perturbadores. Nos três casos, mesmo que com efeitos políticos e “estruturas de sentimento” absolutamente distintas, a sensação de *representabilidade* do que é dado a ver é central, colocando essas obras em relação mais de continuidade do que de extravasamento do projeto realista moderno: “mostrar-nos o interesse, possivelmente a beleza, do não-belo” (BROOKS, 2005, p.8). Como nos informa Brooks, uma das características centrais do projeto realista – moderno por excelência – estaria na sua descoberta do feio, cerne da sua relação com uma ampliação democrática da

sociedade. Ressaltar o belo no ordinário, não excepcional e feio da realidade social foi definidor do projeto realista e de sua modernidade, muito a partir do desenvolvimento do pensamento empirista e racional.

Por mais que algum choque também estivesse aí presente, ele era arrefecido pela noção de descrição (visual) contida nos relatos realistas: transformar em aceitável e representável aquilo que até então estava excluído dos círculos letrados (até a Idade Média, como Bakhtin nos mostrou, o grotesco e mundano era domínio das classes baixas).¹⁰ Essa função democratizante, contudo, difere em muito do choque sensorial das representações contemporâneas aqui pensadas: observa-se uma tentativa de dar a ver o sofrimento através da *encenação da sua irrepresentabilidade*, não somente através de uma representação que implicaria a mudança de sua condição ou percepção. Se Luc Boltanski viu na representação do sofrimento como sublime (em oposição ao injusto e ao tocante) a única possibilidade de representar e comunicar o horror, aqui o foco da valoração é outro: não se trata de uma operação reveladora da natureza do sofrimento, mas sim do invólucro retórico que o representa. Não sendo revelação, passa a ser uma encenação da impossibilidade da revelação, na qual a presença do sofrimento intensificado apontaria não para uma ruptura com o universo simbólico (o Real lacaniano), mas sim para a sua reestruturação através de uma emulação de um real que é recodificado na sua aparente irrepresentabilidade. Aí encontra-se a relação com um “prazer negativo” de uma experiência do sublime (e não do belo), um *arrebatamento subjetivo, que interfere não no estatuto do objeto, mas no de sua representação e de seu espectador*. Assim, constitui aquele que vê e aquele que é visto em domínios de alteridade, subjetivamente distintos. Uma experiência que depende não da revelação, mas de uma forma de representação que nos dê uma sensação da limitação da representação (é uma categoria da razão).

No entanto, se o atual código contingente é fundamental para um novo modo de representação realista, é importante notar que seu efeito também depende de ter como objeto um sofrimento. A presença do sofrimento, atuante aqui como um potencializador tanto estético quanto moral, traz à tona questões de

ordens distintas. Sua presença é tão estruturante nesse código quanto as marcas estilísticas de sua enunciação. De fato, uma narrativa que emula o contingente-documental, por exemplo, de uma criança brincando ou um casal se beijando, possui menos eloquência do que a de um indivíduo que está sob um sofrimento intenso. A encenação exasperada e intensificada – que permite uma *visibilidade moral* daquele espetáculo – também depende de uma certa intensidade ou exasperação do que é visto/mostrado.

Por um lado, temos as demandas estéticas do realismo, que nos exigem cada vez mais novos recursos de encenar o real. Em um mundo saturado de representações, de fato, a melhor maneira de se aproximar de um real é aquela que se volta para o irrepresentável. Nesse sentido, o sofrimento intensificado (como um trauma) e o registro sublime servem como importantes âncoras para um modo de experiência que passa a ser codificado na imagem visível do autêntico, mais real que a realidade. Por outro lado, essas narrativas são produzidas e consumidas por sociedades (sujeitos) que promovem uma demanda cada vez maior de uma expressividade do autêntico em uma “tirania da felicidade” (TAYLOR, 2007): nessa camada, a narrativa do sofrimento ganha potência subjetivante por meio da imbricação entre vitimização do outro e constituição moral de si, em um real que se “esconde” no irrepresentável. O sofrimento surge também, dessa forma, além de como estética, como política e modo de subjetivação e identificação.

3. Conclusão

Imagens realistas – mais reais que a realidade – se nos apresentam hoje, mais do que nunca. Imagens que nos mostram sofrimentos intensificados em narrativas ficcionais tão potentes que chegam a poder contaminar a visibilidade do não ficcional. Não extraindo o excepcional e belo do sofrimento, ou dando-lhe eloquência política ou agenciadora – estratégias também correntes, com resultados tão potentes quanto clichês –, percebe-se hoje uma emergência avassaladora de um outro tipo de narrativa, que, por meio da estética da imagem suja, de um

olhar perdido e desorganizado, relaciona-se com uma nova condição em que se encontra o mundo, não querendo organizar nem embelezar a nossa profusão de imagens cotidianas, mas sim fazer parte delas, produzi-las, em certa medida. O contágio da estética do vídeo, da câmera amadora, dos circuitos de câmera de vigilância, no cinema de ficção, pode ser também entendido através dessa retórica do real que se mescla a um mundo em que o imaginário estético se imbrica com as demandas de visibilidade de um sofrimento, ambos relacionados ao discurso da autenticidade moral, subjetiva e estética.

Entender tanto o funcionamento de novos códigos quanto as condições de possibilidade de sua emergência são gestos analíticos que possibilitam o entendimento dos desdobramentos possíveis do que se nos coloca como realidade. Olhar essas novas produções de imaginário implica entender também o que move a imaginação contemporânea, e de que forma ela demanda certas representações em vez de outras. Se, como Peter Brooks (2005, p.6) nos alerta, “a forma como se finge é o que conta”, podemos lembrar, com Michael Taussig (1993), que as imagens e as representações também ganham vida, ao se tornarem parte da tessitura da realidade que as produziu.

A distinção entre a impossibilidade da representação e a representação (encenação) da impossibilidade, além de implicar uma certa inversão da noção de sublime, é fundamental aqui porque se relaciona diretamente a reconfigurações dos discursos políticos democráticos, uma vez que “representação” é também, vale lembrar, a base do conceito da democracia. Democracia sendo tanto uma forma política do Estado, que forçosamente tem que se readaptar e renovar seu vocabulário para se fazer efetivo nos novos tempos, quanto um valor sinônimo de “modernidade”, que delinea nações, hierarquias e justifica belicidades. Em ambos sentidos, entendendo a nossa formação histórica contemporânea como também o momento em que a “modernidade” revela-se como objeto, que se fratura e busca ressignificações, a “crise da representação” e eclipse da política, apregoada pelos pessimistas do pós-moderno, surge aqui não tanto como uma crise, mas como uma reorganização em disputa, em todos os seus âmbitos.

Dentro desse contexto, outras propostas e projetos estéticos também aparecem, travando uma batalha que, necessariamente, dá-se em torno do real e do estatuto do sofrimento, mas aponta outras linhas de fuga e possibilidades. Trabalhos como o vídeo *Whose utopia?* (2006), da chinesa Cao Fei, no qual a realidade do sofrimento de operários industriais nos arredores de Hong Kong dá lugar a performances imaginativas em meio ao cenário desumanizado da fábrica; as fotografias de Nan Goldin, que reposiciona os sofrimentos de indivíduos não exacerbando a “catástrofe da representação”, como em um projeto de um sublime negativo, mas sim reorganizando e dando viabilidade sensível àquela experiência; ou o filme *Still life* (2006), do chinês Jia Zhang-Ke, que mostra as relações aproximadas entre um real despedaçado e potência imaginativa dos personagens em cidades que tendem a apagar os seus indivíduos pelo avanço brutal do capital contemporâneo – todos parecem apontar para uma outra frente da disputa, pois, ao possibilitarem um outro olhar, geram uma outra temporalidade imaginativa da própria realidade e do seu sofrimento.

No entanto, ainda reservados aos circuitos fechados das galerias e festivais de cinema, esses trabalhos não devem ser vistos como uma linha constituinte do horizonte moral e imaginário que constitui a “realidade” do sujeito contemporâneo, mas sim como algumas linhas de fuga. O interessante, neste momento, é perceber que a constituição de um “mundo que sofre”, dentro do contexto da demanda de felicidade, está diretamente implicada nessas novas batalhas pelo real, que se utilizam de novas estratégias estéticas e retóricas. Trata-se de tentar entender novos modos de imaginar o real e de significar o sofrimento. Se “é com a imagem que tudo acontece”, como disse Serge Daney (apud DELEUZE, 2010, p.102), é na realidade dos sujeitos que essas imagens encontram ressonância.

Referências bibliográficas

- BROOKS, P. **Realist vision**. New Haven, London: Yale University Press, 2005.
- BOLTANSKI, L. **Distant suffering**: morality, media and politics. Cambridge: Cambridge University Press Peter Brooks, 1999.
- DELEUZE, G. Carta a Serge Daney. In: **Conversações**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 219-226.
- KANT, I. Second book: analytic of the sublime. In: **Critique of the power of judgement**. New York: Cambridge University Press, 2000.
- NICHOLS, B. **Representing reality**. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1991.
- SOBCHACK, V. Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário. In: RAMOS, F. P. (org.). **Teoria contemporânea do cinema**. Vol. 2. São Paulo: Senac, 2004, p. 127-158.
- SONTAG, S. **Sobre a fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- TAUSSIG, M. **Mimesis and alterity**: a particular history of the senses. New York; London: Routledge, 1993.
- TAYLOR, C. **A secular age**. Cambridge (MA): Harvard University Press, 2007.
- VIRNO, P. **Virtuosismo e revolução**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

* Mestre em Comunicação (Imagem e Som) pela UFF, bolsista de doutorado CAPES. Contato: akeiji@gmail.com. Trabalho apresentado na sessão de comunicações individuais intitulada "Sob a Chancela do Autoritarismo".

2. Tradução livre do inglês.
3. Ver FELDMAN, Ilana. O apelo realista. **Revista FAMECOS**, v. 36, p. 61-68, 2008.
4. Sobre isso, ver BRANIGAN, Edward, O plano-ponto-de-vista; e BROWNE, Nick, O espectador-no-texto: a retórica de *No tempo das diligências*, ambos em RAMOS, Fernão (org.). **Teoria contemporânea do cinema**, vol II, São Paulo: SENAC, 2005 (p. 251-275 e p. 229-249, respectivamente).
5. Tradução livre do inglês.
6. Sobre a indistincão entre ficção e realidade operada pela *distância*, cito aqui Luc Boltanski: "In fact, when the spectacle of the unfortunate and his suffering is conveyed to a distant and sheltered spectator there is a greater likelihood of this spectacle being apprehended in a fictional mode the more the horizon of action recedes into the distance. The distinction between reality and fiction loses its relevance for the utterly powerless spectator for ever separated from what he views." (BOLTANSKI, 1999, p. 23).
7. Ver NOWELL-SMITH, Geoffrey (1977). **Nowell sugere que, no melodrama holloywoodiano clássico, os estados mais extremos que a narrativa ou o personagem não dão conta de presentificar, passa a ser papel da própria câmera, que adquire uma certa histeria na sua movimentação.**
8. Tradução livre do inglês.
9. Sobre o conceito de Real em Lacan, ver HOMER (2005).
10. Ver BAKHTIN (1996).

A vida e o cinema nas Fontainhas: ética de Pedro Costa¹

Clarisse Castro Alvarenga (UFMG, doutoranda)²



Figura 1 – Ossos, Pedro Costa, 1997

Fonte: Still do filme

As coisas em sua totalidade são uma: e para nós que não desejamos isso, elas são más.

Pierre Clastres, *Sociedade contra o Estado*

No artigo *Política de Pedro Costa* (2009), Jacques Rancière enuncia de saída a questão: como pensar a política dos filmes de Pedro Costa? Minha proposta neste artigo consiste numa modulação daquilo que propôs Rancière. Pergunto: como pensar a ética dos filmes de Pedro Costa? Pretendo deter-me nesse aspecto ao abordar o conjunto dos três filmes que o cineasta português rodou no bairro das Fontainhas, em Lisboa (*Ossos*, de 1997; *No quarto da Vanda*, de 2000; e *Juventude em marcha*, de 2006).

Não tenho a pretensão, de maneira alguma, de dar conta das várias possibilidades analíticas que cada um desses três trabalhos de Pedro Costa pode sugerir, o que estaria fora de meu alcance não apenas pela extensão dessa obra como pela sua complexidade e pelas várias leituras dela que já foram feitas. O recurso ao conjunto dos filmes se dá em função de acreditar que na passagem entre um filme e outro há elementos analíticos importantes para se pensar a ética de Pedro Costa.

O interesse na abordagem pela questão ética se justifica em função da possibilidade de entender como os filmes de Costa propõem uma relação entre vida e linguagem inspirada pela ética. Essa abordagem será feita a partir de uma análise da inscrição do rosto³ nos três filmes elencados.

Para Emmanuel Lévinas, a relação ética se instaura a partir de um apelo vindo do rosto do outro, que faz com que o ser se responsabilize pelo outro, dando prioridade a ele, sendo *para* o outro. “O único valor absoluto é a possibilidade humana de dar, em relação a si, prioridade ao outro” (LÉVINAS, 1991a, p.150) – tal é o princípio da alteridade em Lévinas.

Acredito que, nos filmes de Pedro Costa, a partir do apelo do rosto, as vidas se expõem umas às outras numa experiência ética. A intensidade da experiência ética seria tal que permitiria uma ligação singular entre vida e linguagem, que aqui pretendo sublinhar como algo que sugere a invenção de uma política.

Rosto, quarto, parede branca

Pedro Costa passa a frequentar o bairro das Fontainhas, em Lisboa, atendendo a um pedido de personagens de seu filme anterior (Casa de lava, de 1994, rodado no Cabo Verde), que enviam, por intermédio do cineasta, cartas endereçadas a seus familiares, imigrantes cabo-verdianos que estavam naquele momento vivendo justamente nesse bairro da periferia de Lisboa. Entre uma visita e outra, Pedro Costa começa a estabelecer uma relação com o bairro e com seus personagens, o que vai lhe render três filmes, além de um quarto filme atualmente em fase de realização.⁴

Em *Ossos*, primeiro filme rodado na região, o diretor lançou mão de um aparato cinematográfico convencional, contando com o auxílio de uma extensa equipe técnica, o que foi objeto de sua posterior autocrítica. Segundo Pedro Costa, pela força do aparato tudo o que de fato acontecia nas Fontainhas parecia distante dele. Em *Ossos*, “muita coisa passou ao largo”,⁵ observa.

O filme é uma ficção baseada em um roteiro escrito pelo realizador, no qual se evidencia a preocupação com uma finalidade, que é contar uma história: um casal que vive nas Fontainhas ganha um bebê e tenta, de várias formas, desfazer-se não apenas do recém-nascido, mas de suas próprias vidas.

Há, portanto, a partir da experiência de Pedro Costa com os moradores das Fontainhas, a adoção de uma narrativa notadamente ficcional, baseada em um roteiro escrito por ele com vistas a realizar um filme que usava as Fontainhas como cenário. Entretanto, entre os elementos expressivos acionados em *Ossos* está uma visada dirigida aos rostos, e isso é o que de algum modo parece inscrever, no interior da ficção, um apelo ético envolvendo aquelas pessoas e o realizador.

Pelo tipo de relação que Pedro Costa desenvolve com as pessoas que filma, bem como pela forma como dispõe da intensidade do rosto, em geral filmado em planos frontais, sou levada a observar que o contato dele com os personagens das Fontainhas, sejam eles atores ou não, surge, para além da finalidade do filme,

para além de sua ficção sobre aqueles personagens, como um apelo ético. Pedro Costa inicia *Ossos* com um longo plano de um rosto feminino e permanece o filme quase inteiro perseguindo essa mesma tipologia de enquadramento.

Em *No quarto da Vanda*, segundo filme rodado nas Fontainhas, Pedro Costa abdica de uma narrativa ficcional e vai buscar no documentário uma forma para acompanhar a experiência vivida por Vanda, filmada de perto em algumas situações cotidianas, sobretudo em seu quarto, como indica o título do filme. O recurso ao documentário surge aqui como uma demanda da própria personagem que tinha participado do filme anterior e propõe ao diretor um novo filme, a ser filmado de outro modo. É interessante recorrer ao que o diretor comenta sobre a participação de Vanda nos seus dois primeiros filmes rodados nas Fontainhas.

Durante as filmagens de *Ossos*, Vanda não queria falar, ela se recusava a dizer os diálogos que eu tinha escrito. Ela não estava concentrada da maneira que é preciso estar em uma filmagem clássica. Não é esse tipo de concentração que eu quero hoje em uma filmagem, mas na gravação de *Ossos*, essa atitude me parecia assustadora. Em vez de dizer “bom dia”, ela dizia “boa noite”. Ao invés de rir, ela chorava. Em vez de entrar em um ambiente, ela não entrava. Ela fazia muitas perguntas e não tinha vontade de dizer a frase certa no momento solicitado. Não era nem que ela achasse o roteiro bobo, ela simplesmente não tinha vontade. Ela dizia: “como não sou atriz, não posso mentir”. Então era um problema para mim e para a equipe. Eu sempre tive problemas em forçar as pessoas a fazerem o que elas não querem. [...] Há algo de profundamente ridículo e patético em uma filmagem de cinema. *Ossos* tinha a ver com isso. Desses problemas, dessa confrontação com a Vanda, nasceu *No quarto da Vanda*. (COSTA, 2010, p.25)

A passagem de *Ossos* para *No quarto da Vanda* apresenta uma clara opção de enxugar o aparato cinematográfico e de trabalhar com o documentário. Esse movimento tem a ver com o abandono de um sentido de cinema, de uma narratividade que esteve presente no primeiro filme, e uma adesão aos

personagens, no caso uma relação intensa com a Vanda. Não é à toa que *No quarto da Vanda* é um filme que é deflagrado por uma convocação de Vanda, que convida o diretor a fazer um outro tipo de filme, diferente do primeiro.

No terceiro filme das Fontainhas, *Juventude em marcha*, o trabalho de Pedro Costa ressurgue da relação com Ventura, que é de outra natureza, mas não menos intensa do que aquela mantida com Vanda. Além de ser personagem central, Ventura é também alguém que participa da elaboração das células ficcionais do filme; exemplo disso seria sua carta⁶, escrita por ambos em parceria e que é um texto dado por Ventura em várias situações diferentes do filme. Sobre a experiência desse terceiro filme Pedro Costa diz o seguinte:

Faço meus filmes para o Ventura, sabendo que ele – ou outros também – provavelmente não vão querer esses filmes. A carta [de Ventura] é um pouco isso, são as coisas que ele quer e são as coisas que eu quero, combinadas. E também coisas que eu não quero, mas que tenho que aceitar, e coisas que ele não quer, mas que tem que aceitar. É importante isso: há coisas no filme que o próprio Ventura não gosta. Por isso não é nada documental. É bom, às vezes, ter coisas com as quais você não concorda. Somos muito limitados, eu, tu. É sempre tu na relação com outra coisa – e isso é que é difícil. (COSTA, 2009)

Juventude em marcha é realizado num momento em que os personagens das Fontainhas estão sendo transferidos para um conjunto habitacional. Há ainda no filme a persistência de alguns espaços nas Fontainhas em associação com sequências rodadas dentro dos apartamentos populares.

Nesse sentido, Pedro Costa faz uso de elementos cênicos que sublinham a artificialidade que cerca a presença daquelas vidas naquele novo lugar supostamente projetado para elas. Os lustres, abajures, os sofás e poltronas são postos em cena sempre como elementos pontuais que sutilmente nos revelam a descontinuidade, a inadequação, entre as vidas vividas pelos personagens que conhecemos nas Fontainhas e a realidade arquitetada do conjunto habitacional.

Nesse filme, Pedro Costa nos mostra que a inclusão daqueles personagens dentro de uma determinada cena – a cena de uma política pública que parece querer dar uma “vida melhor” para aquelas pessoas – não acontece sem estranhamentos. Ou talvez essa inclusão nos mostre exatamente como esses personagens e seus corpos parecem alheios ao próprio projeto que os transfere de um lugar para o outro. Os corpos que são alheios à política do Estado são acolhidos pela ficção do filme, sem que, no entanto, seu mistério nos seja revelado. É esse mistério que subjaz na opacidade do rosto de Ventura.

O rosto do outro

Emmanuel Lévinas usa a palavra “rosto” para se referir a outrem. O rosto é aquilo que está sempre desnudo, sempre despido, sempre exposto. Não é algo que possa ser visto, de acordo com as lógicas da visão. Não é algo que possa se transformar nem numa forma nem mesmo numa aparência. Mais que isso, é algo que se apresenta como um apelo.

O apelo do rosto, ou o apelo do outro, segue no sentido de um chamado à responsabilização. “Desde que o outro me olha, sou por ele responsável, sem mesmo ter de assumir responsabilidades a seu respeito; a sua responsabilidade incumbe-me.” (LÉVINAS, 2010, p.80)

Nesse caso não há uma simetria, esperando uma recíproca, com a responsabilização pelo outro. A relação intersubjetiva, para Lévinas, é por natureza uma relação assimétrica, no sentido de que a responsabilização pelo outro não acontece a partir de uma expectativa de resposta à altura. Não há finalidade nessa responsabilização que se dá numa relação face a face, daí o apelo do rosto.

Na verdade, a responsabilização pelo outro vem antes mesmo que o ser. O ser, para Lévinas, é um ser para o outro, um melhor, “de outro modo que ser”, como ele explica:

Ser humano significa: viver como se não se fosse um ser entre os seres. Como se, pela espiritualidade humana, se invertessem as categorias do ser, um “de outro modo que ser”. Não apenas um “ser de modo diferente”; ser diferente é ainda ser. O “de outro modo que ser”, na verdade, não tem verbo que designe o acontecimento da sua inquietude, do seu desinteresse, da impugnação deste ser – ou do esse – do ente. (LÉVINAS, 2010, p.83)

Se a ética é constituída na relação face a face a partir de uma experiência de encontro com o outro, que permite pensar um “de outro modo que ser” em vez de uma ontologia, do ponto de vista da sociedade o princípio na ética nos coloca de frente a uma redefinição da política. A política não está assentada sobre a relação face a face com o outro; portanto, ela não se constitui na alteridade. Por isso o pensamento de Lévinas sobre a ética coloca um problema por vezes insolúvel para a política.

A sociedade, para Lévinas não é composta de uma adição de seres, simplesmente. Ela é feita de seres que falam, que se defrontam, que se desentendem mas que não “fazem um”, ou seja, que não se fundem em torno de uma identidade comum. Se não há uma fusão, os termos em relação se mantêm em suas diferenças irreduzíveis.

É por isso que Gérard Bensussan vai dizer que o pensamento de Lévinas torna necessária a invenção de uma política. Como fazer com que a política, feita de normas e leis, possa de algum modo se abrir para a alteridade, que traz à tona um outro tempo, um outro mundo, uma outra vida?

A ordem é necessária e é necessário fazer de modo que ela seja assintoticamente justicial, mas esta necessidade não esgota jamais as exigências da alteridade, a alteridade de outrem e, a partir dessa alteridade, a alteridade de um outro tempo, de um outro mundo e de uma outra vida. (BENSUSSAN, 2009a, p.55)

De acordo com Bensussan, é a partir dessa impossibilidade de uma relação que se pode manter a própria relação em si. Por isso a Justiça para Lévinas é sempre uma promessa de Justiça, uma possibilidade de revisão da Justiça, de repensar a Justiça e esperar por uma Justiça melhor. O que a ética pode de algum modo oferecer à Justiça é exatamente uma reflexão sobre a sua tarefa nunca plenamente realizada, sobre a incompletude de sua jornada.

Lévinas vai dizer que essa promessa de Justiça é por vezes anunciada a partir dos interstícios da política, para além das instâncias oficiais.

Anacronismo que faz sorrir! Mas as vozes proféticas significam provavelmente a possibilidade de imprevisíveis bondades de que ainda é capaz o Eu (...) Elas são audíveis, às vezes, nos gritos que sobem dos interstícios da política e que, independente das instâncias oficiais defendem os “direitos dos homens”; às vezes, nos cantos dos poetas; às vezes, simplesmente na imprensa e nos lugares públicos dos Estados liberais, onde a liberdade de expressão tem um grau de primeira liberdade e onde a justiça é sempre revisão da justiça e espera de uma justiça melhor. (1991, p.90)

Como fazer com que a intensidade da experiência ética, o encontro com a alteridade seja mantido para além de toda a necessidade de entendimento que nos é colocada pela política? Como fazer com que a intensidade desse estar diante do outro e se responsabilizar por ele se relacione com aquilo que é o instituído? Como fazer com que a diferença não se dissolva no entendimento?

Ética de Pedro Costa

A relação ética nos filmes de Pedro Costa parece indicar que a matéria de que é feito o filme – a alteridade – não se apresenta como algo dado pelo

político na sociedade contemporânea. A matéria na qual os filmes se apoiam nos mostra exatamente a precariedade da política para dar conta do sensível daquela situação quando uma relação ética se impõe.

Por isso me pergunto se o mais interessante no desenrolar do trabalho de Pedro Costa nas Fontainhas não seria exatamente o fato de se tratar de um trabalho que assume que não há passagem entre a ética e a política – e se o fato de não existir essa passagem faz com que o cineasta não abdique da ética. É a lida com essa impossibilidade de resolver, de traduzir, que talvez faça os filmes do cineasta tão ricos do ponto de vista dos sentidos que conseguem alcançar, dando conta da riqueza das vidas filmadas.

A política que Rancière vai descrever nos filmes de Pedro Costa não se refere ao fato de o cineasta se dirigir aos pobres, nem ao fato de ele inscrever a vida dos miseráveis dentro de uma paisagem capitalista contemporânea da qual estão expropriados. O que está em jogo não é tampouco uma evocação de outro futuro mais justo para o coletivo filmado ou a possibilidade de lançar mão formalmente da precariedade das vidas filmadas para transformá-las em objetos artísticos. Após descartar essas várias acepções interpretativas do político, Rancière volta a indagar: “que política é essa que toma como seu dever registrar, durante meses e meses, os gestos e as palavras que refletem a miséria de um mundo?” (RANCIÈRE, 2009, p.55)

O que Rancière chama de “política de Pedro Costa” reside naquele lugar que liga a vida do cineasta às vidas das pessoas a partir da situação de encontro proporcionada pelo filme. Nesse momento, a política não é ainda representação, nem conceito ou forma, mas faz com que o cineasta “tome como seu dever” filmar as pessoas contando suas vidas.

O cineasta então não estaria ali apenas para fazer um novo filme mas para “ver viver os seus habitantes”, “ouvir-lhes a palavra”, “apreender-lhes o segredo”. O fundamento, o princípio desse cinema está dado, portanto, na relação entre

Pedro Costa e os moradores do bairro, numa ética, antes mesmo de uma entrada, uma “introdução na política” (para usar as palavras de Hanna Arendt).

O gesto de Pedro Costa, nesse sentido, não se localiza dentro de uma lógica que apresente uma finalidade, qual seja a necessidade de fazer um filme. Fazer o filme é, neste caso, algo anterior a fazer um filme.

Pedro Costa diz as coisas de outra maneira: da paciência da câmara – que vem filmar todos os dias mecanicamente as palavras, os gestos e os passos, já não para “fazer filmes”, mas como um exercício de aproximação ao segredo do outro – deve nascer no ecrã uma terceira figura, uma figura que já não é nem o autor, nem Vanda, nem Ventura, uma personagem que é e não é estranha às nossas vidas. (RANCIÈRE, 2009, p.62)

Então, como fazer com que a política possa de algum modo se abrir para a alteridade, que traz à tona uma experiência de um outro tempo, um outro mundo, uma outra vida? Ou como fazer com que a política tenha uma “inspiração” na ética, como sugeriu Lévinas? Ou, para lembrar as perguntas de Rancière, “como pensar a política de Pedro Costa” – ou, afinal, “que política é essa”?

Ao colocar o trabalho de Pedro Costa nas Fontainhas em perspectiva, acabo encontrando uma ética que está nas relações que o filme gesta no seu interior e também se inscreve no próprio filme, ligando vida e linguagem. Ética que não encontra passagem para a política, o que me parece claro em *Juventude em marcha*.

É a exposição dessa impossibilidade de resolver, de traduzir em termos dados, que talvez faça os filmes do cineasta tão ricos do ponto de vista dos sentidos que conseguem alcançar, dando conta da riqueza das vidas filmadas – algo que foge ao plano de qualquer política dada de antemão, que permanece intratável e que indica a necessidade de invenção de uma política. Política que precisa ser feita, forjada pela experiência do filme e que por isso é sempre uma outra política.

Referências bibliográficas

BENSUSSAN, G. Intransitividade da ética e paradigma tradutivo do político. In: **Ética e experiência: a política em Lévinas**. Passo Fundo: IFIBEd, 2009a, p.41-66.

_____. Rosto e pessoa. Alguns embates. In: **Ética e experiência: a política em Lévinas**. Passo Fundo: IFIBEd, 2009b, p. 67-80.

COSTA, P. Documentar uma sensibilidade humana. Entrevista a Pedro Butcher. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/entpedrocosta.htm>>. 2010a.

_____. **O cinema de Pedro Costa**. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2010b. (Catálogo da retrospectiva.)

DUMANS, J. Alguns encontros: de Casa de lava a Juventude em marcha. **Cinética**. Disponível em: <www.revistacinetica.com.br>.

HAKKOCK-LOBO, R. A Justiça e o rosto do outro em Lévinas. In: **Cadernos da EMARF – Fenomenologia e Direito**. Rio de Janeiro. V. 3, nº 1, abr./set., 2010, p. 75-90.

LÉVINAS, E. Filosofia, justiça e amor. In: **Entre nós: ensaios sobre a alteridade**. Petrópolis: Vozes, 1991a, p. 143-177.

_____. O Eu e a totalidade. In: **Entre nós: ensaios sobre a alteridade**. Petrópolis: Vozes. 1991b, p. 34-65.

_____. O Rosto. In: **Ética e infinito**. Rio de Janeiro: Edições 70, 2010, p. 69-84.

MARIN, A. A vida interior de um filme. In: COSTA, P. **O cinema de Pedro Costa**. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2010b. (Catálogo da retrospectiva) p. 49-57.

RANCIÈRE, J. Política de Pedro Costa. In: CABO, Ricardo Matos (org.). **Cem mil cigarros: os filmes de Pedro Costa**. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

Obras audiovisuais

JUVENTUDE EM MARCHA. Pedro Costa. Portugal, 2006. NO QUARTO DA VANDA. Pedro Costa. Portugal, 2000.

OSSOS. Pedro Costa. Portugal, 1997.

-
1. Trabalho apresentado no XV Encontro Internacional da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema, Socine, dentro da programação do Seminário Temático "Cinema, estética e política: a resistência e os atos de criação", no dia 23 de setembro de 2011, na ECO/UFRJ.
 2. *E-mail*: clarissealvarenga@gmail.com

3. Em artigo publicado originalmente na mesma coletânea que inclui o artigo de Rancière, Adrian Marin assinala a importância que o rosto assume na escritura dos filmes de Costa. “Quem no cinema é hoje melhor retratista da complexidade do rosto humano do que Pedro Costa?”, pergunta ele. “E quem poderia estar mais interessado nesses extraordinários rostos, hipnoticamente assimétricos, em que uma imperfeição revela toda a paisagem de personalidade, experiência e desejo?” (MARIN, 2010, p. 55).
4. Em 2010, o cineasta veio ao Brasil para participar de uma retrospectiva completa de sua obra, promovida pela Associação Filmes de Quintal e pelo CCBB, com curadoria de Daniel Ribeiro Duarte. Foi durante essa visita que ele fez relatos sobre o quarto filme que está sendo feito atualmente nas Fontainhas.
5. Depoimento dado na abertura da sua mostra retrospectiva no Brasil, em 2010.
6. Reprodução do cartão de Ventura: “Nhacretcheu, meu amor, o nosso encontro vai tornar a nossa vida mais bonita por mais trinta anos. Pela minha parte, volto mais novo e cheio de força. Eu gostava de te oferecer 100.000 cigarros, uma dúzia de vestidos daqueles mais modernos, um automóvel, uma casinha de lava que tu tanto querias, um ramallete de flores de quatro tostões. Mas antes de todas as coisas bebe uma garrafa de vinho do bom, e pensa em mim. Aqui o trabalho nunca pára. Agora somos mais de cem. Anteontem, no meu aniversário foi altura de um longo pensamento para ti. A carta que te levaram chegou bem? Não tive resposta tua. Fico à espera. Todos os dias, todos os minutos, aprendo umas palavras novas, bonitas, só para nós dois. Mesmo assim à nossa medida, como um pijama de seda fina. Não queres? Só te posso chegar uma carta por mês. Ainda sempre nada da tua mão. Fica para a próxima. Às vezes tenho medo de construir essas paredes. Eu com a picareta e o cimento. E tu, com o teu silêncio. Uma vala tão funda que te empurra para um longo esquecimento. Até dói cá ver estas coisas mas que não queria ver. O teu cabelo tão lindo cai-me das mãos como erva seca. Às vezes perco as forças e julgo que vou esquecer-me.” (apud COSTA, 2010a).

Espectros visuais do medo

Migrações de imagens de violência urbana do Brasil para Portugal¹

José Filipe Costa (IADE, professor)²

No espaço público português têm surgido referências à importação de modelos de criminalidade e de violência do Brasil para Portugal. Os média introduziram novos vocábulos originários do Brasil, para enquadrarem aquilo que se supõe serem novas formas de violência, desencadeadas pelo considerável fluxo migratório brasileiro. O célebre “arrastão” que teria sido praticado na praia de Carcavelos, situada a cerca de 25 quilômetros de Lisboa, é bem o exemplo de uma palavra cujo uso se propagou a dado momento no quotidiano.

No verão de 2005, os noticiários televisivos abriram com reportagens bombásticas sobre um roubo coletivo executado por jovens provenientes de bairros periféricos de Lisboa. Seriam cerca de 500, segundo informações aparentemente fiáveis avançadas por alguns órgãos de comunicação. Brasileiros foram então entrevistados, não por terem protagonizado o arrastão, mas como testemunhas que atestassem da veracidade desse fenômeno no seu país. Nas imagens relativamente difusas ainda hoje disponíveis na internet, distinguem-se aglomerados de jovens que se precipitam no areal.

Nessas reportagens, os eventos foram dados como algo claro e transparente, que não oferecia muitas dúvidas de leitura. Passado pouco tempo,

alguns dos mesmos meios de comunicação que veicularam tais notícias, vieram fazer eco de um comunicado da Polícia de Segurança Pública (PSP) que concluía não ter ocorrido um verdadeiro arrastão.³ As imagens, que pareciam tudo dizer sobre o acontecido retratavam afinal jovens que corriam “desenfreadamente” para fugir da “intervenção policial” que teria sido chamada à praia.⁴ O arrastão tinha sido afinal uma construção insuflada e disseminada pelos média sem que ninguém parecesse saber como tinha sido iniciada. A sua construção foi depois escalpelizada no documentário *Era uma vez um arrastão* da autoria de Diana Andringa.⁵

A divulgação do comunicado da PSP não adquiriu, no entanto, a mesma força avassaladora das imagens do presumível arrastão que nos dias anteriores tinham sido difundidas em massa. Estas instalaram uma virtualidade, uma sugestionalidade que se tornou difícil rebater, como certamente assinalou Miguel Vale de Almeida: “a negação do evento foi mais fraca do que a imaginação da possibilidade do mesmo – e do que a realidade da confirmação visual de uma massa humana *escura* saltando sobre corpos *brancos*. As condições de possibilidade criaram a possibilidade da condição (o evento em si)” (ALMEIDA, 2006, p.191). Uma dúzia de linhas reproduzidas nos órgãos de comunicação e alguns depoimentos de cabeças falantes nos *écrans* não chegaram para apagar o dramatismo de um conjunto de imagens de carácter transparente, que acabaram por criar uma representação espectral.

Para entender como esta representação se foi constituindo, é preciso localizar essas imagens num conglomerado de espectros que se foram instalando sob a cabeça dos cidadãos. Nos últimos anos, vieram a público notícias esparsas da implantação da organização Primeiro Comando de Portugal na margem sul de Portugal (inspirada na congénere brasileira Primeiro Comando da Capital), embora a sua temida ação nunca tenha adquirido real dimensão.⁶

O pico da afirmação mediática da importação de um Brasil urbano violento que se teria inculcado nos interstícios da sociedade portuguesa ocorreu em

2008. Em Agosto desse ano dois imigrantes brasileiros assaltaram uma filial do Banco Espírito Santo, em Lisboa. O assalto resultou no sequestro de clientes e funcionários do banco e foi interrompido pela ação de polícias especializados. O evento não teria alcançado a espetacularização mediática que obteve, senão tivesse ocorrido aquilo que foi único neste tipo de acontecimentos em Portugal: a transmissão televisiva em direto da ação policial, que decorreu durante as negociações entre polícias e assaltantes e terminou com um desfecho trágico. Nilson Souza foi morto por um tiro, enquanto Wellington Nazaré foi ferido e transportado para o hospital em estado crítico. Este salvou-se e foi depois condenado em tribunal a uma pena de 11 anos de prisão.

Nos dias seguintes ao acontecimento, as imagens da ação policial com o seu característico *look* de transmissão ao vivo foram sendo reproduzidas *ad nauseum*, provocando uma série de comentários, com argumentos e contra-argumentos em vários foros públicos. Nos discursos em torno do resultado da ação policial, que avaliavam o grau da sua severidade, era recorrente o estabelecimento de uma relação direta entre o acontecido, o aumento da criminalidade em Portugal e a importação de modelos de violência brasileira e dos seus protagonistas.

Fora do seu horizonte ficou, no entanto, a discussão sobre os modos de produção e circulação dessas imagens nos média. No espaço mediático sideral da instantaneidade não havia lugar para refletir sobre as relações entre o modo como essas imagens são produzidas e a potencialização de determinadas percepções e leituras feitas no calor da sua recepção. Nem havia lugar para concatenar as imagens jornalísticas com um elenco mais vasto de outras imagens identificadas com o plano ficcional, de género cinematográfico, provenientes do Brasil.

A imaginação da possibilidade dessa violência, a criação de uma representação espectral projeta um *Outro estrangeiro*, um *fora* mais ou menos indizível e indistinto que poderá fazer tremer um mundo sólido e estável. Este *fora* equivale a um Brasil projetado pelas imagens disseminadas pelos média numa sociedade global. Importa então perguntar que fronteiras e cruzamentos se podem

identificar entre a real importação de modelos de violência do Brasil, através dos seus imigrantes, e essa nebulosa de imagens que circulam no espaço virtual do cinema, da televisão e da internet, independentemente de gêneros e meios. De que forma estas representações espectrais afetam percepções e comportamentos em relação a esse “brasileiro” violento? Por outras palavras, até que ponto essa nuvem espectral possui alguma efetividade?

“Choques do real”

Classificar a natureza destas imagens – fixas ou em movimento, inseridas em noticiários ou reportagens – poderá ajudar-nos a entender o seu poder imersivo. Supostamente estas imagens correspondem à realidade que visam representar: são *realistas*. E, no entanto, conhecemos os vários discursos que têm demonstrado o caráter construído do realismo, apontando-o como uma convenção estilística que “mascara os seus próprios processos de fabricação” e se dá ilusoriamente como a realidade em si (Jaguaribe, 2007, p.15). Sigamos o desafio de desmontar esta ilusão realista e comecemos por colocar em causa o que a nossa percepção imediata nos diz sobre a total correspondência entre o que as imagens representam e aquilo que é representado. Vejamo-las enquanto construções atravessadas por condicionamentos técnicos, estratégias narrativas e estéticas que selecionam e organizam os eventos de uma determinada forma. Como Beatriz Jaguaribe chama a atenção, estas não lhes dão apenas uma certa ordem e conferem uma legibilidade. Intensificam mesmo a nossa experiência desses eventos, eliminando o que é amorfo e caótico tal como é apreendido na nossa percepção quotidiana.

Nas imagens sobre o assalto ao BES podemos identificar uma série de estratégias que ajudam a produzir esta intensificação: reenquadramentos vários, focagens e desfocagens e desaceleramentos da imagem, para citar apenas alguns.⁷ No tipo de reportagens sobre o assalto é muitas vezes usada a câmara à

mão, imagens com a coloração dramatizada, câmara lenta e o emprego de música trágica ou sons retumbantes. Na espaço informativo *Em reportagem especial* do canal 1 da Radiotelevisão Portuguesa (RTP) foi produzida uma reconstituição dos passos dos assaltantes e dos clientes sequestrados, representados por atores. As cenas filmadas no suposto interior da dependência bancária foram montadas com cortes rápidos, as imagens foram coloridas, inseriram-se *flashes* brancos e um relógio para ajudar a reconstruir a cronologia do tempo.⁸ Jaguaribe explica como estes intensificadores do real conferem uma narrativa aos eventos, desestabilizam a rotina perceptiva e mobilizam a sensibilidade do espectador, desencadeando choques. Neste sentido, caracteriza-os como “choques do real”, numa teorização que pode ser situada na linhagem do pensamento que associa os novos ambientes urbanos e o desenvolvimentos tecnológico às transformações perceptivas do ser humano (relembremos autores como Walter Benjamim, Georg Simmel e Sigfried Kracauer mencionados por Jaguaribe).⁹

Armações do real

À medida que as imagens do aparato que envolveu a operação policial na filial do BES eram transmitidas, muitos espectadores devem ter exclamado que pareciam estar a ver um filme. Mas que filmes poderiam reverberar nesse filme mental? Que tipo de associações se poderão fazer entre aquela situação e o cinema?

No movimento intenso de trocas característico do presente mundo globalizado, as imagens do assalto ao BES remetem-nos para as imagens cinematográficas do Brasil violento que mais impacto têm tido em Portugal. Em relação a estas, destaque-se, os filmes paradigmáticos de *Tropa de elite 1 e 2* (José Padilha, 2007 e 2010) e *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), com exibição em sala comercial e em canal televisivo aberto, em Portugal.¹⁰ Mais do que incidirem em conteúdos comuns (protagonistas brasileiros, assaltos e sequestros

em cidades), o que atravessa tanto as imagens televisivas portuguesas como as imagens cinematográficas brasileiras é o mesmo tipo de armação, a aplicação dos mesmos códigos realistas: por exemplo, o uso da câmara móvel em vertigem, no sentido de fazer duplicar no espectador uma resposta sensorial de movimento semelhante, mesmo que imaginário. Em *Tropa da elite* a câmara trepidante acompanha os corpos dos policiais que correm entre as ruas estreitas da favela. Os reenquadramentos são constantes, a passagem rápida de um objeto para outro ou de uma personagem para outra criam a ilusão óptica de um sujeito concreto que perscruta um alvo no seu campo de visão. Como se a câmara estivesse a reagir ao imponderável e imprevisível do “real” que está a filmar, sugestionando no espectador uma espécie de vivência no momento presente – o estar no *direto*, no *vivo* e não no diferido das imagens. Atente-se ainda como no filme são usados os *flashes* de luz, a interrupção do movimento na imagem (*freeze*) ou no som, com cortes abruptos. E também a ênfase de interjeições e expressões dramáticas das personagens que são colocadas em primeiro plano, mesmo que na imagem não vejamos quem as profere. Poderíamos continuar enumerando outras estratégias de intensificação do real, mas o que é importante reter é o modo como estas são formas reconhecíveis e identificáveis de tratar uma determinada violência urbana com imagens e sons.

Estes modos de organizar o real violento e potenciar sensações são tão comuns à construção de imagens jornalísticas sobre o assalto a um banco, como às imagens ficcionais que retratam a experiência das grandes cidades. São armações ou dispositivos que, mais que darem a ver um evento, se constituem como fórmulas de dar a ver esse tipo de acontecimentos. Uma espécie de *ready-mades* que constituem um repertório imagético pronto a usar pelos *montadores* de imagens das grandes cadeias de produção televisiva e cinematográfica, quando editam/montam cenas de violência urbana. Digamos então que o fundo espectral no qual as imagens do assalto reverberam é aquele que foi sendo constituído pela circulação e visionamento desse cinema com elementos do real do Brasil urbano. Como se ativam estas transições e contaminações? Como se passa do real para o ficcional, do jornalístico para o cinematográfico?

Déjà vu

Numa das reportagens sobre o arrastão que não chegou a existir na praia de Carcavelos, um entrevistado diz para a câmara do repórter televisivo que no areal “houve gente a ser agredida... uma coisa de filme.”¹¹ Parecia-lhe que tinha testemunhado algo que, apesar de estar a acontecer em frente aos seus olhos, tinha um elemento de irreal. Algo que tinha visto anteriormente num *écran* e que agora se materializava de fato. A sensação de que o entrevistado fala não é nada estranha ao espectador dos nossos dias.

Pode-se divisar aí numa espécie de jogo de trocas entre efeito de ficção e efeito de realidade, que vem sendo potencializado pelo uso de estratégias mais sofisticadas de intensificação do real, as tais armações do real. A permutação estabelecida entre a percepção do quotidiano ou do “real” televisionado ao vivo e a ficção é muito semelhante àquela que Jean Louis Comolli descreve para analisar a relação do cinema-direto com a ficção :

Todo um jogo de trocas, de inversões, instaura-se no cinema direto entre o que chamamos de efeito de realidade (impressão do vivido, do verdadeiro, etc.) e o efeito de ficção (sensível, por exemplo, no patamar da asserção corriqueira: “bonito demais para ser verdade”, etc.). (COMOLLI, 2010, p.297)

É neste mesmo plano que podemos situar a produção e a recepção das imagens do assalto ao BES. Estas puseram em marcha um processo de trocas, convocando um *déjà vu* que radica nas imagens ficcionais do cinema brasileiro da violência urbana. Como se estas se encontrassem num limbo espectral, à espera de serem chamadas.

Um processo muito semelhante terá sido desencadeado pela projeção mediática dos ataques do 11 de Setembro, nos EUA. Slavoj Žižek afirma que a

pergunta que mais nos devia ter assaltado quando víamos televisão nos tempos seguintes a esse evento era “Onde é que já vimos isto tantas vezes?”. As imagens por ela veiculadas faziam lembrar algo já percebido nos filmes catástrofe das superproduções de Hollywood (ZIZEK, 2006, p.33). Ou seja, muito antes do 11 de Setembro um espectro vinha sendo alimentado por uma série de filmes que mostravam edifícios em chamas, ataques terroristas e cataclismas. Zizek avança com a hipótese que foi muito por causa da construção dessa fantasia que as *majors* dos EUA adiaram a saída de filmes catástrofe depois dessa data, visando “reprimir” a evocação de um “pano de fundo fantasmático, sem o qual esse acontecimento nunca teria tido a repercussão que teve” (ZIZEK, 2006, p.33). Com essa decisão, os *metteur-en-scene* que tinham contribuído para a construção dessa fantasia retiravam-se assim do palco que eles próprios tinham ajudado a montar. Afinal, não desejavam ser imaginariamente colocados ao lado dos terroristas, que também buscavam obter um efeito espetacular com os ataques.

Imagens de ataques terroristas, assaltos, sequestros e homicídios construídos e intensificados pelos média, que visam criar nos seus espectadores a sensação de contacto mais próximo com o real, estão sujeitas a vários paradoxos: ao mesmo tempo que estão armadas de todos os códigos do realismo, estas imagens são percebidas como espectros irrealis de pesadelo; ao mesmo tempo que nos parecem dar acesso à realidade, elas não podem senão proporcionar acesso a uma aparência. E não poderia ser de outro modo precisamente pelo carácter “traumático e excessivo” do real, já “que somos incapazes de integrá-lo naquilo que apreendemos como sendo a nossa realidade, sendo portanto forçados a experimentá-lo como uma aparição da realidade”. (ZIZEK, 2006, p.35) Acedemos assim a este real traumático através da formação de ficções que nos ajudam a lidar com algo que não se pode dar no seu estado bruto.

É nesta tensão que se vai constituindo um fundo espectral, pelo qual passa a nossa relação com os eventos mediatizados e com as figuras do Outro, do

imigrante, da cidade. É sob a sua influência que se vão instalando os discursos securitários e desenhando espaços segregados, que apartam os que produzem o perigo daqueles que se protegem de um exterior ameaçador. Daí que possamos dizer que mais do que estarmos perante a importação efetiva dos esquemas típicos da violência urbana brasileira para Portugal, estamos é sob a influência desse fundo espectral criado em relação com as imagens produzidas e postas a circular pelos média no presente mundo globalizado.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, M. V. Comentário. In: SANCHES, M. R. (org.). **Portugal não é um país pequeno**: contar o “império” na pós-colonialidade. Lisboa: Cotovia, 2006.

COMOLLI, J.-L. O desvio pelo directo. In: CATÁLOGO FORUMDOC BH - 14º Festival do Filme Documentário e Etnográfico – Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo. Belo Horizonte, 2010, p. 294-316.

JAGUARIBE, B. **O choque do real**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007

ZIZEK, S. **Bem-vindo ao deserto do real**. Lisboa: Relógio d'Água, 2006.

Sites

Em Reportagem – Assalto ao BES – parte 1 e 2, RTP. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=6M2tg61AeXg>>; <<http://www.youtube.com/watch?v=E9VyYBAD9Ds&feature=related>>. Acesso em: 5 fev. 2012.

Era uma vez um arrastão, Diana Andringa. Disponível em: <http://www.dailymotion.com/video/xe4px_era-uma-vez-um-arrastao_news>. Acesso em: 5 fev. 2012.

Jornal da Noite, SIC. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=ZjXtTfnaams>>. Acesso em: 12 de fev. 2012.

Máfia das favelas entra em Portugal, Correio da Manhã, 2008. Disponível em:

<http://www.grnews.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1699:no-caminho-inverso-bandidos-brasileiros-ateorizam-portugueses&catid=44:projeto&Itemid=70>. Acesso em: 12 fev. 2012.

Telejornal, RTP. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=HzDIHXCZ3Go&feature=related>>. Acesso em: 5 fev. 2012.

Obras audiovisuais

CARANDIRU. Hector Babenco. Brasil, 2003, filme 35 mm.

CIDADE DE DEUS. Fernando Meirelles. Brasil, 2002, filme 35 mm.

CIDADE DOS HOMENS. Paulo Morelli. Brasil, 2007, filme 35 mm.

ERA UMA VEZ UM ARRASTÃO. Diana Andringa. Portugal, 2005, vídeo.

ÔNIBUS 174. José Padilha. Brasil, 2002, filme 35 mm.

TROPA DE ELITE. José Padilha. Brasil, 2007, filme 35 mm.

TROPA DE ELITE 2. José Padilha. Brasil, 2010, filme 35 mm.

1. Trabalho apresentado no seminário temático "*Cinemas em português: aproximações – relações.*"
2. Professor. Email: jfilipecosta@iol.pt
3. Eis alguns extratos do relatório elaborado pela PSP para o Ministério da Administração Interna: "Verifica-se que as primeiras informações fornecidas que davam conta de um enorme arrastão a ocorrer na praia de Carcavelos não se confirmaram." (...) "Os elementos ora apurados, em conjugação com as imagens recolhidas, não configuram, contudo, qualquer situação de 'arrastão', caracterizado este como vulgarmente é conhecido no Brasil, em que um grupo de indivíduos assalta os banhistas, retirando-lhes pela força os bens que possuem". *PSP nega "arrastão" na praia de Carcavelos*. Citado em Público, 19 jul. 2005. Disponível em: <<http://www.publico.pt/Sociedade/psp-nega-arrastao-na-praia-de-carcavelos-1228588>>. Acesso em: 8 fev. 2012
4. *Idem.*
5. O vídeo pode ser visionado na íntegra no seguinte sítio: http://www.dailymotion.com/video/xe4px_era-uma-vez-um-arrastao_news. Acesso em 5 fev. 2012
6. "Máfia das favelas entra em Portugal" foi a manchete publicada num número do jornal *Correio da Manhã*, em 2008. Disponível em: http://www.gmnews.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1699:no-caminho-inverso-bandidos-brasileiros-aterroizam-portugueses&catid=44:projeto&Itemid=70. Acesso em 12 Fev. 2012
7. Entre o muito material que poderá ser pesquisado na internet, veja-se a notícia do canal público RTP, disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=HzDIHXCZ3Go&feature=related>. Acesso em 5 fev. 2012
8. O programa *Em reportagem especial* está disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=6M2tg61AeXg> parte 1 e <http://www.youtube.com/watch?v=E9VyYBAD9Ds&feature=related> parte 2. Acesso em 5 fev. 2012
9. Um ensaio crucial para entender esta problemática é o de Ben Singer, "Modernidade, hiper-estímulo e sensacionalismo popular", em *O cinema e a invenção da vida moderna* (organização de Leo Charney e Vanessa Shwartz. São Paulo: Companhia das Letras; Cosac & Naify, 1995)..
10. Outros filmes que põem o acento tónico na marginalidade e conflito social estrearam em Portugal, como *Ônibus 174* (José Padilha, 2002), *Carandiru* (Hector Babenco, 2003) ou *Cidade dos Homens* (Paulo Morelli, 2007). Ao nível jornalístico, as operações policiais nas favelas do Rio de Janeiro receberam ampla cobertura mediática..
11. Reportagem emitida pelo canal televisivo de sinal aberto SIC disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ZjXtTfnaams>. Acesso em 12 de Fev. 2012

A concepção de realismo na produção cinematográfica efetuada durante o fascismo: A trilogia militar de Rossellini

Cid Vasconcelos (UFPE, professor adjunto)

1. Introdução

É conhecida a preocupação do meio intelectual italiano durante o fascismo (1922-1943) com o incentivo do realismo, algo que não deve ser pensado enquanto fenômeno isolado quando se observa o contexto autoritário como um todo, assim como o das próprias democracias, durante um período de sabida polarização ideológica. São justamente correntes mais associadas com o realismo (realismo socialista soviético, escola documental britânica, realismo poético francês etc.) que se tornarão mais destacadas quando nos referimos ao período, em detrimento das vanguardas europeias que lhes precederam.

O debate sobre o realismo no fascismo, segundo formulado por sua “base orgânica” (ZAGARRIO, 2008, p.118) surge por volta de 1930 com o “verismo cinematográfico”, que, mesmo não estando alheio às inúmeras possibilidades de truques que a fotografia favorecia, era identificada sobretudo com seu caráter “documental”, portanto duplamente verdadeiro, quase que num platonismo às avessas.

Não deixa de ser curiosa, *a priori*, esta identificação de um verismo de base documental da imagem com a verdade, mesmo tendo em conta que tal identificação se dá mais através de um viés ontológico do que propriamente estilístico. Porém,

preocupações com a estética logo se acrescentarão ao debate, como quando Alberti afirma que o cinematógrafo se mostra mais eficiente “quando investe na realidade cotidiana” (ALBERTI *apud* ZAGARRIO, 2008, p.118). Algo bastante destoante da postura exercida pela crítica brasileira do período, temerosa de que a imagem de cunho “documentarizante” se encontrasse bem menos passível de controle do que as produções efetivadas dentro de estúdio; a imagem realista foi, justamente por esse motivo, execrada no Brasil pelo grupo de articulistas de *Cinearte*, em artigos frequentemente citados.

A falta de homogeneidade entre os intelectuais fascistas tendeu a provocar visões diferenciadas sobre qual o tipo de cultura a ser incentivado pelo regime. Alguns valorizavam um maior cosmopolitismo e a necessidade de intercâmbio com outras nações, como Massimo Bontempelli e Curzio Malaparte. Outros pretendiam, sobretudo, uma valorização da cultura campesina, “italiana profunda”, guardiã de valores ainda intocados por influências estrangeiras ou, como Giovanni Bottai, criticavam toda arte modernista, “psicanalítica, fragmentada, sincopada” como “rebeliões contra a grande tradição artística italiana” (BEN-GHIAT, 2001, p.25).

Dentre os setores mais à esquerda, houve aqueles críticos da produção cinematográfica de mero entretenimento e que ansiavam por um “retorno ao realismo” que “restituisse as especificidades culturais, sociais, políticas italianas” e que servisse à “instrução da população”, como Ernesto Cauda e Leo Longanessi, que nos idos da década de 1930 já reivindicam um cinema de cunho nacional-popular, aproximando-se “um pouco mais da vida verdadeira e real.” (SEKNADJE-ASKÉNAZI, 2000, p.32-3). Tal prédica por um maior realismo também, como os setores mais à direita acima referidos, não parece se conjugar com uma estética cinematográfica modernista ou, pelo menos, mais próxima de apresentar valores associados à vida moderna, já que uma aproximação maior efetuada desta, em termos de linguagem cinematográfica, certamente se enquadraria na produção “frívola” criticada por esses autores, como seria o caso de filmes como os de Mario Camerini.

Para autores como Landy (1998), parece ficar implícito que a notoriedade internacional alcançada pela produção neorrealista acabasse por comprometer qualquer compreensão dessa produção “frívola” que, a seu ver, ao fazer uso da explícita encenação, teatralização e duplicação da característica de espetáculo no próprio corpo dos filmes, era capaz de apresentar com maior complexidade muitos dos elementos pertinentes à sociedade italiana do momento relacionados, por exemplo, a questões de gênero, geracionais, de relação entre classes e etnias (caso dos dramas e filmes de guerra ambientados nas colônias africanas que não seguiam os preceitos realistas) etc. Não por acaso os filmes da trilogia de Rossellini são devidamente “esquecidos” em sua quase exaustiva abordagem da produção do período. Para além de fazerem parte de um realismo que a autora observa com suspeição, não se prestam de forma tão fácil às suas interpretações, quase sempre calcadas apenas nos enredos dos filmes em questão, no sentido de que demasiado desdramatizados e pouco coerentes em termos de uma dramaturgia mais convencional.

Meu recorte aqui é a trilogia efetuada por Roberto Rossellini. Resta compreender, através do debate crítico da época e do retrospectivo, assim como do próprio corpo dos filmes, até que ponto o realismo presente nos filmes da trilogia pode ser equiparado aos preceitos fascistas acima apontados.

2. A trilogia militar de Rossellini

2.1 Definição

Optei por tal denominação e pela recusa de “Trilogia da Guerra Fascista”, referida em vários textos (SEKNADJE-ASKÉNAZI, 2000, p.10; BEN-GHIAT, 2000), ou mais resumidamente “Trilogia Fascista”, por não acreditar que exista identificação irrestrita entre a ideologia fascista e a produção cinematográfica realizada em seu período, mesmo no caso de filmes produzidos com essa intenção, como se trata do caso em questão. Por outro lado, “Trilogia da Guerra”,

que chegou a ser escolhido inicialmente, até mesmo pelas vantagens que apresentava ao se referir tanto à diegese dos filmes quanto ao momento em que foram produzidos, contava com a dificuldade de poder confundir-se com outra “trilogia de guerra”, mais célebre, efetivada por Rossellini após o final da Segunda Guerra Mundial. Optou-se então por “Trilogia Militar”, até mesmo por se aproximar mais da intenção inicial dos três filmes, cada um abordando aspectos relativos a uma das três forças armadas, mesmo sabendo ser tal denominação tampouco isenta de problemas, no sentido de que parece não abranger os três filmes com a mesma intensidade. *Un pilota ritorna* e *La nave bianca* são em grande parte ambientados em instituições ou equipamentos militares: mas em *L’Uomo dalla croce*, isso se daria em bem menor medida, até pelo fato de seu protagonista se identificar mais com a Cruz Vermelha do que propriamente com a hierarquia militar do Exército. Início a discussão sobre o realismo a partir da concepção de coralidade, fundamental para certos segmentos do fazer-pensar cinematográfico daquele momento na Itália.

2.2. A coralidade e um novo realismo

O termo *coralita*, remanescente da tragédia grega, sem dúvida se disseminou de forma bem mais ampla no universo da música, como no canto coral, que surge na Europa por volta do primeiro milênio. Com relação ao contexto em questão, a expressão, segundo Sitney foi utilizada pela primeira vez pelo crítico Carlo Trabuco em relação ao filme *Roma: cidade aberta*, enquanto que para Bondanella ela seria parte da priorização dos valores coletivos sobre os individuais disseminada pela crítica fascista (PIRRO, 2009). Tudo leva a crer que a hipótese de Bondanella faça mais justiça, dada a ênfase que a valorização de uma arte realista e que se afaste do drama burguês convencional e “decadentista” ganha por parte dos críticos e nos manifestos escritos durante o fascismo. Bondanella, igualmente, acerta quando situa o seu surgimento durante os anos do fascismo, como se pode observar, por exemplo, em uma crítica sobre *L’assedio del alcazar* (1940),

de Augusto Genina, na qual ninguém menos que Michelangelo Antonioni afirmaria que fora comentado como sendo “um filme coral”, com que Antonioni concorda, ao menos parcialmente (*Cinema 104*, set. de 1940), sendo que tal artigo não era desconhecido do autor (BONDANELLA, 1993, p.9).

Muitas questões podem ser pensadas quando se conjuga a complexa relação entre o texto fílmico da trilogia de Rossellini e a estética buscada por certos pensadores fascistas. A célebre *coralita* presente desde os seus primeiros trabalhos e que será tão louvada em suas obras da fase neorrealista pode ser considerada como uma idiosincrasia autoral nesse primeiro momento ou, antes, como uma aproximação da prerrogativa fascista de que o “senso das massas” substitui o individual como centro da vida. Sua produção anônima substituiria as ambições individuais (BEN-GHIAT, 2001, p.113)? A primeira hipótese, aparentemente, aponta em sentido, senão contrário, pelo menos diverso dessa compreensão da coletividade fascista. Quando se toma, por exemplo, a sequência final de *La nave Bianca*, em que os soldados enfermos do navio-hospital saúdam a chegada do encouraçado ao porto, visivelmente inspirada na cena final do *Encouraçado Potemkin* (1925), de Eisenstein, não existe uma multidão indistinta enquanto coletivo uníssono de teor quase abstrato,¹ mas personagens que já haviam sido apresentados em situações distintas antes e que voltam, nesse momento final. Antes que sejam vistos juntos, os marinheiros são apresentados em brevíssimos planos separados que demarcam sua individualidade em meio à presença coletiva, como já apontara Brunette (1996, p.16-7) em sua análise do filme. Talvez essa situação represente bem o elemento “coral” na obra do realizador, mesmo que isso tampouco justifique uma compreensão da coralidade enquanto idiosincrasia autoral por parte de Rossellini – já que presente na obra de realizadores anteriores, para além do já citado De Robertis, como é o recém-referido exemplo de *L'assedio del alcazar*. Tais opções críticas são sustentadas por posturas que privilegiam, em um caso (Brunette), sobretudo a análise fílmica e, em outro (Bondanella), sobretudo o contexto cultural no qual os filmes foram lançados e sua articulação provável com o olhar do espectador italiano contemporâneo ao seu lançamento.²

A postura coral em Rossellini parece privilegiar uma aproximação de um grupo de personagens que, por vezes, deixa até mesmo em suspensão sobre quem de fato seria o personagem principal – no caso de *L'uomo dalla croce*, esse só começa a se delinear como sendo o personagem do capelão por volta de 10 minutos depois do início do filme –, mas sem que indivíduos percam características peculiares que os subsumam em um determinado grupo ou classe social. Ainda que o termo “coral” possa sugerir quase que intrinsecamente um alto grau de harmonia (como no caso da música), no cinema, até mesmo por sua própria conformação polissêmica, nem sempre ele parece ser sinônimo de completa integração. Essa, de fato, pode ser entrevista em momentos como os que organizam as operações militares aéreas ou navais dos dois filmes (nas quais se apresenta um maior grau de organicidade em relação a uma coletividade bastante específica e marcadamente nacional), mas tampouco deixam de estar presentes em muitos outros momentos, apresentando formas de reagir diferenciadas dentro do próprio grupo. Ainda que, em *L'uomo dalla croce*, a “diversidade interna” seja mais amplamente explorada no caso dos soviéticos, em que um deles acaba assassinando o outro, do que entre os italianos, o filme não deixa de apresentar “solidariedades temporárias”, como as que unem momentaneamente o capelão, a combatente soviética e a camponesa que acaba de ter um bebê. O efeito da coralidade, em última instância, não subjugaria a diversidade representada pelos indivíduos frente a um coletivo comum, como é o caso da compreensão da coletividade defendida pelo fascismo e presente de forma quase didática no filme *Acciaio*³ (Walter Ruttmann, 1933), a não ser em momentos estratégicos, como uma ação de guerra. Não por acaso, os momentos bélicos que envolvem a presença somente de militares em ação, como os acima referidos, se encontram igualmente entre os mais propensos a servirem de apologéticos ao regime. Mais propensos do que propriamente apologéticos, já que mesmo que a intrincada teia de operações observada em *La nave bianca* no momento do conflito naval ressalte, de forma evidente, a dimensão de hierarquia e a decisão centralizada no comandante do navio, assim como o rigor e disciplina de uma divisão de trabalho bem

complexa, seu efeito final é muito menos o da emulação romântica dos atos heroicos, como no filme de Eisenstein, do que o de uma logística racional que acaba se sobrepondo a qualquer façanha heroica, individual ou coletiva, e que chega a ser efetivamente monótona em termos dramáticos.

Uma postura diferenciada é a proposta por Bondanella (1993), que identifica a corality em oposição polar ao indivíduo, mas igualmente em perfeita sintonia com a lógica que o fascismo celebrava, sendo que um dos slogans pintados no navio ("*uomini e macchine, un sol palpito*", "homens e máquinas, num só movimento") representaria sua melhor síntese. Nessa segunda hipótese, a corality, reproduzindo a sua própria definição nos dicionários italianos e no canto coral, privilegiaria uma coletividade harmônica – inclusive algumas cenas de *La nave bianca* poderiam reforçar a ideia do referido *slogan*.⁴ Caso se defenda a segunda hipótese, algumas interessantes indagações se fazem presentes. O termo corality foi aplicado, igualmente, a obras neorrealistas que se encontravam longe de apresentar um universo consensual, e que Brunetta (2003, p.153) chama de "diário público", ou seja, uma radiografia da sociedade italiana que ineditamente traz como protagonistas uma pequena-burguesia crescentemente proletária e um aburguesamento do proletariado; será que a definição de *corality* de Bondanella não dá conta do que se encontra posto já na trilogia realizada sob o fascismo ou, pelo contrário, o termo foi aplicado, sem diferenciação, em propostas ideológicas e configurações narrativas bastante distintas? A compreensão da obra de Rossellini, um dos poucos cineastas a fazer uso da referida característica tanto em tempos de guerra como no pós-guerra, pode ser esclarecedora.

É sabido que Rossellini mencionava a dimensão coral de seus filmes como talvez o elemento mais importante na configuração de um realismo diferenciado do modelo hollywoodiano, ainda que o que ele entenda pelo termo neorrealista pareça abranger correntes bastante diferenciadas na produção que antecede o marco neorrealista, identificado com seu próprio filme *Roma: cidade aberta*, como apontado no trecho de uma célebre entrevista sua, reproduzida em vários livros e línguas, para Mario Verdone:

Se o impacto do chamado neorealismo no mundo derivou de *Roma Città Aperta* é algo para os outros decidam. Eu vejo o nascimento do neorealismo muito antes: sobretudo em certos documentários de guerra romantizados, onde eu contribuí com minha parte em *La Nave Bianca*; assim como em filmes propriamente ficcionais, aos quais me vi envolvido no roteiro, tais como *Luciano Serra Pilota* ou na direção como em *L' Uomo Dalla Croce*; e finalmente, e sobretudo, em filmes menores, como *Avanti c'è Posto*, *L'Ultima Carrozzella*, *Campo de' Fiori*, nos quais a fórmula, se assim podemos chamá-la, do neorealismo é montada através da criação espontânea dos atores: de Anna Magnani e sobretudo de Aldo Fabrizi. (*Bianco e Nero* n. 2, 1952 apud WAGSTAFF, 2007, p.122)

Essa declaração de Rossellini é bastante significativa para que se pense nas duas correntes que iriam influenciar sua obra neorrealista, sobretudo o filme que é considerado o marco do surgimento do movimento, *Roma: cidade aberta*. Primeiro, o realismo presente nos filmes da trilogia, assim como nos de De Robertis; depois os filmes que ele considera “menores”, dos quais tirará partido sobretudo dos gestos e expressões do cotidiano, algo ainda bastante limitado na restrita dramaticidade dos filmes de propaganda. Quando Rossellini aponta para filmes como os de Mario Bonnard, certamente ele se encontrava consciente da outra vertente fundamental a influenciar o neorealismo, “a criação espontânea dos atores”, aquela que valoriza a influência da fala e dos gestos do povo tão bem expressa por atores de dramas e comédias populares como Fabrizi e Magnani, não por acaso os protagonistas de *Roma: cidade aberta*, numa aliança tão improvável que seria séria candidata ao ridículo involuntário por membros da indústria cinematográfica italiana.⁵ Nessa segunda influência, Rossellini desloca o eixo da composição da estrutura narrativa para a forma dramática de interpretação dos atores. São eles, sobretudo, que trazem a dimensão humana e cotidiana para o realismo documental demasiado distanciado, ou talvez mesmo tosco, das interpretações das produções de propaganda da época da guerra. Como continuidade entre a produção da época da guerra e a do pós-guerra, Rossellini compreende o elemento coral como um importante eixo de ligação:

Eu não trabalho com fórmulas ou pressuposições. Porém se eu observo em retrospecto meus filmes, sem dúvida alguma encontro elementos que permanecem constantes neles, e que são recorrentes, de forma não programada, mas antes, repito, bastante natural. Sobretudo o elemento coral [*coralità*]. O filme realista é, por si próprio, coral. Os marinheiros em *La nave bianca* possuem tanto valor quanto os refugiados na cabana ao final de *L'uomo dalla croce*, assim como a população em *Roma, Città Aperta* ou os guerrilheiros em *Paisá* ou os frades em *Giullare*. (WAGSTAFF, 2007, p.118)

De fato, a composição dos planos em Rossellini secundariza o drama a partir do viés do melodrama familiar, ao contrário de De Sica. Mesmo quando momentos desse tipo ocorrem, como no caso sobretudo de *Roma: cidade aberta*, eles parecem sempre subjugados ao aspecto coral do filme, ou seja, um drama em meio a vários outros, estando seus filmes longe de ser monotemáticos, como habitualmente são os de De Sica. Como se importasse a Rossellini menos os “temas” (a infância abandonada, o desemprego, a velhice, no caso dos filmes neorrealistas de De Sica) do que propriamente recortes mais amplos e multifacetados de momentos históricos mais precisos. Pode-se afirmar a coralidade como igualmente aliada da descrição de “homens comuns”, mais do que de personalidades célebres, ainda que nesses homens comuns exista uma dimensão peculiar e excepcional (*Roma: cidade aberta*, *L'Uomo dalla croce*), tratamento que será uma das marcas registradas do Neorrealismo (embora tal abordagem do homem comum possa se configurar através de recortes dramáticos mais convencionais, como é o caso de De Sica). Deve-se ressaltar que se busca compreender o termo, aqui, a partir do que se acredita ser a visão de Rossellini, de uma dispersão da rígida divisão de papéis a um ou vários pequenos núcleos com personagens principais e secundários que caracteriza o cinema clássico, e não enquanto reprodução da função do coro grego – que é comentário e propicia a identificação com o espectador –, percebida por Bazin (1991) no garoto Bruno em *Ladrões de bicicleta* (Vittorio De Sica, 1948) ou nos garotos que assistem à execução ao final de *Roma: cidade aberta* e endossada

e apropriada por Pirro (2009) na sua ânsia de demonstrar os vínculos entre a tragédia grega e o drama neorrealista. No limite, pode-se afirmar que a proposta de Rossellini se encaminha em direção oposta.

Não se afirma, evidentemente, que Rossellini tenha sido precursor no uso da coralidade. Na década de 1930, ela já podia ser encontrada na obra de Blasetti e, com ainda maior intensidade, em *L'assedio del alcazar*. Mas tem-se como hipótese que seu efeito, somado a outras estratégias discursivas, possui uma identidade distinta na sua obra, como na de De Robertis.

O estilo distinto de Rossellini não é apenas uma percepção retrospectiva a partir da grande figura que o realizador se tornou. Uma comparação útil pode ser efetuada entre seu filme da trilogia reservado à força aérea (*Un pilota ritorna*) e todo um ciclo de filmes sobre pilotos (*Luciano Serra pilota*, *Uomini e cieli*, *Gente dell'aria*, *I tre aquilotti*) então produzidos, a partir de 1938, para não falar da produção internacional contemporânea. A comparação com o filme de Mario Mattoli (*I 3 aquilotti*) torna-se particularmente interessante não apenas pelo fato de ambos os filmes terem sido produzidos no mesmo ano e até mesmo terem compartilhado certas locações, como é o caso do aeroporto militar, que serve de alojamento tanto para o protagonista do filme de Rossellini e para a dupla principal e várias dezenas de extras do filme de Mattoli. Ambos os filmes tiveram, igualmente, o suporte técnico e supervisão artística do Centro Fotocinematográfico do Ministério da Aeronáutica, que declara, em um almanaque de cinema italiano da época, que “hoje o centro está em ativa operação preparando quatro longas-metragens que irão exaltar os feitos dos pilotos italianos que serão lançados na ocasião do vigésimo aniversário da fundação da Força Aérea” (RONDOLINO, 1983, p.232). O fato de os resultados terem sido distintos, quanto ao que se pode considerar como a exaltação dos “feitos dos pilotos italianos”, demonstra que mesmo sem evidentemente se contraporem ao objetivo supracitado, os filmes, por sua própria complexidade de signos em interação direta não apenas com os códigos sociais da época mas com referências do próprio universo cinematográfico, incluindo Hollywood, tornam-se ambíguos quando se deparam

com os códigos do melodrama ou do realismo que começava a ser articulado por Rossellini, a partir da influência de De Robertis. De fato, à primeira vista, mesmo o realismo do realizador sendo bem mais “domesticado” que o de um filme como *Obsessão* (Luchino Visconti, 1943), tampouco deixava de apresentar em suas imagens aspectos pouco positivos da realidade militar (o que se aplica até mesmo para os filmes de maior aderência à causa fascista, como os de De Robertis). E talvez – ponto crucial para se pensar as próprias definições possíveis dos primórdios desse novo realismo – esse realismo seja mais domesticado por conta sobretudo do espectro ideológico que faz um filme como *La nave bianca* se distinguir do de Visconti, já que efetivamente mais próximo de ser considerado um filme de propaganda do regime, ainda que em termos formais, sua proposta possa até mesmo vir a ser considerada mais radical que a do filme de Visconti. Este, evidentemente, não deixaria de tirar partido disso ao valorizar o elemento ideológico, o que se observa no depoimento sobre Rossellini, fundamentando seu filme como mais importante para as origens do movimento:

Por mais que se diga... “mas, já havia *O navio-hospital* e *O homem da cruz*, de Rossellini, ou *Uomini sul fondo*, de De Robertis”, esses filmes, de fato, eram documentários. A meu ver, é absolutamente necessário deixar de lado os dois filmes de Rossellini que citei, *porque eram fascistas, de propaganda fascista*. De Sica ainda rodava filmes como *Teresa Venerdì*, *Un garibaldino al convento* e, pouco depois de *Obsessão*, realizou *A culpa dos pais*, que já seguia a mesma linha. [...] O termo “neorealismo” nasceu com *Obsessão*. (Faldini e Fofi *apud* FABRIS, 1996, p.199, grifo meu)

Mesmo tendo-se em vista as diferenças ideológicas que marcam os dois cineastas nesse momento, pode-se pensar igualmente aqui numa tentativa de encontrar raízes do Neorealismo mais associadas obras de Rossellini, partindo de critérios diferenciados (inovações narrativas ou do uso da paisagem e abordagem de temas, a depender do caso), buscando demonstrar a significância de seu trabalho e sua influência dentro do campo artístico em questão.

O que se deve ressaltar, de todo modo, é que a narrativa da ruptura radical proporcionada pelo Neorrealismo ainda é a prevalecente quando se comenta a história e a estética do cinema, o que certamente se deve a uma aceitação da própria historiografia canônica do meio e à pouca preocupação com relação às fontes históricas. Isso se deu, em parte, por conta daqueles que desconheciam a produção anterior ao final da guerra, no caso de quem escrevia de outro país e que ganhou um reforço de boa parte dos próprios italianos, que queriam exorcizar a si próprios de seus laços com o fascismo. Portanto, para boa parte da imprensa não especializada e talvez mesmo especializada, os vínculos entre a produção realizada nos anos do fascismo e a que viria a ser denominada como Neorrealismo, mesmo ou ainda mais nos dias de hoje, é um tanto obscuro, como exemplificado no espanto do jornalista britânico que escreveu o obituário de Vittorio Mussolini (MARSHALL, 1997) ao perceber a presença “bizarra” de Rossellini, realizador do seminal filme antifascista *Roma: cidade aberta* (1945), como roteirista de um dos filmes produzidos a partir de um argumento de Mussolini, *Luciano Serra piloto*. A glória e a celebridade no pós-guerra e o relativo desconhecimento da produção realizada anteriormente certamente impedem a compreensão da percepção que o realismo, tão aclamado no “pós-guerra”, germinou na redação da revista *Cinema*, de propriedade do próprio Vittorio, amigo pessoal do realizador há muito tempo.

Referências bibliográficas

- ALBERTI, G. Cinematografo 1930. **Pegaso**, Fasc. II, 1931.
- BAZIN, A. **O cinema**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BEN-GHIAT, R. **Fascist modernities**: Italy, 1922-1945. Berkeley: U. of California Press, 2001.
- BONDANELLA, P. **The films of Roberto Rossellini**. New York: Cambridge U. Press, 1993.
- BRUNETTE, P. **Roberto Rossellini**. Berkeley; Los Angeles; Oxford: U. of California Press, 1996.
- BRUNETTA, G. P. **Guida alla storia del cinema italiano**. 1905-2003. Turim: Einaudi, 2003.
- FABRIS, M. **O Neo-Realismo cinematográfico italiano**. São Paulo: Edusp, 1996.
- LANDY, M. **The folklore of consensus theatricality in Italian cinema 1930-1943**. Nova York: State U. of New York Press, 1998.
- MARSHALL, L. Obituary: Vittorio Mussolini. **The Independent**. Londres, 14 jun. 1997, Caderno People.
- PIRRO, R. Cinematic traces of participatory democracy in early postwar Italy: Italian Neorealism in the light of Greek tragedy [2009]. Disponível em: <<http://www.thefreelibrary.com/Cinematic+traces+of+participatory+democracy+in+early+postwar+Italy%3A...-a0218658340>>. Acesso em: jul. 2010.
- RONDOLINO, G. Italian propaganda films: 1940-1943. In: SHORT, K. R. M. (Org.). **Film & radio propaganda in World War II**. Beckenham: Croom House, 1983.
- SEKNADJE-ASKENÁZY, E. **Roberto Rossellini et la Seconde Guerre Mondiale**: un cinéaste entre propagande et réalisme. Paris: Harmattan, 2000.
- WAGSTAFF, C. **Italian Neorealist cinema**: an aesthetic approach. Toronto: U. of Toronto Press, 2007.
- ZAGARRIO, V. **Cinema e fascismo**. Film, modelli, immaginari. Venezia: Marsilio, 2008.

-
1. Este seria o caso final de *Uomini sul fondo*, realizado no mesmo ano por Francesco De Robertis, ainda que com importantes distinções que devem ser explicitadas no momento oportuno.
 2. Com relação a especulações sobre a espetacularidade do filme à época de seu lançamento, Pierre Sorlin (1996, p. 15) acrescenta a dimensão geracional, ou seja, o quanto o filme poderia ser apreciado de forma distinta a partir dos valores que compunham o imaginário social de diferenciadas gerações, à guisa de fugir da concepção habitualmente homogênea e monolítica com que é apreciada, sendo, aliás, tal estratégia que estruturará o seu livro. Duas considerações, no entanto, devem relativizar o importante comentário de Sorlin sobre a questão: 1) não se pretende aqui o mesmo otimismo que o autor acredita ser possível na prospecção dos pontos de vista subjetivos que compuseram as gerações sucessivas de espectadores que criaram a cultura cinematográfica italiana, mesmo sendo essa uma questão marginal em relação aos propósitos aqui buscados; 2) além da dimensão geracional, vários outros elementos deveriam ser levados em conta nessa apreciação, vinculados a elementos de classe, raça, gênero etc., ou seja, mesmo tentando fugir do esquematismo, o autor apresenta uma opção que tampouco deixa de ser arbitrária ou demasiado genérica.

3. Para uma análise da crítica do egocentrismo associado ao liberalismo, que acaba provocando a separação do protagonista do filme de seus companheiros operários, ver Ben-Ghiat (2001, p. 109-110). Foram apontadas por comentadores desse texto interpretações diversas do filme de Ruttman, mas até o momento elas ainda não foram localizadas.
4. Bondanella, no entanto, mesmo apresentando detalhes, como referido acima em sua análise, parece ser por vezes pouco cuidadoso em menção ao próprio corpo de *L'uomo dalla croce*, referindo-se ao fato de o capelão ter arriscado sua vida para buscar água para o soldado enfermo de que toma conta. Mesmo que a maior parte do filme o vejamos dedicadamente fazer o papel de protetor do soldado ferido, no trecho em questão quem arrisca sua vida é uma das camponesas russas.
5. Situação representada a determinado momento de *Sanguepazzo* (2009), de Marco Tulio Giordana, quando a personificação de Osvaldo Valenti, o ator que assume a direção geral do cinema na República de Saló, e reduto da resistência nazi-fascista, ridiculariza a escolha dos atores para o projeto então iniciado de Rossellini.

Por um cinema que não faça ver

Vida e arte: original ou cópia, real ou representação em

***Copie conforme*, de Abbas Kiarostami¹**

Denise Lopes (PUC-Rio, professora; UFRJ, doutoranda)

Introdução

Arte e vida se confundem em *Copie conforme* (2010), de Abbas Kiarostami, na sua maior essência: na produção de sentido e a partir de questionamentos antológicos e recorrentes sobre as noções de origem, cópia, reprodução, simulacro, real, representação, identidade, originalidade, autenticidade, autoria... Ao traçar esse inventivo paralelo através de uma não narrativa, de um não mostrar e de uma sutil troca de papéis no ato da interpretação, Kiarostami nos faz coautores da obra, na qual nem cópia, nem original têm valor em si. Este residiria no olhar, na memória, no que cada um agrega à obra, à vida.

Teorias, como a expressa por Walter Benjamin em seu célebre ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, de 1936, e as construídas por Hillel Schwartz, em *La cultura de la copia: Parecidos sorprendentes, Facsímiles insólitos*, em 1996, e por Jean Baudrillard, em especial em *Simulacros e simulação*, de 1981, que problematizam questões em torno dos binômios original/cópia, real/representação, parecem dialogar na tela com as proposições do diretor.

Uma “presença-de-ausência da imagem”



Figura 1: Foto de divulgação de *Copie conforme* (2010), de Abbas Kiarostami. Cena inicial.

Fonte: <http://filmatical.wordpress.com/category/master-shots/> Acessado em 21/02/12

Já na primeira cena do filme se faz um vazio, algo se mostra, sem se mostrar. James Miller (o consagrado barítono britânico William Shimell), um escritor inglês que está em Arezzo, na Toscana, para lançar seu livro *Cópia fiel: esqueça o original, consiga uma boa cópia*, é aguardado. Uma câmera se limita a mostrar uma mesa com o livro e microfones, enquanto ouvimos vozes aflitas do público à sua espera na sala. É através dessa dissociação entre imagem e som, dessa “não presença”, que somos informados e introduzidos na espera. Aguardamos, como o público, por James, e o burburinho nervoso dos “presentes-ausentes” nos afeta com ansiedade. Essa “presença não presente” ou “presença de ausência” inicial irá se repetir de diversas formas por todo o filme. É graças a essa “presença de ausência da imagem”, que transforma o mundo em imagem de si mesmo, imponderável, imaterial, que esse vazio, essa

ausência se torna “visível e lhe confere uma realidade irreal” (KIAROSTAMI & ISHAGHPOUR, 2008, p.97-98). Para Ishaghpour, é exatamente por conta dessa “não-presença”, “dessa duplicidade dos homens e do cinema”, que o real idealizado por Kiarostami se cria.

O discurso sobre o livro se confunde com o filme. As ideias do escritor com as de Kiarostami. No trajeto de carro, James discursa sobre a dificuldade de se ser simples, como a lembrar que por trás de toda aparente simplicidade artística há muita elaboração. Como a evidenciar a simplicidade forjada de Kiarostami na tela. Recursos de metalinguagem mais uma vez revisitados pelo diretor.

Numa das muitas sequências bem estruturadas, Kiarostami constrói um discurso sobre uma escultura, real ou imaginária, sem em momento algum mostrá-la por inteiro. Ela é descrita minuciosamente pela personagem feminina. Elle (Juliette Binochet, melhor atriz em Cannes) – não por acaso, pronome feminino francês “ela”, que pode designar qualquer mulher – nos deixa saber que ali há a figura de uma mulher que repousa no ombro de um homem acolhedor e protetor. Porém, por mais que o espectador anseie vê-la, sabê-la, Kiarostami oferece apenas pequenos recortes de sua composição. A câmera a rodeia pela base, frente, costas, mas a entrevemos apenas por breves frestas. Escondida, parece chamar mais atenção. O momento em que mais a entrega à contemplação do espectador, a desvela de relance, é por duas pequenas imagens refletidas num espelho retrovisor de uma moto e em outro espelho maior apoiado numa parede, atrás da moto. Imagens que são reprodução da reprodução da reprodução... Imagens espelhadas simultaneamente num mesmo plano, que mostram e escondem a forma que refletem por trás de uma árvore, sempre ela, que balança. Mais uma vez nos são oferecido pedaços, partes, jamais o todo.



Figura 2: Foto de divulgação de *Copie conforme* (2010), de Abbas Kiarostami, com a estátua refletida no espelho.

Fonte: <http://larioscine.blogspot.com.br/2011/04/copia-fiel-2010.html> Acessado em 21/02/12

Parece que Kiarostami nos quer assim. Leitores atentos de fracionados e imbricados processos de representações. E estrutura o filme sem nos deixar ver quase nada, apesar de suscitar todo tempo desejos de visualização das referências afetivas citadas por seus personagens. Assim contribui com o mistério, a dúvida. Ali há uma escultura ou não? Incertezas completadas por cada um de nós, não sem uma certa inquietação, não sem alguns desdobramentos. Há ali um casal ou não? Há uma história? Há um filme? Denuncia a cada instante que sua obra, como a estátua de um casal que nos é parcialmente apresentada, nada mais é do que representação, reprodução, cópia que se constrói a partir das múltiplas leituras de seus interlocutores. Casal estátua e casal fílmico que serão o que a imaginação de cada um permitir.

“Penso que, se queremos que o cinema seja considerado uma forma de arte maior, é preciso garantir-lhe a possibilidade de não ser entendido. Não suporto o cinema narrativo. Abandono a sala.

Quanto mais ele se esforça por contar e quanto mais sucesso tem nisso, maior é minha resistência. A única maneira de prefigurar um cinema novo reside em um maior respeito pelo papel desempenhado pelo espectador. É preciso antecipar um cinema “in-finito” e incompleto, de modo que o espectador possa intervir para preencher os vazios, as lacunas. A estrutura do filme, em vez de sólida e impecável, deveria ser enfraquecida, tendo em conta que não se devem deixar escapar os espectadores! Talvez a solução adequada consista em estimular os espectadores a uma presença ativa e construtiva. Por isso, estou meditando a respeito de um cinema que não faça ver. Creio que muitos filmes mostram demais e, dessa maneira, perdem o efeito. Estou tentando entender o quanto se pode fazer ver sem mostrar. Neste tipo de filme, o espectador pode criar as coisas de acordo com a sua própria experiência, coisas que não vemos, que não são visíveis. Não é preciso dizer tudo ao espectador. As pessoas têm idéias diversas umas das outras, e eu não quero que todos os espectadores completem o filme em sua imaginação da mesma maneira, como se fossem palavras cruzadas idênticas, independentemente de quem as estiver resolvendo. Não deixo espaços em branco apenas para que as pessoas tenham algo para completar. Deixo-os em branco para que as pessoas possam preenchê-los de acordo com o que pensam e querem” (KIAROSTAMI, 2004).”

Cinema, como um duplo

Essas lacunas a serem preenchidas nos fazem lembrar de Jean Mitry (1907-1988), teórico do cinema, que, em seus dois volumes de *Esthétique et psychologie du cinéma* (1963-1965), vai falar da imagem fílmica como um duplo, que “nada designa (...) simplesmente se mostra a nós, um análogo do mundo, parcial”. (ANDREW, 2002, p.155) A imagem cinematográfica existindo ao lado do mundo que representa, não o transcendendo, nem jamais o substituindo. “Realidade fílmica” que só tem o sentido que lhe damos. O fato de alguém tentar nos induzir a determinadas significações seria “suficiente para nos dizer que não estamos na realidade” (ANDREW, 2002, p.155), mas na versão de realidade criada por uma pessoa, de mundo desse outro. Para Mitry, lembrado pelo próprio

Kiarostami, “uma realidade filmada no cinema é sobretudo uma realidade de cinema.” (KIAROSTAMI; ISHAGHPOUR, 2008, p.86) “A realidade só tem os sentidos que lhe damos. Todas as versões da realidade são tentativas humanas de dar significado humano às incipientes percepções dos sentidos que encontramos” (ANDREW, 2002, p.165)

“Seja documentário ou ficção, o todo é sempre uma grande mentira que contamos. Nossa arte consiste em contá-la de modo que acreditem nela. Se uma parte é documentário e outra parte é reconstituição, isso diz respeito ao método de trabalho, não ao público, O mais importante é alinhar uma verdade maior. Mentiras irreais, mas de algum modo verdadeiras. É isso que importa (...) Tudo é inteiramente mentira, nada é real, mas o todo sugere a verdade.” (KIAROSTAMI & ISHAGHPOUR, 2008, p.87)



Figura 3: Piazza del Tribunale, em Lucignano, província de Arezzo, Toscana, Itália.

Cenário onde foi filmada a cena da estátua de casal de *Copie conforme*, de Abbas Kiarostami.

Foto tirada em julho de 2011 pela autora do texto.

James será levado por Elle até Lucignano, cidade, a meia hora de Arezzo, procurada para matrimônios, onde se encontra uma Gioconda falsa adorada pelos visitantes. Em Lucignano, um burgo medieval, onde foram filmadas as principais cenas do filme, não há mesmo nenhuma estátua. Na praça onde foi gravada a cena, há apenas uma cruz num pedestal de pedra e alguns bancos. Não há fonte também. Somente a árvore, símbolo mitológico em todas as obras de Kiarostami, em ouro está presente. Diz a lenda que ela atrai um amor dourado, duradouro e feliz para quem a visita. O que faz supor que casamentos ali possam mesmo ser comuns. Um pôster do filme no Museo Comunale da cidade dá a dimensão de sua repercussão na região. O quadro da Gioconda, apresentado como uma suposta cópia que por mais de 50 anos se acreditou ser original, segundo a atendente do Museo, também existe, mas em outra cidade próxima, e não em Lucignano. Ela não sabe informar, no entanto, se se trata de uma cópia ou de uma obra original. “É muito bonita”, afirma, encerrando a conversa.

Saber a verdade sobre a origem da estátua, do quadro da Gioconda ou do matrimônio entre os dois protagonistas pouco importa à apreensão do filme. “A simulação põe em causa a diferença do ‘verdadeiro’ e do ‘falso’, do ‘real’ e do ‘imaginário’ (...) a verdade, a referência, a causa objetiva deixaram de existir.” (BAUDRILLARD, 1999, p.10) E a fruição cinematográfica parece justamente melhor quanto mais dúvidas tivermos, quanto mais desligada de uma “origem” estiver, quanto mais respostas diversas pudermos construir. “Só uma parte do percebido chega aos sentidos a partir do objeto; o resto chega sempre a partir de dentro.” (LUCKIESH apud SCHWARTZ, 1998, p.171) O real será o somatório das possibilidades que cada espectador/leitor conseguir “enxergar” na tela. E ele será único, indivisível e diferenciado para cada um de nós.

Só o que é sentido pode ser lembrado e reinventado

Admirador confesso do neorealismo italiano, com influências assumidas dessa linguagem surgida nos anos 40 na Itália do pós-guerra, Kiarostami elege a Toscana, na Itália, para produzir seu primeiro filme longe do Irã. *Viagem pela Itália* (Viaggio in Italia, 1954), de Roberto Rossellini, não por acaso é uma lembrança forte por todo o filme. A comparação é imediata. No filme italiano, Ingrid Bergman e George Sanders interpretam um casal inglês, há mais de oito anos juntos, que saem de férias pela primeira vez em direção a Nápoles, com direito a muitos passeios de carro, idas a Pompeia e a vários museus locais, em busca de uma arte primeira, originalíssima e clássica. Apesar de casados, se comportam como dois estranhos. Numa das cenas, há mesmo a constatação: “Essa é a primeira vez que ficamos realmente sozinhos. Parecemos dois estranhos. Será como um recomeço. Pode ser interessante”, diz o marido. Em *Copie conforme*, um casal, antes desconhecido, também faz um recomeço. Volta ao local onde se casaram e se amaram pela primeira vez, como a copiar o amor inicial, como a buscar uma “aura” perdida. Mas a memória destes fatos é diferente para cada um, como a duvidar de uma unicidade, de uma origem, como a nos dizer que na vida ou na arte só veremos, sentiremos, gozaremos com o que para nós fizer sentido. E só o “sentido” será lembrado.

Afeito a trafegar entre o documentário e a ficção, entre falso e real com desenvoltura, Kiarostami adota nas suas propostas ficcionais quase sempre uma estrutura documental. A utilização recorrente do interior de um carro em movimento, como a documentar o trajeto e nos fazer parte dele, é uma de suas marcas registradas. Se em *Dez* (2002) a câmera se limita a acompanhar toda a ação/falação de dentro do carro, em *Copie conforme*, ela se vale em muito da paisagem exterior. Paisagem que, para o filósofo do idealismo alemão Schelling (1175-1854), citado por Ishaghpour, assim como para o filme de Kiarostami, “só tem realidade para o olhar daquele que a contempla”

(KIAROSTAMI; ISHAGHPOUR, 2008, p.91). Toda a antológica história do registro de paisagens pelas artes visuais, litogravura, pintura, fotografia... é aludida por Kiarostami de alguma forma em seu filmes.

No caminho percorrido pelo interior da Itália em *Copie conforme*, Kiarostami volta a reverenciar a natureza, a paisagem e, em especial, as árvores. James escreve uma dedicatória pedindo para que seu destinatário não se esqueça de que é original, nos lembrando de que todos nós somos únicos e, por isso, também originais. Em seguida, alça um alto e centenário cipreste avistado no caminho ao posto de obra de arte e, por tabela, nos faz sentir como tal. Afinal, como James afirma, somos como o cipreste, únicos e originais. Ao igualar natureza, homens e arte, reivindica para cada um olhares desarmados, atentos e diferenciados. E refaz sua devoção às árvores.

A árvore isolada na colina (...) está no centro do caminho traçado por Kiarostami em *Onde fica a casa do meu amigo?* e no alto da estrada que conduz a busca em *E a vida continua*. É sob essa mesma árvore que o senhor Badii gostaria de ser enterrado em *Gosto de cereja*, e no começo de *O vento nos levará*, uma árvore isolada marca o ponto de onde as colinas descem rumo a esse lugar em que se esclarece a origem do amor de Kiarostami pelas paisagens. Árvore cósmica, vínculo da terra e do céu, eixo do mundo nas antigas mitologias. (KIAROSTAMI; ISHAGHPOUR, 2008, p.89)

Kiarostami ressalta ainda a importância transformadora de nossas visões ao registrar o fato de que a suposta irmã de Elle vê no marido gago tantas qualidades que é capaz de dotá-lo de altos valores. No fim do filme, Elle chama James de “Ja-ja-ja-ja-mes”, como a lembrá-lo de que é o olhar dele que a transforma, e vice-versa. Como se pedisse um novo olhar, um novo tratamento, uma nova importância. Ou a querer mostrar que talvez seja ele o gago que ela transforma.

Nem tudo pode ser traduzido

Os personagens dialogam em três línguas: italiano, francês e inglês. E, logo no início do filme, James faz um agradecimento demorado ao tradutor do seu livro para o italiano, chamando atenção para os problemas de tradução e decodificação. Na cena, talvez, mais importante do filme, numa cafeteria, a atendente estranha o fato de um marido não falar a língua de sua esposa. A relação é clara. Se algum espectador nessa hora, atordoado com a mudança de papéis, ousar reclamar de alguma coisa, não poderá mais. Erros de tradução/interpretação acontecem, nos avisa Kiarostami. Nem tudo pode ser traduzido ou compreendido ao pé da letra. Um duplo do casal se impõe, rouba a cena, nos fazendo lembrar da infinidade de papéis que muitas vezes representamos para o outro.

O duplo (...) é uma figura imaginária que, como a alma, a sombra, a imagem no espelho persegue o sujeito como o seu outro, que faz com que seja ao mesmo tempo ele próprio e nunca se pareça consigo, que o persegue como uma morte sutil e sempre conjurada. (BAUDRILLARD, 1997, p.123)

A reprodução biológica da espécie também é lembrada no filme como a produção de um duplo, um clone, uma cópia. Embora carregue os códigos genéticos, tem a cada cruzamento e crescimento um espécime diferente de seus antecessores. Essa reflexão é reforçada na relação que se estabelece entre Elle e seu filho. E não é só o ser humano que se reproduz, ou produz uma cópia de si mesmo, como forma de se perpetuar, ou de perpetuar a sua espécie. Toda a natureza faz isso. Inclusive os altos ciprestes da estrada, únicos em suas formas, obras de arte originalíssimas.

Em seu livro, Hillel Schwartz tenta interpretar a fascinação ocidental pela cópia e a preocupação atávica da humanidade com o único e autêntico. Analisa falsificações, retratos, marcas, clones, fotocópias... e teorias sobre *Doppelgänger*,

representação e reprodução biológica, mecânica e eletrônica. “Nos enfrentamos por todas partes com problemas de duplicidade e virtualidade, que devem ser resolvidos antes que possamos reclamar ou re-criar uma noção persuasiva de autenticidade.” (SCHWARTZ, 1998, p.10)

A preocupação de Schwartz parece análoga à problematização acerca dos conceitos de autenticidade, identidade e originalidade em *Copie conforme*, de Abbas Kiarostami. Problemas já visitados pelo diretor em outros filmes. Em *Onde está a casa de meu amigo?* (1987), Kiarostami refaz cinco meses depois, reencenando situações testemunhadas, com um ator em seu papel, a viagem que fez dois dias após um terremoto para saber se dois atores de seu filme haviam sobrevivido. Em *Close up* (1990), parte de uma mentira, de um duplo: Sabzian, um rapaz preso e julgado por se fazer passar pelo cineasta Mohsen Makhmalbaf.

Para lembrar continuamente o espectador de que estava assistindo a um filme tirado de uma passagem verdadeira, resolvi contar a história completa apenas nas partes inicial e final. Na seqüência da prisão, a câmera ficava escondida. As cenas do processo eram igualmente em estilo documentário, porém algumas coisas foram alteradas porque eu queria permanecer o mais fiel possível ao tema. Havia certas idéias próprias de Sabzian, porém inconscientes e que era preciso fazer emergir pelos diálogos. Em alguns casos, para ater-se a verdade é necessário trair a realidade. Assim, durante as pausas do processo, eu falava com o juiz e com o acusado para explicar o que pretendia. Um processo dura apenas uma hora, enquanto este durou 10 horas. (...) Foi aí que nasceu uma das maiores “mentiras” que já contei na vida, visto que grande parte do processo foi reconstruído em presença do juiz. Ao inserir já na sala de montagem alguns enquadramentos deste, dava a entender que ele estava sempre presente embora não estivesse. (KIAROSTAMI; ISHAGHPOUR, 2008, p.230-232)

Que a realidade possa por vezes parecer inverossímil na tela, e que para isso seja preciso trair a realidade na ficção, a fim de convencer o espectador do

que se quer, muitos sabem. Mas Kiarostami opta deliberadamente por parecer documental utilizando recursos ficcionais. Desfaz a tênue fronteira entre os gêneros e parece nos dizer: isso é um registro, qualquer que seja, jamais poderá ser confundido com o real.

O cinema não transpõe a realidade para um universo fictício, mas, servindo-se de passagem da ficção, restitui a realidade de uma plenitude que, de outro modo, ela não chegaria a atingir por si só. A mentira da arte serve de veículo para um retorno ao aberto e ao mundo. (KIAROSTAMI; ISHAGHPOUR, 2008., p.106)

A “mentira da arte” se iguala à “mentira da vida”

Essa “mentira da arte”, segundo Schwartz, é a mesma mentira da vida, viciada na criação de duplos: “A impostura é a ‘siamesidade’ da própria vida. É compulsiva, se alimenta de si mesma, sem arrepende-se” (SCHWARTZ, 1998, p.65). Desta forma, o casal de Kiarostami, sobretudo, mente. Mas qual seria o casal impostor? O que finge não se conhecer no início do filme? Ou o que finge se conhecer muito ao fim deste? É comum após uma sessão de *Copie conforme* ouvirmos calorosos debates a respeito dessa questão. De um lado, os que acham que já no lançamento do livro eles pareciam casados. Afinal, como Elle se sentaria na primeira fila com tanta propriedade? Seu comportamento mais despojado nesta cena, bem diferente de quando os dois se encontram no seu antiquário, denotaria uma certa familiaridade entre os dois ou, no mínimo, outra personagem. Mais à frente, Elle se assemelha à irmã relatada. No restaurante, coloca brincos falsos, ostensivos, sem ligar para o fato de não serem joias verdadeiras, como havia dito que sua irmã fazia. Elle e a irmã formariam um duplo? Há também os que acreditam que no quarto nupcial eles não passavam de um casal recente, furtivo, com hora marcada de despedida. A tudo isso Schwartz poderia perguntar: “Para onde nos conduz nossa própria capacidade para disfarçar, enganar e aparentar?” (SCHWARTZ, 1998, p.10) Kiarostami, talvez, respondesse:

Lembro-me de ter feito, mais de uma vez, exatamente a mesma coisa que Sabzian, isto é, criei para mim uma personalidade aparente [...] Em algumas ocasiões temos vontade de ser outra pessoa, porque estamos cansados de sermos nós mesmos. (KIAROSTAMI apud BERNARDET, 2004, p.130).

André Parente, discorrendo sobre as narrativas do pós-guerra, vai falar em “narrativas não-verídicas”, que implicam uma “multiplicidade que afeta as histórias, as personagens e os narradores”. Elle, ela, é ao mesmo tempo todas as mulheres possíveis. Pode ser a mãe do filho de James ou uma mãe qualquer, a dona de um antiquário em Arezzo ou apenas uma aficionada por autógrafos de escritores forasteiros, a irmã de Elle, casada com um gago, que gosta de usar bijuterias baratas ou a mulher que James viu apresentar a réplica de David na Piazza della Signoria a um menino e que teria lhe inspirado o livro. Elle, como a história, não tem passado, presente ou futuro definido.

A história já não é nem a do passado, nem a do presente ou a do futuro, pois ela já não é o resultado de um ato de fabulação. O ato de narração não-verídica reúne, em uma única história, o passado, o presente e o futuro, que por si sós são apenas fabulações. A história, como a personagem, bifurcam-se e tornam-se simultâneas (PARENTE, 2000, p.48)

Ao não deixar claro qual seria a identidade real dos personagens, qual o casal autêntico, qual o possivelmente impostor, muito menos qual a origem da relação dos dois, Kiarostami questiona a fé corrente na representação e reprodução exatas como meio de se chegar à verdade. Schwartz, como o diretor, sugere a mesma crítica. Estranha, por exemplo, a obrigatoriedade de autenticações de assinaturas em cartórios. “Resulta peculiar que nossa cultura da cópia tenha optado pela autoridade da firma, quando é bem sabido que não há duas firmas de uma mesma pessoa que sejam iguais” (SCHWARTZ, 1998, p.220). Para ele ainda, assim como para Kiarostami, uma imagem, e em

especial, uma foto, por muito tempo considerada prova de um fato ocorrido, não é, nem jamais foi, um registro do real.

Não, as fotos não representam a verdade, imparcial ou objetiva. Elas nunca o fizeram, nem desde o início: os ciscos de poeira e as sombras desapareceram. Não de maneira imediata: de ângulos diferentes surgem perfis diferentes. Nem tampouco no fim: o revelado teve suas próprias armadilhas. Não admira que os tribunais resistiram em aceitar como prova uma fotografia, tão fácil de representar e sempre retocada. (SCHWARTZ, 1998, p.91)



Foto 4: Única foto de *still* do filme em que aparece a estátua em toda sua extensão. Seria ela real?

Fonte: <http://ruthlessculture.com/2010/10/10/certified-copy-2010-truth-through-fakery/>.

Acessado em 21/08/2011.

Fotógrafo também de profissão, Kiarostami vai mais longe ao descolar o registro fotográfico do real. Segundo ele, uma foto transcende a presença física do objeto fotografado. Seus maiores exemplos estão no registro da natureza. Natureza que, cenário frequente de quase todos os seus filmes, que transcende sempre muito além de qualquer possível intenção do fotógrafo.

Não que o ato fotográfico e tudo o que ele implica não existam. Nessa aparição da natureza transcendente na própria presença, são sempre o pensamento e os sentimentos do fotógrafo que, postos entre “parênteses” ou graças a seu “desaparecimento”, se exprimem – mas não se projetando sobre a natureza ou se somando a ela, e sim por seu apagamento. (KIAROSTAMI; ISHAGHPOUR, 2008, p.95-96).

Ishaghpour, seu parceiro no livro sobre suas fotos, completa, quase como uma provocação à teoria de Walter Benjamin:

Benjamin pensava que a fotografia destruísse a ‘aura’, por obra de sua reprodutibilidade infinita, em contraste com a ‘unicidade’ necessária à manifestação da “aura” (...) sobretudo porque a fotografia traz todas as coisas para a proximidade, coloca-os à disposição, entrega-as ao olhar (KIAROSTAMI & ISHAGHPOUR, 2008, p.106)

Kiarostami parece assim confrontar Benjamin e reafirmar ideias de Schwartz, para quem Benjamin:

Não acertou ao dizer que, com a réplica, o original tenha perdido a sua aura. Se equivocou ao pretender que a distância ritual – ou pela que somos mantidos em relação – com respeito à obra de arte única tinha diminuído por causa dos modernos processos industriais. O que se debilita na era da reprodução não é a aura das obras de arte, e sim a segurança da nossa própria vitalida-

de. (...) Não é que de repente tenhamos virado monstruosos, mas que miramos erroneamente para nossas criações a fim de encontrarmos nossa vida e conhecer nossa sorte. Apenas em uma cultura da cópia poderíamos assegurar essa força motivadora ao original. O que entendemos por “original” hoje é o que nos fala de maneira imediata, uma experiência que cremos haver perdido entre nós humanos. (SCHWARTZ, 1998, p.132).

Conclusão

Recuperar essa experiência, que nos “fala de maneira imediata” e motivadora, talvez seja o desejo de Kiarostami. Para isso, denuncia seu filme como representação, reprodução, cópia, que se constrói a partir das múltiplas leituras de seus interlocutores. Nos torna coautores de fracionados e imbricados processos de representações ao nos fazer acompanhar uma “não história”, na qual pouco ou quase nada nos é, literalmente, mostrado. Suscita, a todo tempo, desejos de visualização de referências afetivas difusas, compartilhadas, que promovem deslocamentos narrativos que na maioria das vezes não se completam. Ciclos que não se fecham. Ideias, situações, personagens que não podem ser apreendidos. Engrandece a dúvida e o mistério. E, desta forma, nos faz mergulhar e construir a trama, a estátua, o casal, a imagem que quisermos. Livres. Porém, não livres de suas inquietações e perturbações. Nos mergulha nas incertezas filmicas, nas incertezas sobre a vida e a natureza. Estas, sim, parecem lhe interessar. A vida e a arte como duplos a buscarem alguma tessitura comum, alguma importância maior hoje. Como Mitry e tantos outros, chama atenção para a mentira construtiva do cinema. Reafirma, assim, a essencialidade do próprio meio. Essencialidade essa capaz, talvez, de trazer-lhe alguma originalidade, identidade e autenticidade a este.

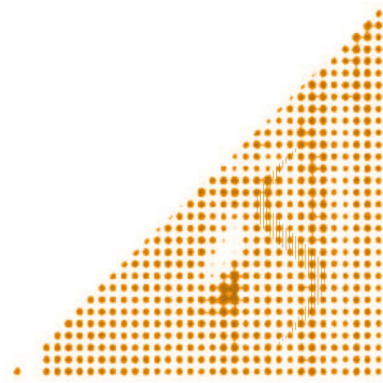
Referências bibliográficas

- ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema**. Uma introdução. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- BAUDRILLARD, Jean. **A arte da desapareição**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- _____. **Simulacros e simulações**. Lisboa: Relógio D'água, 1991.
- BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" In **Obras escolhidas I – Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERNADET, Jean-Claude. **Caminhos de Kiarostami**. São Paulo: Cia das Letras, 2004.
- MITRY, Jean. **Estética y psicología del cine**. Las estructuras. Madrid: Siglo XXI, 1989, vol.2.
- PARENTE, André. **Narrativa e modernidade**. Os cinemas não-narrativos do pós-guerra. Campinas, SP: Papyrus, 2000.
- KIAROSTAMI, Abbas. A arte da inadequação. **Folha de S. Paulo**, Caderno Mais, edição de 17/10/2004.
- _____; ISHAGHPOUR, Youssef. **Abbas Kiarostami**. São Paulo: CosacNaify, 2008.
- SCHWARTZ, Hillel. **La cultura de la copia**: Parecidos Sorprendentes, Facsímiles Insólitos. Madrid: Ediciones Cátedra SA, 1998.

1. Sessões de Comunicações Individuais (SI): Regimes de presença e de verossimilhança



Espectador e recepção



Cinema de ficção:

do deslocamento discursivo à intervenção política

Reflexões sobre a relação texto/leitor^{*2}

Ana Carolina Alves Luz Pinto (Université de Grenoble, França, doutoranda)³

Das intenções

Dado o desafio de explorar as conexões entre estética e política no cinema brasileiro, este trabalho posiciona-se numa perspectiva comunicacional que considera a inter-relação evidente entre essas duas noções como critério para o deslocamento do discurso do filme em questão entre os espaços de comunicação constituintes de toda relação texto/leitor. Por um lado, cabe ressaltar a importância da ideia de espaço de comunicação, inaugurada recentemente por Roger Odin⁴ (2011), para os estudos que situam o discurso de um objeto semiótico num determinado contexto sociopolítico. Essa noção será evidenciada na segunda parte deste trabalho. Por outro lado, defende-se a espontaneidade da inter-relação entre estética (enquanto modo de pensamento sobre o que tange o domínio das artes e que pertence, simultaneamente, ao domínio do pensamento) e política.

A intenção original é ultrapassar as barreiras impostas pela primazia da informação, em suas vertentes midiática e comunicacional, no estudo do político. Assim, trata-se de posicionar, de maneira legítima, a narrativa ficcional no centro das preocupações das ciências da informação e da comunicação, sejam elas no campo do cinema, da análise fílmica, seja no que diz respeito aos estudos da

comunicação pública e política ou da informação de maneira geral.

Desse modo, em um primeiro momento, algumas definições tornam-se imprescindíveis para, em seguida, adentrar-se na problemática que atravessa este trabalho, ou seja, o deslocamento do discurso ficcional de determinadas produções cinematográficas entre os espaços de comunicação do emissor e do produtor e a intervenção política que pode derivar desse movimento. Cabe, no entanto, ressaltar que ao invés de se interessar mais diretamente pelo conteúdo dos filmes, o artigo optou por evidenciar “como” e “quando” objetos semióticos, neste caso ficcionais, podem interferir no espaço sociopolítico.

Ao sentar-se numa poltrona na sala de cinema, o espectador imerge num universo ficcional que garante a coexistência de dois mundos, não paralelos, mas justapostos, que vão lhe oferecer a possibilidade de duas leituras distintas, porém complementares: a leitura poética e a leitura retórica. Ao ser interpelado pelo filme durante a espectatura, o espectador pode lançar mão de uma ou outra leitura. Essa autonomia na construção do sentido do discurso fílmico pelo espectador dá-se no espaço de comunicação destinado à recepção, e é neste espaço, por sua vez, que pode suceder-se a intervenção política – no sentido da possibilidade de transformação da realidade sociopolítica do espectador. Um exemplo que pretende ilustrar as conexões feitas pelo espectador entre os diferentes espaços discursivos será apresentado no final do trabalho.

Das definições

Primeiramente, vale introduzir a noção de espaço de comunicação no contexto deste artigo. Seguindo a lógica do modelo semioprágmató, Roger Odin entende o espaço de comunicação como um espaço, um dispositivo, formulado pelo analista, dentro do qual os limites dos espaços de produção e de recepção levam emissores e destinatários a produzir o sentido do discurso de acordo com critérios de pertinência o mais próximo possível. Não se deve confundir-lo com

a ideia de contexto. Se o modelo semiopragmático pressupõe uma dinâmica na qual o emissor, nos limites do seu próprio espaço, produz *vibrações* que se transformam em mensagem (T) que, em seguida, ao adentrar o espaço do receptor, se reconfigura em vibrações que serão, por sua vez, transformadas em outra mensagem (T') pelo receptor, os espaços de comunicação representam os limites dessa dinâmica. Ao se posicionar a partir desta perspectiva, entende-se que emissor e receptor são coprodutores do sentido do discurso em questão.

Em um segundo momento, este texto convida a retomar a ideia de ficção, ou melhor, de narrativa ficcional. Pode-se dizer que uma das razões pelas quais aprecia-se um filme de ficção é que, às vezes, ele parece “verdadeiro”, o que leva a supor, então, que o “gosto pela ficção” é relacionado à verdade de um discurso apresentado de maneira verossímil. Isso quer dizer que essas narrativas contêm uma “verdade” que diz respeito não ao mundo imaginário proposto pela ficção, mas ao mundo real no qual vive o espectador, a sua realidade social. Foi a distinção entre ficção e falsidade que permeou as primeiras reflexões sobre a narrativa ficcional e foi nesse sentido que Aristóteles definiu a especificidade do regime representativo das artes. O filósofo conferiu autonomia às formas das artes em relação às ocupações comuns e aos simulacros, considerados a contraeconomia característica do regime ético das imagens. Jacques Rancière lembra que o desafio da sua *Poética* foi justamente livrar as formas da mimésis poética da “desconfiança” de Platão sobre a consistência e o destino das imagens. Foi defendendo a mimésis enquanto composição de narrativas de experiências possíveis baseadas na verossimilhança – cujo efeito catártico promoveria a identificação do leitor com o personagem – que Aristóteles recusou a ideia platônica da dessemelhança.

Observa-se, então, que sob a perspectiva aristotélica, a poesia não tem que “prestar contas” do seu caráter verdadeiro ou de sua relação verdadeira com a realidade. A poesia, para Aristóteles, seria feita de ficções – consideradas como agenciamentos entre os atos inerentes à construção poética –, e é justamente por isso, enfatiza Rancière, que ela foi considerada hierarquicamente superior à

História por Aristóteles. A poesia, como não tem que prestar contas sobre o real, estabelecerá uma lógica causal ao agenciamento de acontecimentos de maneira voluntária, enquanto a História seria condenada a apresentar os acontecimentos da realidade social segundo a desordem empírica. Ou seja, a maior contribuição de Aristóteles nesse sentido foi a separação visível entre a razão das ficções, de um lado, e a razão dos fatos, de outro.

Em seu texto *L'inconscient esthétique*, Rancière (2001) recorda que a revolução estética estabeleceu justamente a não definição das fronteiras entre essas duas razões explicitadas pelo filósofo grego. Ele ainda declara, contrariamente a Aristóteles, que o princípio da poesia não é a ficção – enquanto agenciamento entre os atos –, e sim o agenciamento de sinais da linguagem (enunciados e imagens). Ou seja, trata-se da identificação entre os modos de construção ficcional e os modos de leitura dos sinais – que são configurações de lugares, de rostos, de roupas –; trata-se do contexto. E como as fronteiras entre a razão da ficção e a razão dos fatos são líquidas, assiste-se à emergência de uma nova ficcionalidade, pois agora, ao se contar histórias, também dá-se sentido ao universo empírico. Tudo se mistura. O testemunho e a ficção surgem de um mesmo regime de significação: “o que poderia acontecer” e “o que aconteceu” não se distinguem mais no que diz respeito à construção narrativa. Mas também não é dizer que “tudo é ficção”: Rancière apenas constata que a ficção da Era Estética é que definiu os modelos de conexão entre apresentação de fatos e formas de inteligibilidade que, por consequência, confundem essas fronteiras. Ele defende que

escrever a História, com H maiúsculo, e escrever histórias, no plural, derivam de um mesmo regime de verdade. (...) a política e a arte constroem *ficções*, ou seja, reagenciamentos *materiais* de sinais e de imagens, de relações entre o que vemos e o que dizemos, entre o que fazemos e o que podemos fazer. (RANCIÈRE, 2000, p.62)⁵

E completa: “os enunciados políticos ou literários fazem efeito no real. Eles definem modelos de fala ou de ações, mas também definem regimes de intensidade sensível. (...) O homem é um animal político porque é um animal literário” (RANCIÈRE, 2000, p.63). O autor se refere à capacidade do leitor/espectador de se deixar levar pelo poder das palavras e propõe que as ficções, tanto políticas como da arte, estariam mais para a ordem das heterotopias do que das utopias propriamente ditas, fazendo referência ao conceito foucaultiano.

No que diz respeito às condições necessárias para que o espectador se comprometa numa leitura poética ou retórica de um discurso ficcional, Jean-Marie Schaeffer, filósofo da recepção estética e da definição da arte, contribui de maneira importante. Ele defende simplesmente que para haver leitura ficcional, é necessário o estabelecimento de um quadro pragmático apropriado à imersão ficcional; esse quadro vai permitir a coexistência de dois mundos: de um lado, a realidade social do espectador associada à sua presença na sala de cinema e, de outro, o universo ficcional. Não se trata de uma vida alternada, e sim, da interação entre duas vidas atuais: a do espectador e a dos personagens. Além disso, Schaeffer chama a atenção para a predominância da atividade imaginativa sobre a atividade perceptiva, além de atentar para o fato de que as representações vividas são objeto de investimentos afetivos geralmente intensos. Dessa maneira, a ficção pode funcionar como eco às preocupações do espectador – o que vai permitir que sua significação se prolongue em sensações ou em emoções.

No entanto, o que mais vai interessar nesse *état de l'art* das definições relativas aos aspectos da leitura ficcional é a noção de “verdade ficcional”, proposta por Jean-Pierre Esquenazi, sociólogo das mídias e professor de Ciências da Informação e da Comunicação na Université Lyon 3. Em oposição a Rancière, que defende a unidade do regime de verdade das razões histórica e ficcional, Esquenazi sugere a existência da verdade ficcional em contrapartida às verdades histórica e natural, que seria

uma proposição suscitada por uma narrativa ficcional que constitui, para o destinatário dessa narrativa, uma paráfrase da sua própria existência – pelos menos em parte. O julgamento de verdade ficcional considera a narrativa como uma paráfrase e o universo ficcional como uma exemplificação (...) de uma parte do mundo real do destinatário, da maneira como este o concebe. E ela (a verdade ficcional) consiste na afirmação da justeza do universo ficcional em sua representação implícita desta parte da realidade. Uma verdade ficcional é uma proposição: que diz respeito a uma situação da realidade do destinatário; exemplificada de maneira justa por um universo ficcional; contestável de várias maneiras; atribuída eventualmente a um locutor-autor; mediada por um personagem ficcional; e enunciada pelo destinatário da narrativa. (ESQUENAZI, 2010, p.173)

Observa-se, então, que a verdade ficcional de Esquenazi é ligada à intimidade do espectador, às suas referências, e não ao contexto sócio-histórico colocado em cena pela narração, ao conteúdo fílmico. Ou seja, não importa se a narrativa é completamente fiel aos acontecimentos históricos. O que interessa é que o destinatário, consciente de sua posição de espectadora de um filme de ficção, pois imerso neste quadro, considere (sinta, perceba) que essa narrativa é portadora de uma verdade.

Verdade da ficção, verdade dos fatos

Enquanto a verdade da ficção depende da relação do espectador com o discurso fílmico, a verdade histórica é intrinsecamente ligada ao contexto. Trata-se de uma proposição sobre um acontecimento marcado no espaço-tempo e associado a um grupo de indivíduos que deve ser observado em um contexto sociopolítico específico. Pode tornar-se uma controvérsia desde que outro analista escolha um contexto diferente, ou outra perspectiva de análise. Neste caso, o acontecimento não é mais o mesmo.

No entanto, observando a proposição que faz Paul Ricoeur sobre o trabalho histórico ao considerá-lo uma *mise en intrigue* (montagem em intriga), narrativa de acontecimentos e de entidades, percebemos que tanto a narrativa histórica quanto a narrativa ficcional são, finalmente, construídas a partir de uma mesma operação. Ricoeur conclui que a narratividade histórica seria um modo essencial de enunciação histórica. O autor evoca a homogeneidade da narrativa histórica e da narrativa ficcional no sentido de que ambas obedecem aos mesmos critérios de montagem em intriga (mimésis de uma ação) seguindo uma tripla mimésis, que seria: 1) seu enraizamento no mundo da ação humana; 2) a atividade de configuração necessária à verossimilhança da narrativa; e 3) sua pertinência diante da realidade do destinatário. Essas três operações servem portanto à formulação da história e à ficcionalização.

Nesse sentido, poder-se-ia dizer que as narrativas históricas e as narrativas ficcionais se distinguem por seus aspectos formais? Seria o formato o fator diferencial de uma emissão jornalística e de um filme de ficção científica? A resposta é, logicamente, negativa. Há inúmeros exemplos que demonstram que o formato de uma produção audiovisual não confere autenticidade a seu conteúdo, como é o caso de gêneros híbridos – por exemplo: *Zelig* (Woody Allen, 1983), *Man of Aran* (Robert Flaherty, 1934) ou então *The War Game* (Peter Watkins, 1965).

Esquenazi defende que apenas o quadro enunciativo permitiria distinguir a narrativa histórica da ficcional. Ou seja, a palavra “romance” na capa de um livro ou a chamada para uma “reportagem” na televisão, ou ainda a classificação em gêneros pela crítica, são as pistas necessárias para que o espectador se posicione diante das narrativas. Guillaume Soulez, professor da Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle e pesquisador associado do CNRS,⁶ compartilha do mesmo posicionamento de Esquenazi quando propõe as variadas leituras possíveis de produções cinematográficas de acordo com o contexto de espetatura. É fácil imaginar, por exemplo, *La dernière lettre* (Frederick Wiseman, 2002) como objeto de uma leitura ficcional em uma sala de cinema tradicional, ou de uma leitura documentarizante em um festival de documentários, ou ainda de uma leitura

plástica se projetado em um museu. Percebe-se, assim, que o contexto de leitura, o quadro enunciativo, pode determinar a maneira como os filmes são lidos. É claro que essa troca de contextos de leitura fica mais óbvia em alguns filmes do que em outros. Soulez destaca que filmes como *Branca de Neve e os sete anões* (produzido por Walt Disney, 1937) são mais resistentes, mais ligados a um contexto de leitura predeterminado. No entanto, apesar da dificuldade em se imaginar uma leitura do tipo documentarizante de *Branca de Neve...*, seria aceitável que, para um historiador interessado pelas técnicas de animação, essa leitura documentarizante encontrasse sua vez.

Da indistinção entre ficção e documentário, o caso de *Tropa de elite 2*

Para se pensar as fronteiras líquidas entre ficção e documentário, este trabalho sugere centrar a reflexão na relação texto/leitor (entenda-se “filme/espectador”). A proposta metodológica é inspirada no último trabalho de Soulez, *Quand le film nous parle* (SOULEZ, 2011), que propõe a análise de filmes e de documentos audiovisuais a partir da tradição retórica e argumentativa. O autor afirma que ao se pensar conjuntamente as formas fílmicas e seus respectivos contextos, além da capacidade mimética, restitui-se a capacidade deliberativa das imagens e dos sons, fundando um diálogo entre o filme e o espectador.

Soulez explora o título de seu livro (“Quando o filme fala conosco”) a partir de duas perspectivas para adentrar a discussão. Primeiro, trata-se do momento em que o filme se dirige ao espectador através de um procedimento específico de interpelação do dispositivo audiovisual. Pode-se pensar nos olhares para a câmera ou nas falas explicitamente dirigidas ao espectador, que tentam claramente fazê-lo reagir. Por outro lado, pode-se supor, de maneira mais metafórica, que determinada questão abordada pelo filme “tocou o espectador”. É esse segundo sentido que será mais explorado pelo autor. Ele propõe as ferramentas da Retórica

(*éthos, páthos, lógos*) para o estudo do processo no qual é o espectador, ele mesmo, que considera que alguma coisa no filme lhe diz respeito e lhe obriga, de certa maneira, a se posicionar e a tomar partido sobre determinada questão. É nesse sentido que se deve entender a capacidade do cinema de ficção – ou de qualquer documento audiovisual – de constituir um “espaço deliberativo” fundado no diálogo do filme com o espectador.

Ou seja, a dimensão retórica dos filmes se sobrepõe aos gêneros ficção e documentário. O que vai interessar, na verdade, é como o espectador dialoga e se posiciona nesse espaço de deliberação que se constitui durante a leitura retórica dos filmes, considerando a existência da verdade ficcional. Um exemplo recente da cinematografia brasileira é *Tropa de elite 2: o inimigo agora é outro* (José Padilha, 2010), no qual percebem-se duas possibilidades: pode-se seguir as aventuras do Capitão Nascimento e apenas se emocionar com as peripécias do personagem (leitura poética); ou então identificar o discurso fílmico com a realidade sociopolítica do Rio de Janeiro (leitura retórica). O argumento deste artigo defende que uma leitura puramente poética, como no primeiro caso, seria praticamente impossível para um espectador brasileiro, consciente da atualidade sociopolítica do país. Dessa maneira, propõem-se três momentos do filme como possíveis pistas para a reflexão dessa relação texto/leitor.

O primeiro momento é quando se observa a cartela do início do filme: “Apesar de possíveis coincidências com a realidade, este filme é uma obra de ficção. Rio de Janeiro. Dias de hoje”. Esse procedimento é o que Esquenazi denominou quadro enunciativo, como foi visto. Ele organiza e delimita o espaço da ficção. Mas ele também serve à imersão ficcional apontada por Schaeffer. O espectador sabe que está diante de uma narrativa ficcional. No entanto, este procedimento não vai inviabilizar a leitura retórica do filme, nem a afirmação de uma verdade ficcional – já que a consciência do quadro pragmático da recepção é condição necessária para tal.

Outro momento trata-se da cena emblemática em que o personagem Diogo Fraga fala da situação das penitenciárias brasileiras diante de um público formado, entre outros, pelo deputado Marcelo Freixo e pelo delegado Vinicius George. A presença de atores da realidade social na narrativa funciona como uma ponte entre os dois universos com os quais os espectadores são confrontados permanentemente durante a espectatura do filme. Uma eventual leitura retórica pode ser mobilizada durante ou mesmo depois do filme, quando se obtêm, por exemplo, outras informações sobre a produção. À ocasião do lançamento de *Tropa de Elite 2*, o delegado Vinicius George deu uma entrevista ao jornal *O Globo* afirmando que “o filme pode ser uma ficção para a maioria das pessoas, mas para nós, que vivemos isso de perto, é um documentário” (apud BARROS, 2010).

O terceiro momento situa-se no final do filme. Trata-se da sequência da CPI das Milícias, seguida das imagens de Brasília:

(...) a verdade é que a PM do Rio tem que acabar (...) Metade dos deputados deveria estar na cadeia (...) eu posso afirmar aqui, deputado, que o governador do Estado do Rio de Janeiro esta diretamente ligado aos crimes aqui investigados por essa Casa (...) *corta para*: imagens do personagem do governador do Estado que comemora a reeleição *corta para*: imagens do Congresso Nacional e voz *off* “Quem você acha que sustenta tudo isso?” *corta para* imagens do Planalto Central. (*Tropa de elite 2: o inimigo agora é outro*, José Padilha, 2010)

O discurso do personagem-narrador, acusando o Governo do Estado do Rio de conivência com a corrupção das polícias, desemboca na questão “Quem você acha que sustenta tudo isso?”, seguida de imagens do Planalto Central. A análise retórica dessa sequência levaria à reflexão sobre os espaços do *éthos* e do *páthos* no que diz respeito à questão colocada pelo narrador. Quem é o autor, quem é o responsável por esse discurso? E para quem ele é destinado? Se o espectador entender essa questão enquanto uma interpelação (no sentido de Judith Butler⁷)

à sua posição na realidade social, se ele for sensível ao contexto do seu próprio espaço sociopolítico, essa narrativa torna-se réplica política e, conseqüentemente, uma intervenção política. O espectador é interpelado, se posiciona diante dessa interpelação e delibera no espaço comunicacional da recepção – produz sentido.

É dessa maneira que se entende a formação de um espaço público parcial. Parcial porque é distinto da midiaticização jornalística e da comunicação pública e política, embora se relacione com essas instâncias. Um espaço formado não apenas por um filme, mas por repetições significativas de questionamentos em uma época dada. *Tropa de elite 2* talvez seja, depois de *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2001), o objeto ficcional mais saliente desse espaço parcial, formado por documentos audiovisuais que tratam de questões relacionadas às favelas, que se constituiu através das últimas décadas. No entanto, ele coabita com outros objetos semióticos cuja capacidade deliberativa é evidenciada pelos sons e imagens, independentemente do gênero.

Das considerações finais

A intervenção política se dá, então, a partir do deslocamento discursivo do espaço ficcional ao espaço sociopolítico, que é possível quando a relação texto/leitor é investida pela leitura retórica, em uma interpelação direta ou indireta, dentro de um contexto pragmático propício à espectatura. A fim de ilustrar essas conclusões, propõe-se uma breve análise de um vídeo postado no Youtube (OPERAÇÃO..., 2012) por um jovem que, de maneira amadora, realiza uma animação com peças eletrônicas cujo contexto é a invasão do Complexo do Alemão em novembro de 2010 pelo BOPE. O interessante desse vídeo consiste justamente na relação que o jovem faz entre esses acontecimentos e o filme *Tropa de elite* – ilustrado pela música-tema e pelos diálogos (réplicas do filme). Desta maneira, percebe-se a relação (texto/leitor) que um espectador pode fazer entre fatos de sua realidade histórica (espaço sociopolítico, narrativa histórica) e ações de um universo ficcional (espaço ficcional, narrativa ficcional) representado por *Tropa de elite*.

Referências bibliográficas

- BARROS, J. A. Tropa de elite 2: nem tudo é verdade, mas quase tudo. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/rio/ancelmo/reporterdecrime/posts/2010/10/08/tropa-de-elite-2-nem-tudo-verdade-mas-quase-tudo-330978.asp>>. Acesso em: 25 fev. 2012. **O globo**, 8 dez. 2010. Blog Repórter de Crime.
- BUTLER, J. **Le pouvoir des mots**: discours de haine et politique du performatif. Paris: Editions Amsterdam, 2004.
- ESQUENAZI, J.-P. **La vérité de la fiction**: comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité? Paris: Hermès, 2009.
- MIEGE, B. **L'espace public contemporain**. Grenoble: PUG, 2010.
- ODIN, R. **De la fiction**. Bruxelles: De Boeck, 2001. _____ **Les espaces de communication**: introduction à la sémio-pragmatique. Grenoble: PUG, 2011.
- OPERAÇÃO no Complexo do Playstation. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=yJ4U111RH7A>>. Acesso em: 25 fev. 2012.
- RANCIÈRE, J. **L'inconscient esthétique**. Paris: La Fabrique, 2001.
- _____. **Le partage du sensible**. Paris: La Fabrique, 2000.
- _____. **Le spectateur émancipé**. Paris: La Fabrique, 2008.
- RICOEUR, P. **Temps et récit**: l'intrigue et le récit historique, v. 1. Paris: Le Seuil, 1983.
- SCHAEFFER, J.-M. **Pourquoi la fiction?** Paris: Le Seuil, 1999.
- SOULEZ, G. **Quand le film nous parle**: rhétorique, cinéma, télévision. Paris: PUF, 2011.

*A participação neste encontro foi proporcionada pela bolsa Aires Culturelles da Région Rhône-Alpes, França.

2. Sessão de comunicação "Estética e política no cinema brasileiro".
3. Aluna do programa de Doutorado em Ciências da Informação e da Comunicação da Université de Grenoble e membro do laboratório GRESEC (*Groupe de recherche sur les enjeux de la communication*). Tese em cotutela com a ECO/UFRJ. E-mail da autora: ac.alpinto@gmail.com
4. Roger Odin é professor emérito em Ciências da Comunicação na Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, onde ele dirigiu o Institut de Recherche en Cinéma et Audiovisuel durante 20 anos. Desde os anos 80, ele desenvolve o que chamou de "modelo semiopragmático" ou "modelo de não comunicação", que considera que nunca houve comunicação no sentido corrente do termo, e sim um duplo processo de produção: tanto da parte do emissor quanto do receptor.
5. Todas as citações foram traduzidas pela autora.
6. *Centre national de la recherche scientifique*.
7. Butler (2004) dialoga de maneira crítica com J. L. Austin a propósito de sua teoria dos atos discursivos, propondo a noção althusseriana de « interpelação » para descrever a relação texto/leitor.

Relações possíveis na produção e recepção de instalações interativas¹

Fernanda Gomes² (ECO/UFRJ, doutoranda)

O relacional

Desde os anos 90 a prática artística vem se concentrando na esfera das relações humanas. O artista passa a buscar, cada vez mais claramente, as relações que seu trabalho vai criar com o público. A função da arte contemporânea passa então pela invenção de linhas de fuga individuais ou coletivas, construções provisórias e nômades, através das quais o artista propõe situações que provocam seus espectadores. Uma obra cria no interior do seu modo de produção e no momento de sua exposição uma coletividade instantânea de *espectadores participantes*.

A arte, feita da mesma matéria que as trocas sociais, ocupa um lugar particular na produção coletiva. Uma obra de arte possui uma qualidade que a diferencia dos demais produtos da atividade humana: sua relativa transparência social. A partir de considerações de Nicolas Bourriaud (2006), pode-se dizer que a obra de arte pode mostrar ou sugerir seu processo de fabricação e de produção, sua posição nesse jogo de trocas possíveis, o lugar e a função que estabelece para quem ou o que se olha e os comportamentos criadores de artistas, técnicos e espectadores. O autor afirma que o mundo da arte, como qualquer outro campo social, é essencialmente relacional na medida em que apresenta um sistema de posturas diferenciadas. A arte é um sistema altamente cooperativo e a densa rede

de interconexões entre seus atores implica que tudo o que acontece é resultado contínuo dos papéis que vão se delineando. E se a estrutura interna do mundo da arte desenha efetivamente um jogo limitado do “possível”, uma segunda ordem de relações externas produz e legitima a ordem das relações internas. A “rede arte” é porosa e são as relações estabelecidas com o conjunto dos campos de produção que determinam sua evolução.

No processo de formatação de um espaço de recepção, percebemos que a configuração coletiva estimula a instauração de uma rede de criação, na qual os indivíduos, juntos, estabelecem um jogo de improvisação comportamental. Este é o caso da instalação interativa *Pare de me ignorar*,³ que foi pensada como um espaço de recepção coletiva, no qual os comportamentos se contaminam e se estimulam. Nessa obra o espectador vai para o lugar da plateia, conseguindo provocar reações nas imagens projetadas através dos sons que ele emite. Ao entrar na instalação, ele se depara com um ambiente típico de desfiles de moda: cadeiras enfileiradas de frente para uma passarela. Nessa passarela, são projetados modelos em tamanho natural que, sem a interação, desfilam com o seu “ar *blasé*” habitual. Porém, quando os espectadores começam a aplaudir, vaiar, assoviar ou emitir outros tipos de sons, os modelos projetados reagem e começam a se comportar de forma cada vez mais performática, parando de ignorar a presença das pessoas que os assistem (Figura 1).



FIGURA 1 – Instalação interativa *Pare de me ignorar*, de Fernanda Gomes

(modelo reage à presença da plateia)

Nesta instalação, microfones são os sensores que, devido a uma programação prévia, identificam as intensidades sonoras e a partir daí provocam as mudanças nas imagens. Quanto mais intenso o som, mais intensa é a reação dos modelos projetados. Quando os espectadores alcançam o nível sonoro mais alto, suas próprias imagens são projetadas à sua frente. Dessa forma, eles podem se ver em um momento de grande euforia e, finalmente, aplaudir a si mesmos. Quem está do lado de fora pode observar quem está dentro, sem saber o que está provocando os aplausos. Essa configuração acaba estimulando a participação e a interação não só entre espectadores e obra, mas, principalmente, entre espectadores e espectadores. A obra se torna, assim, um rico espaço de interlocução e relação entre pessoas que geralmente se ignoram, enquanto estão em seus movimentos automáticos cotidianos (Figura 2).



FIGURA 2 – Transmissão das interações na obra *Pare de me ignorar*

A criação de uma situação laboratorial

O caminho mais óbvio dos artistas no universo das competências tecnológicas, apontado por Arlindo Machado (2002), é o trabalho em parceria. Nam June Paik, por exemplo, soube extrair todos os benefícios de sua parceria com o engenheiro japonês Suya Abe, que possibilitou a criação de seu sintetizador de imagens eletrônicas, responsável por boa parte de sua conhecida iconografia.

Nos territórios da arte que lidam com processos tecnológicos, a parceria possibilita uma implicação orgânica dos vários talentos diferenciados e o direcionamento das demandas contemporâneas do trabalho artístico. Em geral, assim como os artistas não dominam problemas científicos e tecnológicos, cientistas e engenheiros não estão cientes das complexas motivações da arte contemporânea. Para Arlindo Machado, talvez seja necessário relativizar as contribuições de todas as inteligências e de todas as sensibilidades que concorrem para configurar a experiência estética contemporânea. Isso implica, é claro, uma desmistificação de certos valores convencionais inspirados na ideia de que a obra seria o produto de um gênio criativo individual, que ocuparia uma posição superior na hierarquia das competências do fazer artístico.

Muitos dos resultados obtidos jamais poderiam ter sido premeditados ou planejados pelo artista ou por seus colaboradores, mas também não poderiam emergir a partir de uma utilização apenas convencional das ferramentas, dentro dos seus padrões normais de funcionamento. Eles surgem de uma combinação de fatores, que inclui todos os talentos implicados na materialização de uma obra, incluindo o espectador. No caso da instalação *Pare de me ignorar*, a experimentação do espectador, exteriorizada em comportamentos performáticos, é um dado crucial para o desenvolvimento e a formatação final da obra. Existe um “período de testes” constante, no qual os dispositivos são organizados a partir das respostas comportamentais na esfera da recepção.

O que se observa no processo de produção e recepção de *Pare de me ignorar* é a configuração de uma situação laboratorial, na qual a obra vai se desdobrando a partir da atuação dos atores envolvidos tanto na etapa de produção quanto na etapa de recepção. A etapa de produção, por exemplo, envolveu diversos profissionais. Suas atuações contribuíram para a formatação final da obra, a partir de suas especialidades. Um *designer* foi responsável pelo aspecto visual. Um produtor de moda definiu o estilo dos modelos. Os modelos escolheram

seus gestos. Um programador cuidou da montagem interativa, definindo limites e possibilidades. Um *sound designer* estabeleceu a atmosfera sonora. Todos dirigidos pela autora da obra, certa de seus objetivos com aquela experiência, a partir de suas propostas de relações no espaço de recepção.

A intenção do artista

Na visão de Hélio Oiticica (1986), o artista, menos que aquele que cria, é quem propõe, motiva e orienta a criação. O artista não é mais o que assina a obra, mas o que desencadeia experiências coletivas. Oiticica não se classificava como um artista plástico, mas como um inventor, como aquele que despertava em seu *participador* o estado de invenção.

Jean-Louis Boissier (2004) coloca a intenção do artista como algo inerente ao processo semiótico e que não pode ser confundido com a significação da obra. A interatividade é tecnicamente trabalhada a partir do objetivo do autor de estabelecer um jogo com o espectador, solicitando-o de maneira cada vez mais diferenciada.

A “obra aberta por excelência” foi descrita por Anne-Marie Duguet (2009) como constantemente atualizável e variável, oferecendo-se a uma infinidade de interpretações e sem nunca poder ser um produto acabado. Umberto Eco (1988) começou a estudar a “abertura” das obras a partir da pesquisa de composições musicais que possibilitavam uma autonomia do intérprete. O autor desenvolveu uma discussão sobre “definitude” e “abertura” da obra de arte, a partir da constatação sobre a situação “fruitiva” que todos experimentam no processo de recepção. Segundo ele, cada “fruidor” traz sua situação existencial, sua sensibilidade, cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, que determinam o modo de compreensão segundo uma perspectiva individual. A forma da obra artística se torna esteticamente válida na medida em que pode ser vista e compreendida através de múltiplas perspectivas, evidenciando uma riqueza de aspectos e ressonâncias.

A partir do exemplo musical de Eco, podemos definir o espectador de uma obra interativa como mais um “intérprete”. Uma liberdade de interpretação, execução, experimentação de durações e sucessões é concedida ao espectador ativo que, ao contrário do intérprete musical profissional, não possui um conhecimento dos “códigos” da obra, prescritos por seu autor original. Podemos perceber um caráter orgânico aberto, como se este tipo de obra fosse um organismo ainda não definido, em processo de evolução horizontal, não hierárquica. Esse processo depende da capacidade da obra de gerar inúmeras formas, sem que uma seja mais perfeita ou mais adequada que a outra.

Os infinitos pontos de vista dos intérpretes correspondem-se com os infinitos aspectos da obra, encontrando-se e esclarecendo-se reciprocamente. Umberto Eco aponta a instauração de um novo tipo de relação entre artista e público, a partir dessa poética da obra em movimento, levantando problemas práticos que surgem com a criação de situações comunicativas, e de um novo diálogo entre contemplação e uso. Nesse processo, o importante é a relação de presença, com seus desdobramentos perceptivos, interpretativos e participativos, e não uma relação de representação.

Em uma instalação interativa, a intenção se desloca do autor para o objeto, incluindo o espectador e privilegiando as relações que poderão ser estabelecidas a partir dos comportamentos e posicionamentos. A expressão “arte interativa” nos fornece um cenário onde os artistas interagem primeiramente com máquinas, para posteriormente criarem uma interação com os participantes que complementarão a obra. O gesto próprio e pessoal do artista é então substituído por escolhas em um diálogo de seu pensamento com a máquina e o processo criativo ganha uma dimensão técnica que amplia o espectro da experiência, desde o momento da concepção da obra.

Talvez seja preciso reforçar, no processo de identificação da interatividade, a inscrição específica, tecnicamente trabalhada como tal, de uma intenção. Nesse sentido, a interatividade é a versão tecnologicamente mediada e talvez

também acentuada da intencionalidade. A partir do momento em que o autor dá instruções e parâmetros para o espectador experimentar a obra, ele está de alguma forma orientando seus posicionamentos e dirigindo sua atuação, mesmo que de uma forma mais “improvisada”. Se o espectador alcançar uma liberdade de atuação e movimentação, sem a sensação de estar o tempo inteiro seguindo orientações precisas para poder experimentar a obra, ele conseguirá se sentir vivendo, naquele espaço e tempo específicos, uma experiência individual, amparada pela experiência coletiva.

Nas obras interativas, artistas e técnicos determinam o comportamento dos sistemas em variáveis que são vividas nos diálogos com as possibilidades do circuito. As máquinas assumem, portanto, uma forte dimensão comportamental que está além do uso que se faz dos computadores nas criações gráficas. Porém, o comportamento do espectador também pode ser de certa forma programado, até mesmo em sua imprevisibilidade, na medida em que a obra o submete aos desígnios de seu sistema. O papel do criador, segundo Umberto Eco (1988), seria o de organizar uma dialética entre a ordem e a desordem, entre a previsibilidade e a imprevisibilidade, entre forma e abertura.

Níveis de relações com a obra

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. Esta dinâmica entrava muito bem na dinâmica social e cultural da modernidade, que exercitava a coletividade como prática social.

Para Nicolas Bourriaud (2006, p.72-73), depois de dois séculos de luta pela singularidade e contra os impulsos de grupo, é necessário utilizar novamente a ideia do plural como possibilidade de inventar modos de “estar-juntos”, formas de

interações que vão mais além das instituições coletivas que são determinadas. Só se pode prolongar positivamente a principal crítica colocada na Modernidade se considerarmos que não é a emancipação dos indivíduos que se revela como mais urgente e sim a emancipação da comunicação humana, da dimensão relacional da existência. As relações entre os artistas e sua produção podem se desviar para uma zona de retroalimentação. Há alguns anos os projetos artísticos, sociais, coletivos ou participativos se multiplicam, explorando numerosas possibilidades de relação com o outro e o público é cada vez mais levado em conta. A aura da obra de arte não se situa mais no mundo representado pela obra, mas na forma coletiva temporária que é produzida no momento de sua exposição.

Na Modernidade, uma abordagem especificamente institucional não era favorável a uma variedade de experiências que prejudicaria a educação dos espectadores para certos hábitos de ver. Pode ser percebida, então, uma contínua prática de “pedagogia do espectador”, para ensinar 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, esse espectador acaba mergulhando em sua própria participação individual, estando ao mesmo tempo isolado e em grupo. No cinema, o corpo se torna relativamente passivo, constituindo-se como um lugar de inscrição técnica de imagens em movimento ao invés de ser uma fonte ativa que pode formar outros tipos de informações (HANSEN, 2004). De um lado, está o mundo de imagens performatizadas, tecnicamente montadas como imagens movimento: do outro, está o aparato sensório-motor do indivíduo que passivamente as correlaciona. Contudo, a dimensão sensório-motora do corpo contemporâneo compreende muito mais do que a correlação passiva das conexões entre imagens e serve para outorgar as capacidades criativas do corpo.

Corpos, encontros e ações

Segundo Deleuze (2002), em sua obra *Espinoza: filosofia prática*, o autor foi o primeiro a valorizar o corpo, que aparece como poder de ser afetado. A ideia de afecção remete à modificação produzida no corpo, a uma relação de causa e efeito. Os corpos que se misturam podem se conciliar e se compor entre si, deslizando por entre, introduzindo-se no meio, constituindo relações de características e valorizando a individualidade e a singularidade.

Na perspectiva de Espinoza, quando acontecem bons encontros entre os corpos, as potências de ser, agir e pensar aumentam. Como a potência de agir é o que abre o poder de ser afetado ao maior número de coisas, é bom “aquilo que dispõe o corpo de tal maneira que possa ser afetado pelo maior número de modos. Ou então aquilo que mantém a relação de movimento e de repouso que caracteriza o corpo” (DELEUZE, 2002, p.61).

Podemos identificar algumas instalações interativas como uma situação de bons encontros entre os corpos da obra e os corpos dos espectadores, assim como as imagens da obra e as imagens dos espectadores. Dessa forma, um todo mais potente é constituído, ou seja, uma totalidade superior que inclui todos os elementos. O artista é aquele que organiza esses encontros, compondo relacionamentos vivenciados e procurando aumentar as potências daqueles que estão envolvidos no seu processo.

O contemporâneo e seus interlocutores

Como o olhar se movimenta em uma instalação interativa e se relaciona com os comportamentos dos espectadores que a compartilham? Como o olhar do outro interfere nesse tipo de ambiente, onde a obra se apresenta como espaço de trocas? Mais do que uma troca de olhares, podemos perceber uma troca de ações e experiências, que se contaminam e se estimulam, gerando um rico processo

de recepção da obra. Pode ser desenhado um círculo do olhar do espectador, que primeiramente vai da obra para o outro que a experimenta e, no momento da própria experimentação, volta-se para si ao mesmo tempo em que percebe os espectadores que o assistem. Aí se evidencia uma experiência coletiva determinada pelos olhares e ações de seus participantes. Existe um momento de passagem do espectador para o *espectador performer*, que passa a ter mais visibilidade do que a obra, quando se projeta em um âmbito comportamental, produzindo várias figuras de si mesmo a partir do lugar que ocupa na obra de arte.

Como obra interativa, é a própria instalação que muda no seu existir sensível aos olhos de todos, e não somente na interpretação individual de quem a experimenta. O termo leitura, definido anteriormente por De Certau (2009) como “processo silencioso” e “ponto máximo da passividade”, é ultrapassado por uma nova atividade, pois esta leitura⁴ provoca um efeito real sobre a obra. Uma das condições para que se instale uma retroação participativa entre a obra e o *espectador performer* é a disponibilidade perceptiva e expositiva deste último. Participar é inicialmente ver de outra maneira, ver para fazer obra.

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 que estamos 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.

Referências bibliográficas

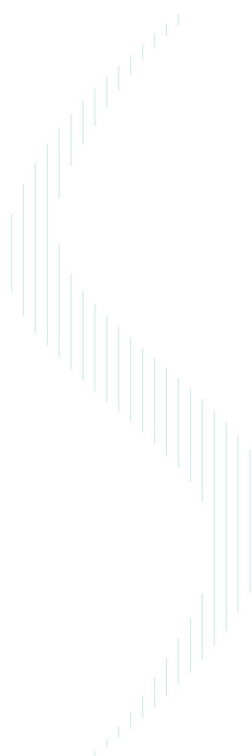
- BOISSIER, J.-L. **La relation comme forme**: L'Interactivité em art. Gêneve: Éditions Du Mamco, 2004.
- BOURRIAUD, N. **Estética relacional**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.
- DE CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2009.
- DELEUZE, G. **Espinosa: filosofia prática**. São Paulo: Escuta, 2002.
- DUGUET, A.-M. Dispositivos. In: MACIEL, K. (Org.). **Transcinemas**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.
- ECO, U. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- HANSEN, M. B. N. **New philosophy for new media**. Massachusetts: Ed. MIT, 2004.
- MACHADO, A. Repensando Flusser e as imagens técnicas. In: LEÃO, L. (Org.). **InterLab**: labirintos do pensamento contemporâneo. São Paulo: Iluminuras; Fapesp, 2002.
- OITICICA, H. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

-
1. Trabalho apresentado na sessão "Instalações audiovisuais"
 2. *E-mail*: infernanda@yahoo.com
 3. Realizada pela autora deste artigo e exposta na Praça da Estação de Belo Horizonte em setembro de 2010.
 4. "De fato, a atividade leitora apresenta, ao contrário, todos os traços de uma produção silenciosa: flutuação através da página, metamorfose do texto pelo olho que viaja, improvisação e expectativa de significados induzidos de certas palavras, intersecções de espaços escritos, dança efêmera" (CERTAU, 2009, p. 49).

ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL

SOCINE

- Volume 2 -



ISBN 978-85-63552-09-9



9 788563 552099

ANO XV – SÃO PAULO

2012