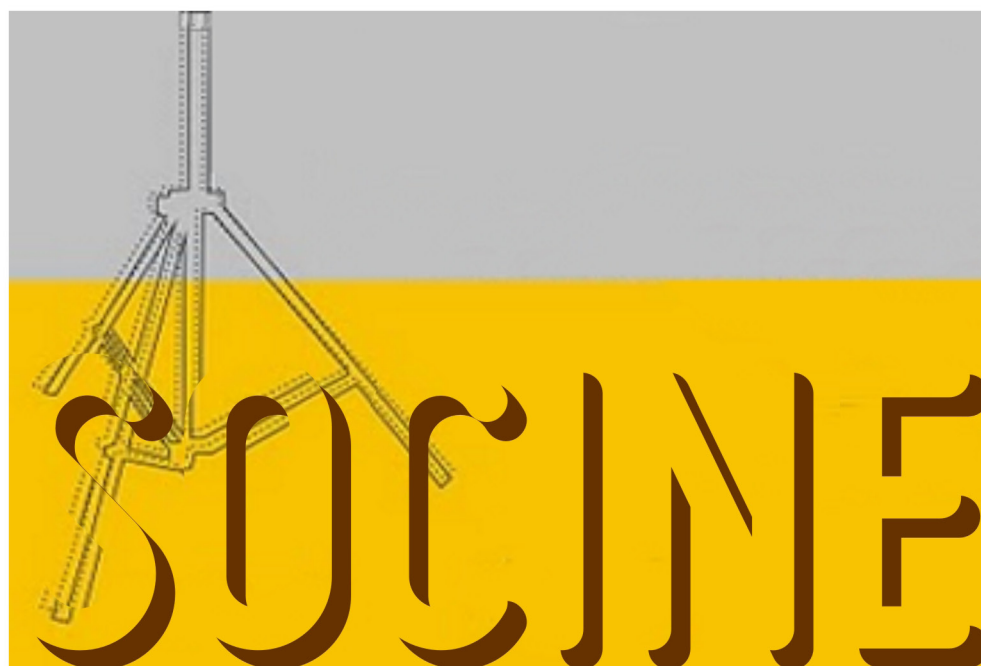


XII Estudos de Cinema e Audiovisual

- Volume 1 -



Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual

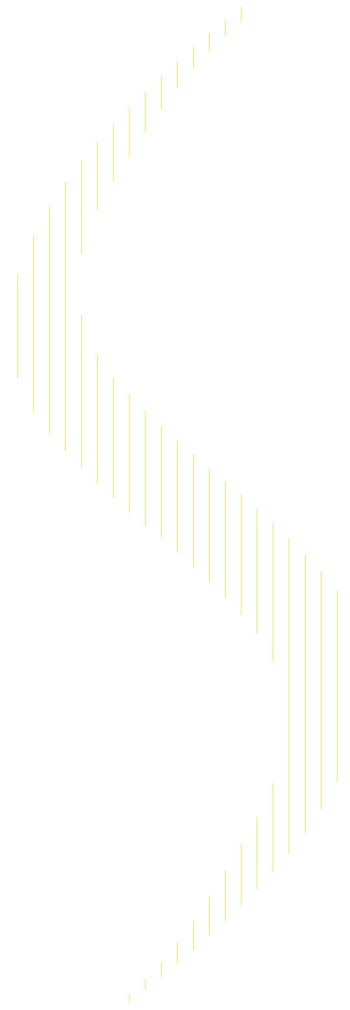


Organizadores: Laura Cánepa
Adalberto Müller
Gustavo Souza
Marcel Vieira

ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL

SOCINE

- Volume 1 -



ISBN: 978-85-63552-04-4

ANO XIV – SÃO PAULO

2011

Laura Cánepa, Adalberto Müller, Gustavo Souza, Marcel Vieira
(orgs.)

XII ESTUDOS
DE CINEMA E
AUDIOVISUAL
SOCINE

- Volume 1 -

SÃO PAULO - SOCINE

2011

Estudos de Cinema e Audiovisual Socine – Vol. 1/ Organizadores: Laura Cánepa, Adalberto Müller, Gustavo Souza e Marcel Silva – São Paulo: Socine 2011 –

409 p. (Estudos de Cinema e Audiovisual 1 – v. 12)

ISBN: 978-85-63552-04-4

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

CDU 791.34 (20a)

CDD: 791.4

Estudos de Cinema e Audiovisual – Socine

- Volume 1 -

Coordenação editorial

Laura Cánepa

Capa

A partir de arte gráfica de Luiz Fernando Moura

Projeto Gráfico e Diagramação

Paula Paschoalick

Revisão

Marcos Visnadi

1ª edição digital: setembro de 2011

Encontro realizado em 2010 - Recife - Pernambuco

© Socine - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual

Diretoria da Socine

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

Conselho Deliberativo

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

Comitê Científico

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

Conselho Editorial

Adalberto Müller, Afrânio Mendes Catani, Alexandre Figueirôa, Ana Isabel Soares, André Brasil, André Gatti, Andréa França, Anelise Corseuil, Arthur Aufran, Bernadette Lyra, Carlos Roberto de Souza, Cezar Migliorin, Cláudia Mesquita, Consuelo Lins, Eduardo Escorel, Eduardo Vicente, Egle Spinelli, Erick Felinto, Felipe Trotta, Fernando Moraes da Costa, Fernando Salis, Flávia Seligman, Gelson Santana Penha, Glênio Póvoas, Gustavo Souza, João Guilherme Barone, José Inácio de Melo e Souza, Laura Cánepa, Leandro Mendonça, Luciana Corrêa de Araújo, Lúcio de Franciscis dos Reis Piedade, Luiz Antonio Mousinho, Luiz Augusto Rezende Filho, Luiz Vadico, Mariana Baltar, Mariarosaria Fabris, Maria Ignês Carlos Magno, Manuela Penafria, Marcel Vieira, Marília Franco, Maurício de Bragança, Maurício Reinaldo Gonçalves, Newton Canitto, Roberto Franco Moreira, Rogério Ferraraz, Rosana de Lima Soares, Samuel Paiva, Sheila Shvarzman, Sílvio Da Rin, Suzana Reck Miranda, Vicente Gosciola, Victa de Carvalho, Zuleika Bueno

Comissão de Publicação

Laura Cánepa, Adalberto Müller, Gustavo Souza, Marcel Vieira

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)

Sumário



Apresentação

- 11 *Laura Cánepa, Adalberto Müller, Gustavo Souza, Marcel Vieira*

- Volume 1 -

Abertura

- 14 Da filosofia à estética - A respeito da teoria da montagem
Dominique Chateau

Teoria e método

- 35 Recontextualizando o cinema de bordas: afinidades e caminhos
Alfredo Suppia
- 47 Os “quatro cavaleiros do apocalipse” nos estudos de cinema no Brasil
Fernão Pessoa Ramos
- 61 Narrativa transmídia: a arte de construir mundos
João Carlos Massarolo
- 76 Princípio da dupla evidência: o vídeo amador na interconexão entre pornografia e documentário
Mariana Baltar

Crítica e recepção

- 92 Elementos para o estudo da crítica de cinema na década de 1960
Alessandra Brum
- 105 Discursos críticos: América Latina em perspectiva
Eliska Altman
- 119 Outras fruições do cinema na escola: do encantamento à educação básica e vice-versa
Gisela Pascale de Camargo Leite
- 128 Luxo para todos: cinema e comunicação, dialogismo e polifonia
Luiz Antonio Mousinho
- 144 O filme *cult*: seus modos de recepção e seus públicos
Mahomed Bamba
- 156 Bertolucci, cronista cinematográfico
Mariarosaria Fabris
- 170 Que pode a cinefilia francesa pelas cinematografias estrangeiras? O caso da recepção do cinema português
Pedro Maciel Guimarães

Indústria e mercado

- 188 Os filmes realizados em coprodução:
um panorama da produção contemporânea brasileira
Hadija Chalupe
- 202 *Distribuição e exibição: exclusão, assimetrias e as crises do cinema brasileiro contemporâneo*
João Guilherme Barone
- 217 A política dos editais de fomento sob a perspectiva econômica: um estudo de caso do cinema paulistano ficcional (2000-2009)
Layo Barros

- 230 Convergência à brasileira: reflexões sobre a indústria audiovisual
Lia Bahia
- 244 Paradoxos das políticas públicas para o setor cinematográfico
e as características da ANCINE
Marcelo Ikeda
- 258 Norma industrial e autorismo nos filmes da renascença norte-americana
Marcos Soares
- 268 A trajetória do documentário brasileiro: da produção à exibição
Teresa Noll Trindade

Cinema e televisão

- 283 Entre o raso e o fundo: os dois Takeshis
Arlindo Machado
- 297 *O sétimo selo, Além da imaginação* e as fronteiras de um discurso sobre a morte
Ciro Inácio Marcondes
- 313 Sérgio Muniz no cinema e na TV: experimentação e negociação
Gilberto Sobrinho

Cinema e literatura

- 326 Jogos de prazer e poder em *Estômago*
Genilda Azerêdo
- 338 O cinema como revisão conceitual da cultura: *O desprezo*, de Godard
Josette Monzani
- 351 *As ligações perigosas*: erro e catástrofe na tela do cinema
Philio Terkazis

Performance e encenação

- 368 Outras montagens, novas temporalidades: primeiras notas
Patrícia Moran
- 383 A invenção da cena: composições do ator
Sonia Maria da Silva
- 395 Laboratório de criação:
aproximações entre os processos de criação no cinema e nas artes cênicas
Walmeri Ribeiro

APRESENTAÇÃO

Em quinze anos de existência da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, este é o décimo-segundo livro concebido como coletânea de textos apresentados em nossos encontros anuais. A presente publicação é resultado do XIV Encontro Internacional da Socine, realizado em outubro de 2010, na Universidade Federal de Pernambuco, e traz artigos baseados em trabalhos de diferentes modalidades: comunicações individuais, mesas temáticas, seminários temáticos e painéis.

Se dar continuidade a essa tradição de publicações muito nos honra, é preciso destacar, igualmente, que, pela primeira vez, trata-se de uma obra em dois volumes. Isso reflete tanto a expansão da Socine em nível nacional e internacional, quanto a felicidade da escolha de publicar o livro em formato eletrônico. Dessa maneira, pudemos selecionar um número maior de textos, facilitando a sua circulação e criando um ciclo virtuoso de visibilidade para os estudos de cinema e audiovisual no Brasil.

Também é preciso destacar que a grande quantidade de textos não apenas revela o crescimento de nossa entidade, mas a maior variedade de temas, a clara diversidade regional e um número cada vez mais expressivo de universidades representadas.

Por outro lado, essa expansão, ao mesmo tempo em que nos anima, também cria algumas dificuldades para o formato de livro sempre usado pela Socine, já que o número de textos enviados para publicação tem aumentado

a cada ano. Por isso, optou-se pela experiência de dividi-lo em dois volumes organizados em grandes blocos temáticos.

No primeiro volume, reuniram-se 27 textos que versam sobre temas como Teoria e Método, Crítica e Recepção, Mercado Audiovisual e relações do cinema com a Televisão, com a Literatura e com o Teatro. Esse volume também traz o texto da palestra de abertura do XIV Encontro Internacional da Socine, proferida pelo pesquisador francês Dominique Chateau, da Université de Paris 1, Sorbonne.

No segundo volume, foram reunidos outros 27 textos, com clara predominância dos trabalhos de análise fílmica, como já é tradição na Socine. A divisão dos capítulos também foi feita em grandes blocos temáticos: Cinema Brasileiro, Cinema Mundial Contemporâneo, Documentário e Sonoridades.

A partir deste apanhado, a comissão editorial espera ter trazido uma amostra consistente dos mais de trezentos trabalhos aprovados no encontro da Socine de 2010.

Os Organizadores



Abertura



Da filosofia à estética

A respeito da teoria da montagem

Dominique Chateau¹

Trabalhei bastante sobre a ideia da estética do cinema, porém, ultimamente, fui frequentemente solicitado pela ideia de filosofia do cinema. Uma vez que mais vale comunicar uma pesquisa em seu frescor, mesmo que ainda em gestação, aceito responder ao pedido que vocês me fazem de falar das relações entre cinema e estética, passando pelas relações entre filosofia e cinema. A estética, aliás, nasceu historicamente no âmbito da filosofia. Como dizia Hegel, a estética é uma cadeia da filosofia; seu início (pois é preciso começar por algum lugar) é superado pelo início da própria filosofia. Aqui e agora não se trata mais de iniciar, mas, antes, de comunicar uma pesquisa em curso, um *work in progress*. Desejo, entretanto, enunciar alguns princípios de base, aqueles que se descobrem ao longo do percurso, mas que, em seguida, vêm se instalar no início – no momento em que o sistema de pensamento toma forma e se desprende de sua gênese. Definirei antes aquilo que entendo por “filosofia do cinema”; em seguida, desenvolverei os dados epistemológicos e as consequências dessa definição; finalmente, mostrarei o que ela significa para a teoria da montagem sobre a qual trabalho muito atualmente; ao fim e ao cabo terei enquadrado ou reenquadrado meu projeto estético.

I

Existem várias versões do encontro entre a filosofia e o cinema. Aproveito este colóquio para precisar minha própria versão que subsumo sob a expressão “filosofia do cinema”. Já abordei esse encontro em vários textos, a princípio mais didáticos e, depois, em *Philosophie d'un art moderne: le cinéma*, comecei a enunciar uma ideia mais pessoal sobre o tema. Proponho-me agora a precisar essa ideia lançando mão da epistemologia. Nessa perspectiva, quero mostrar que a filosofia do cinema é um trabalho cognitivo que, ao transformar o cinema em conceito, oferece sua contribuição à teoria do cinema.

Na expressão “filosofia do cinema” a conexão que se estabelece entre filosofia e cinema é ambígua: trata-se de determinar a filosofia pelo cinema ou de determinar o cinema pela filosofia? De acordo com a primeira hipótese, o cinema seria em si mesmo portador de um potencial filosófico passível de ser aproveitado pela filosofia; de acordo com a segunda hipótese, a filosofia teria a capacidade de esclarecer a natureza do cinema e, em consequência, de contribuir para a teoria desse meio de comunicação. Eu privilegio a segunda hipótese para definir a história do cinema. Não é uma solução de facilidade, pode-se mesmo ver aí uma contradição: se, ao falar em filosofia do cinema, abrimos a possibilidade da existência de uma disciplina mais ou menos distinta (como quando se fala de filosofia da arte, por exemplo), optando por assimilar a filosofia do cinema à teoria do cinema se pressupõe que, antes de ser uma disciplina distinta, ela é um ponto de vista no interior de outra disciplina – a teoria do cinema. Mais uma vez opto pela segunda solução, embora eu esteja bem longe de dissolver assim a especificidade da filosofia enquanto disciplina: vou mostrar que a filosofia do cinema assume, no seio da teoria do cinema, uma finalidade específica, uma vez que, ao instituir a possibilidade de converter o cinema em objeto da filosofia, ela consome *uma de suas vocações*.

2

Questionar filosoficamente a natureza do cinema implica, antes de tudo, constatar que ele resiste à filosofia. Essa ideia de uma resistência à filosofia por parte do cinema representa, aos meus olhos, um dos prolegômenos a toda e qualquer filosofia do cinema e uma das razões principais em considerar que a filosofia é suscetível de contribuir para a compreensão desse meio de comunicação. Quero dizer que a filosofia do cinema tem seu início no reconhecimento da alteridade do cinema com respeito à filosofia, devido à evidência de que não lhe basta estender a mão para capturar esse objeto — será, pois, a abertura em seu seio de uma espécie de trabalho cognitivo que pede um certo tipo de esforço. Porém, ao ser perturbada pela alteridade de um objeto nos limites de seu campo de competência, a filosofia também encontra um desafio à própria medida daquilo que, ao motivá-la, constitui sua competência. Frente ao cinema, a filosofia se encontra na inquietude que constitui sua própria *épistémè*, seu único verdadeiro método. Seria, pois, falacioso apresentar esse encontro como um apaziguamento após a surpresa. A inquietude vive mais além do que a surpresa; ela ativa incessantemente o desejo cognitivo. Aliás, a resistência de algum modo primeva do cinema não se extingue por este ser abarcado por uma teoria qualquer. Além da especificidade do desejo cognitivo que a filosofia encarna, o cinema muda ao sabor de sua história. Isso pode ser observado especialmente hoje, quando os processos de hibridação dos meios de comunicação audiovisuais põem o cinema em um metamorfismo acelerado.

Todavia, a inquietação da filosofia não consiste em se maravilhar frente a um ou outro avatar... Muito menos em pressupor que um filme, com mais ou menos efeitos especiais, contenha filosofia *readymade*. Ao utilizar *Matrix* para exemplificar um problema filosófico ou considerar esse filme como uma “máquina filosófica”, versamos sobre a ilusão da teoria pura (expressão que tomo de Habermas), contra a qual a epistemologia é uma arma de combate indefensável. A teoria pura que se pressupõe poder extrair de um objeto qualquer ao espremê-lo como uma fruta. A teoria não é suco da fruta. Ela é a transformação do objeto em uma

entidade radicalmente diferente, o conceito. Então, podemos questionar o gênero de interesse cognitivo que aparece ao transformar um filme em conceito. Em uma ótica kantiana isso corresponde a subtrair o objeto ao modo de apreensão ao qual se destina; pensemos ao menos que, se o filme é conceito, ele o é enquanto indeterminado. Todas as estratégias que transformam o enigma de um filme (ou de um quadro, por exemplo) em problema teórico para poder resolvê-lo deixam de lado uma alteridade que permanece depois delas. O filósofo fantasia sobre o filme, mas o deixa inalterado uma vez terminada a sessão. É eminentemente filosófico evitar o filosofismo que consiste em considerar como filosófico algo que não necessita sê-lo, mas que se manifesta em condições diferentes daquelas da problemática filosófica e que, além disso, torna-se interessante para a filosofia pelo fato de resistir a ela.

Certamente poderemos imaginar filmes onde essa resistência estaria consideravelmente enfraquecida: por exemplo, um professor de cinema filmado ao dissertar sobre o cinema. O resultado é um filme *quia talis*. Poderíamos mesmo dispensar as imagens, uma vez que uma simples gravação sonora já foi admitida como filme – o famoso *Wochenende*, de Walter Ruttmann (1930), ou, mais recentemente, *My new picture*, de Bertrand Bonello (2007). Mas não é especialmente a esse tipo de filme que nosso espírito é levado quando trata da filosofia do cinema, da mesma forma que na maioria das vezes não é geralmente por meio do filme que a filosofia do cinema se manifesta. A filosofia do cinema é habitualmente expressa em textos de sentido linguístico, em livros, de modo que a alteridade recíproca da filosofia e do cinema abrange simultaneamente sua procedência e seu destino, a base semiótica de cada um deles e sua função pragmática. Se pudermos falar em textualidade do filme, é em sentido amplo, em que o sentido estrito do texto é apenas um componente parcial: a substância da expressão cinematográfica não é assimilável à estrutura linguística, mesmo que o filme contenha pedaços de texto, mesmo que línguas e filmes tenham algumas estruturas formais em comum. A respeito dessa diferenciação, podemos também sublinhar o fato de que a substância da expressão cinematográfica possui um

caráter híbrido, de sorte que a própria noção de filme é instável – acabamos de verificá-lo no exemplo extremo do filme sem imagem. A intenção de definir o cinema se depara inevitavelmente com o fato da indefinição do filme. Prolongando esse paralelo, encontramos, igualmente, a presença da filosofia na categoria dos saberes textualmente transmissíveis, servindo-se de processos de dedução baseados no jogo dos conceitos e dos argumentos, obedecendo a critérios de verdade sintéticos, analíticos etc.; isso faz frente ao fato de o cinema pertencer à categoria dos produtos culturais, mesmo que às vezes os filmes visem também à transmissão de um saber (como no documentário). Mais frequentes, porém, são os filmes que visam à manifestação de uma atitude artística ou, mais simplesmente, ao divertimento. Em todos os casos, os filmes assumem essas destinações no condicionamento instável da forma filmica.

3

Acabo de introduzir de banda algumas considerações epistemológicas. Prossigo recorrendo mais explicitamente às ferramentas que essa perspectiva fornece. A epistemologia é uma subdisciplina da filosofia cuja tarefa consiste em examinar os diferentes gêneros de saberes, notadamente científicos, quanto ao seu instrumento e finalidade. Essa postura da epistemologia é um exemplo do esforço que faz para levar em conta aquilo que, existindo ao exterior dela mesma, rivaliza com seu poder cognitivo. Isso ao mesmo tempo sugere a possibilidade para a filosofia de uma volta sobre si mesma. Em outros termos, a filosofia supervisiona, pela epistemologia, os saberes externos, porém sua própria epistemologia faz com que ela, por sua vez, também se encontre enquadrada; ela assume não ser a medida de todo saber, ao mesmo tempo em que produz o instrumento de medida. A epistemologia da filosofia do cinema diz respeito, em parte, à filosofia propriamente dita – que não deve ser esquecida pelo caminho ou rebaixada ao papel de filosofismo mundano – e, em parte, à filosofia especificada pela decisão de tomar o cinema como objeto. A epistemologia é o ponto de vista adequado

para observar uma dupla exterioridade do objeto cinema em relação à filosofia: aquela exterioridade do cinema como meio de comunicação/espetáculo histórico, e aquela exterioridade que constitui a coleção dos diversos saberes que o tomam por objeto sem esperar pela filosofia. Trata-se de discernir o estatuto do cinema enquanto objeto inscrito em uma problemática filosófica, porém essa tarefa não se realiza integralmente se ao mesmo tempo não procurarmos avaliar a posição da filosofia em relação aos outros saberes sobre o cinema. Invoco aqui uma epistemologia ampliada. A epistemologia em sentido estrito é aplicada às *ciências*. O plural é importante: a ciência é uma entidade abstrata que somente dá lugar a uma antinomia (tão abstrata quanto) com a entidade (ela própria abstrata) filosofia; a partir do instante em que se entra no detalhe das disciplinas, os belos paradigmas se fissuram; isso é verdadeiro tanto do lado das ciências, cuja epistemologia revela sua heterogeneidade, como do lado da filosofia que, mais além de sua unidade de fachada, assume tarefas díspares. A filosofia do cinema cumpre uma dessas tarefas por intermédio de um projeto cognitivo que, ao contrário dos problemas filosóficos que a filosofia geral se dá a ela mesma, visa a um objeto que lhe é dado desde o exterior. Como dizia Merleau-Ponty (1996, p. 75): “O cinema é primeiramente uma invenção técnica onde a filosofia não tem lugar.”

Existe mais um motivo para estender o campo da epistemologia – não para se sair dela, mas para constatar que, em seu próprio processo, ela encontra, ao lado das ciências e da filosofia, outro modo de saber. A questão subentende a distinção entre o sentido continental da epistemologia, a teoria das ciências, e seu sentido anglo-saxão, a teoria do conhecimento. Mais profundamente ainda, trata-se de saber se a epistemologia procura princípios cognitivos ou se descreve saberes reais, se ela é dedutiva ou indutiva. Eu adoto a segunda posição, sem deixar de sublinhar que encontramos no exterior do referente epistemológico um modelo da postura do cinema em relação à filosofia – a epistemologia é certamente “o ponto de vista adequado” para cingir a filosofia do cinema. Esse ponto de vista ampliado consiste ainda em considerar, além da caixa de ferramentas da

ciência e da filosofia, a caixa de ferramentas dos saberes não científicos ou não filosóficos, ao contrário da ideologia da “teoria pura” que consiste em extrair filosofismos dos teoremas cuja validade é circunscrita à ciência que os produz (é a filosofia dos cientistas), ou então em pensar os saberes como uma expressão desprovida de meios, um conteúdo sem formas, um pensamento sem mediação. Essa reflexão vale igualmente para o filme, quando a ele se agregam filosofismos sem levar em consideração a forma fílmica. A ideia bruta de que “o filme pensa” leva essa ilusão ao extremo.

A epistemologia ampliada começa a descerrar os olhos do filósofo, notadamente convidando-o a se perguntar se ele tem parceiros em sua reflexão sobre o cinema. A resposta se impõe: a filosofia do cinema tem três parceiros – os estudos cinematográficos, a teoria do cinema e os pontos de vista científicos aplicados ao cinema (chamados impropriamente de ciências da arte). Eles não são somente parceiros de uma possível filosofia do cinema, mas também são parceiros entre si. Além do mais, cada um deles exemplifica um critério epistemológico diferente. Vou agora examiná-los um por vez. Ao final desse exame, apresentarei minha versão da filosofia do cinema.

4

Os estudos cinematográficos são um exemplo de formação discursiva, no sentido (de acordo com a ideia de Michel Foucault), de um domínio formado por um conjunto de documentos heteróclito quanto à sua natureza, sua procedência e sua finalidade, mesmo se esses documentos têm um objeto comum. Poderíamos ficar tentados a limitar tal formação discursiva somente aos textos que visem explicitamente o objeto comum, mas incorreríamos em erro ao concebê-la como um conjunto fechado, uma vez que ela é regida (sempre segundo Foucault) por uma lei de dispersão que, pelo contrário, autoriza a abertura. Não somente textos parcialmente preocupados com cinema podem ser agregados ao *corpus* por

atração, mas também podemos admitir que textos que absolutamente nada falam de cinema possam ser úteis ao seu estudo. É conveniente sublinhar que a lei de dispersão autoriza igualmente a inscrição da filosofia na formação discursiva dos estudos cinematográficos – isso para responder a uma objeção: o risco de alienar a filosofia em algum interesse estranho ao seu. Quanto à filosofia do cinema, não se trata do interesse da filosofia pelo cinema enquanto tal, mas, sim, da utilização do ponto de vista filosófico para melhor esclarecê-lo. É patente que a filosofia do cinema interessa aos amadores de teoria do cinema bem mais que aos puros filósofos. Além do mais, do ponto de vista da própria filosofia, não existe privilégio particular do cinema; ela pode da mesma forma se interessar pela pintura, pela literatura etc.

A inscrição dos estudos cinematográficos na formação discursiva é primordial, aos meus olhos, na medida em que permite à filosofia encontrar outros modos de saber além do dela própria e, em particular, daqueles que transmitem um saber sobre a prática do cinema. Tratando ainda de evitar a ilusão da teoria pura e de sua extração diretamente da prática, é primordial o contato não somente com o conteúdo desse saber prático, notadamente quanto ao aspecto técnico, mas também com os vários modos de sua comunicação. A filosofia do cinema de que estou falando aqui não é algo que se aprende somente nos livros de filosofia do cinema, porém algo que participa também da avaliação teórica do saber prático sobre o cinema. A filosofia, com a epistemologia ampliada, dispõe de uma ferramenta para essa avaliação. Novamente insisto sobre o fato de que é no momento de humildade, quando a filosofia reconhece seus parceiros, que ela realiza sua vocação. Do mesmo modo, aquilo que o saber prático sobre o cinema revela é que o conteúdo dos filmes não é lançado ao ar como uma espécie de sopro *causa sui*, mas depende das condições formais específicas cuja consciência aparece com a necessidade de nomear, de mais ou menos conceituar, aquilo que se observa na prática. O fluxo da prática fílmica é perpassado por experiências reprodutíveis que constituem a base do saber sobre o cinema.

Sob essas considerações existe certa concepção da filosofia. Na linhagem da ideia aristotélica (segundo a qual a mediação cabe ao particular) e da ideia hegeliana (segundo a qual, para ultrapassar aquilo que Hegel chama de “determinações abstratas do entendimento”, é necessário confrontar-se com a efetividade do real), penso que a filosofia do cinema não é a mediação do dado cinematográfico pelo conceito, é antes a mediação do conceito pelo dado cinematográfico. A epistemologia ampliada coloca o filósofo frente ao desafio de superar o desconhecimento da teoria prática, a da técnica em particular; de modo mais geral, essa epistemologia põe toda aproximação teórica à prova de sua terminologia: deve-se preferir um termo da prática a um neologismo de teórico? Isso é evidente no que tange à noção de plano. O técnico pensa o filme em planos que simultaneamente são a unidade de filmagem, entre o ligar e desligar da máquina, e a unidade de combinatória visual, na qual se deve ajustar de modo muito fino o início e o fim. Perpassando todo o processo de realização do filme, quando este sofre diversas transformações paradigmáticas ou sintagmáticas, o plano não é só a etiqueta de um estado da imagem em tal ou qual fase técnica, mas uma entidade com cruzamentos, trabalhada como uma forma, portanto disponível para sua transformação em conceito.

Afastei de meu caminho a filosofia dos filmes, isto é, a tradução deste ou daquele filme em filosofia. Daniel Frampton (2006, p. 203) define sua *Filmosophy*: “in order to philosophize the thought of film, one must first (...) work through the thinking of film”, escreve.² Eu o cito em inglês, pois *to philosophize the film* ou *philosophizing film* não é diretamente traduzível em francês – “tornar filosófico” ou “transformar em filosofia” –, e esse incômodo incita oportunamente a tomar certa distância em relação a tal projeto. Tanto mais por Frampton supor uma sorte de instantaneidade de acesso ao pensamento fílmico do qual faz a teoria ao mesmo tempo em que parece se desligar desse pensamento:

Um grande número de teorias do filme empobrecem nossa experiência do filme utilizando uma linguagem (uma terminologia

descritiva) que está separada e é inapropriada às verdadeiras ações e movimentos do filme — nós não aprenderíamos a ver “zooms” e “travellings”, mas seríamos levados a compreender as intensidades e os movimentos de sentimento ou de pensamento (FRAMPTON, 2006, p. 169, grifo do autor).³

Não necessitamos saber como se designa um ou outro movimento de câmera para compreender seu sentido, uma vez que ele age sobre nossa sensibilidade ou sobre nosso intelecto, que ele expressa a atenção de um personagem para a câmera ou da câmera para alguma coisa. É exatamente como uma gramática: compreendemos o sentido de uma frase da qual ignoramos a categoria sintática. Mas, ao mesmo tempo em que sentimos ou compreendemos o sentido de um movimento de câmera, também sentimos a diferença, como um ato voluntário do *cameraman*, de seu modo em *zoom* ou em *travelling*. As duas categorias servem para explicitar essa diferenciação, uma experiência já sentida pelo espectador. Não é o pensamento do filme que poderemos esperar alcançar com a exclusão do saber prático, porém *um pensamento sem filme*, um pensamento no qual tudo aquilo que é fílmico poderia ser amputado e nada mudaria.

5

Passo aos dois outros parceiros da filosofia do cinema: a teoria do cinema e os pontos de vista científicos. Entre os documentos que compõem a formação discursiva dos estudos cinematográficos, alguns são textos em sentido estrito, o do tecido linguístico – contratos, críticas, entrevistas, descrições técnicas, artigos de pesquisa, livros etc. –, enquanto outros são objetos de natureza não textual – filmes, fotografias, músicas etc. Entre os textos no sentido explícito, alguns patenteiam de maneira mais ou menos intensa ou mais ou menos explícita um olhar teórico sobre seu objeto, dentre os quais há os que reivindicam explicitamente sua inserção no seio da teoria do cinema; alguns desses textos expressamente

teóricos mobilizam uma perspectiva científica, outros, uma perspectiva filosófica. A relação da filosofia do cinema com esse domínio documental é de ordem teórica, no sentido que o interesse que ela assume recobre a ideia de teoria do cinema, a ideia da passagem de uma teoria difusa e implícita a uma teoria precisa e explícita. Neste caso, também, não vejo essa passagem como uma exclusão. Não se trata de substituir uma teoria julgada ineficiente por outra; trata-se, ao contrário, de um diálogo entre diferentes graus teóricos. Assim como a prática serve como mediação do saber prático, este último serve de mediação para a filosofia do cinema. Isso não significa que, a cada novo andar da mediação, as mediações anteriores sejam esquecidas; cada uma delas permanece ativada ou ativável de um extremo a outro da pesquisa, incluindo-se aí o momento da mediação final, aquela que fecunda a filosofia – que, em consequência, tem coisas a dizer a respeito, mesmo que ela “não tenha lugar”.

Defendo a ideia de que a filosofia do cinema, em primeiro lugar, faz parte da teoria do cinema no sentido amplo e, em segundo lugar, deve levar em conta a teoria do cinema no sentido estrito. Voltando ao exemplo da noção de plano, o desafio da teoria do cinema é saber se ela tem algo a dizer de mais específico do que a teoria que essa noção suscita em diferentes registros do saber, ou, o que dá no mesmo, se aquilo que a teoria do cinema propõe a respeito do cinema pode ricochetear a própria teoria do cinema. É necessário acrescentar que esta última detém o primeiro critério no qual podemos depositar confiança para decidir em que medida um pensamento sobre o cinema, um pouco ou muito filosófico, é pertinente em relação ao projeto de sua conceituação em qualquer quadro que seja, filosófico ou não; que, além do mais, ela apresenta a vantagem de possuir um pé no conceito, pois faz o primeiro passo em sua direção, e um pé no próprio cinema enquanto conteúdo não conceitual ou pré-conceitual, uma vez que procede a maior parte do tempo de um saber prático sobre o cinema (ao menos, eu já disse, daquilo que no saber prático me parece poder ser objeto de um trabalho teórico). Poderíamos certamente contentar-nos e dizer que a filosofia encarna certo saber

teórico sobre o cinema, sem designar-lhe um lugar na teoria do cinema, da mesma forma que a ignorância de sua prática fragiliza a filosofia do cinema.

Faço lembrar que me situo na obediência de Michel Foucault quando este distingue ciência e formação discursiva. Adaptando livremente a *Arqueologia do saber*, emprego seu conceito *épistémè* para definir especificamente cada ciência por meio de um determinado núcleo de meios, regras de formação, modos de argumentar e critérios de verdade específicos: cada ciência tem uma *épistémè* que funda a unificação do saber particular que ela produz, enquanto uma formação discursiva, como os estudos cinematográficos, é um território múltiplo do saber, impossível de ser sintetizado tal e qual sob a égide de uma única *épistémè* específica. Por outro lado, devemos fazer a distinção entre ciência e teoria. Uma teoria pode se nutrir de conceitos, de métodos e de argumentos dispensados por uma dada ciência, porém seu objetivo não é propriamente satisfazer a *épistémè* dessa ciência. Uma teoria pode ir buscar esses alimentos em várias ciências distintas, de algum modo amalgamar várias *épistémè*. Já é observado há alguns anos: a teoria do cinema mobilizou sucessivamente diversas metodologias ou diversas conceituações (por exemplo, a semiologia e o cognitivismo) para adiantar reflexões que raramente interessam aos especialistas dessas ciências. Hoje, este colóquio, como outros, é testemunha: a filosofia do cinema parece ser objeto de um interesse renovado junto aos teóricos do cinema.

Podemos aproveitá-lo, sem, todavia, preocuparmo-nos com o *turn-over* que vê uma ou outra disciplina suplantar momentaneamente as outras, e ainda menos com o discurso promocional que desvaloriza algumas para fazer valer uma outra. De minha parte, continuo a refletir sobre o cinema com a semiótica, enquanto alguns relegam aquilo que foi chamado semiologia do cinema à gaveta dos numismatas da teoria, como teria dito Paul Valéry. Mais seriamente, o modo pelo qual integro à minha reflexão sobre o cinema os pontos de vista científicos atesta uma vez mais a potência da perspectiva epistemológica. Ela descobre, com efeito, na variedade da formação discursiva dos estudos cinematográficos, pontos de vista que abordam um aspecto parcial do cinema, isto é, que tratam

parcialmente da racionalidade do cinema. Retomo aqui a substância da determinação de Habermas, complemento de sua crítica da ilusão da teoria pura. Ora, a epistemologia, enquanto supervisora dos diferentes saberes, é um ponto de vista privilegiado para avaliar a contribuição desta ou daquela teoria no âmbito da racionalidade global do cinema. A filosofia não é uma generalização das ciências, como dizia Bergson, mas também não cai na antinomia radical em que esse filósofo dispunha ciência e filosofia. Para verificá-lo, é preciso abandonar o conceito unitário e vago de ciência, para considerar a variedade dos saberes, ligados mais ou menos a uma *épistémè*. Mensurando esses saberes por eles mesmos, em suas inter-relações no contato com a filosofia, a epistemologia tem a capacidade de introduzir um processo crítico a partir do qual a filosofia nela mesma descobre um território de expansão particularmente fecundo. A filosofia do cinema chama, com base em uma epistemologia ampliada e crítica, uma síntese crítica dos diferentes saberes relativos ao cinema. Isso abrange também as ciências aplicadas ao cinema – a semiologia, a sociologia, a psicologia mais ou menos cognitivista, a psicanálise etc. A filosofia do cinema, enquanto síntese crítica, torna-se um parceiro precioso.

6

Falta precisar como a filosofia enquanto síntese crítica das diversas abordagens do cinema, mais científicas ou menos científicas, participa especificamente da teoria do cinema. Primeiramente, o cinema não é um problema filosófico *a priori*, tal como o da liberdade, da consciência, do conhecimento, da ação, do ser etc. (entidades intelectuais abstratas, mesmo se encarnadas na realidade). O cinema, enquanto objeto que existe em sua esfera própria independente da filosofia, como objeto técnico onde a filosofia “não tem lugar”, como um meio de comunicação específico ligado a um dispositivo de apresentação específico e como objeto historicamente determinado, somente se torna objeto filosófico *a posteriori*. O cinema é concreto, como o é a filosofia,

nem mais nem menos. Não se pode encaixá-los um no outro, cobrir um com o outro nem fundi-los um no outro. Retorno aqui à resistência, a esse desafio onde, precisamente, reencontramos o interesse da filosofia: desafiada pela exterioridade do objeto, desafiada em sua vocação de aceitar esse gênero de desafio, desafiada em sua capacidade de contribuir para a história do cinema. Pode-se subsumir esse triplo desafio sob a relação do conceito com o cinema. A contribuição específica da filosofia está no modo pelo qual ela conduz e no objetivo para o qual conduz a conceituação desse objeto.

Não estou afirmando que o conceito seja específico à filosofia ou, em outros termos, que a filosofia seja o reinado exclusivo do conceito. A epistemologia ampliada e crítica mostra o contrário; por esse viés, a filosofia toma consciência daquilo que é recoberto pelo conceito, que é um elemento da linguagem comum a qualquer saber. O conceito existe em estado indeterminado – como evocação, sugestão, possível extrapolação, esboço etc. – nos próprios filmes (salvo o caso excepcional, portanto teoricamente banal, onde o conceito fica explícito, como em meu filme sobre a dissertação filosófica ou em determinados filmes de Rohmer); ao ensejo da explicitação procurada pelos textos, onde o olhar teórico se precisa, onde necessitamos cada vez com mais detalhe das noções mobilizadas, o conceito se especifica e toma forma. Isso diz respeito a textos de críticas ou textos científicos, tanto quanto ao discurso filosófico. No cerne da teoria do cinema, este último herda conceitos já formados, mas também trabalha outros. Georges Canguilhem (2002, p. 206) escreve, a propósito da *Philosophie du Non*, de Bachelard (que é, diz ele, “uma Filosofia do trabalho”):

(...) trabalhar um conceito é fazer variar sua extensão e compreensão, generalizá-lo pela incorporação de traços de exceção, exportá-lo para fora de sua região de origem, tomá-lo como modelo, em suma outorgar-lhe progressivamente, por transformações conformes, a função de uma forma.

Trata-se, sim, de identificar as operações, algumas cruciais, outras menos, pelas quais a palavra se *carrega*, à maneira de uma bateria, e se *estrutura*, uma vez que um sistema de definições assombrado por infinitas discussões substitui a rede semântica que cada palavra contém potencialmente. Há uma operação mais importante do que as outras, um instante crucial do trabalho do conceito, quando se efetua a passagem da noção, ideia da prática, ao conceito, ideia da teoria. Essa passagem não é uma substituição, é antes uma adição: o conceito se agrega à noção e os dois coabitam. Eles podem se intercambiar, notadamente no que diz respeito ao cinema, por meio da teoria possivelmente induzida dos filmes, ou em sentido inverso, na medida da cultura teórica dos cineastas.

A respeito da passagem da noção ao conceito remeto uma vez mais a Canguilhem (2002, p. 42): “A invenção do telescópio no sentido técnico tem suas origens polemizada. Porém a invenção da utilização teórica da invenção técnica pertence a Galileu.” Em uma formação discursiva, certos tipos de discurso se distinguem como formação conceitual onde se efetua a passagem da noção ao conceito. A passagem de uma ideia prática ligada à utilização do filme a uma ideia teórica implica esse mesmo ponto de partida dado pela invenção de uso técnico em relação à invenção da utilização teórica da invenção técnica. Por exemplo, a invenção técnica da montagem deve ser levada ao crédito dos diretores que optaram por se emancipar da justaposição das tomadas de vista para construir aquela dos planos, e a invenção do conceito de montagem deve ser creditada aos teóricos que decidiram dar a essa noção técnica um sentido teórico. Existe um modo bem conhecido de minimizar esse sentido teórico, reduzindo a montagem à junção dos pedaços. É precisamente o caminho inverso que percorreu Lev Kuleshov (1967, p. 6), quando, muito jovem, se apropriou da palavra francesa “*montage*”, ouvida, na época, da boca de “um dos operadores franceses vindos à Rússia”, e, substituindo essa palavra ao inglês *editing*, lhe imprimiu o trabalho do conceito. Uma simples palavra em uso pelos profissionais do ofício para denotar um processo prático é dessa forma identificada, entre outros traços, como de “caráter específico” do cinema na medida em que podemos remetê-la ao princípio,

dito de organicidade, da superioridade do todo sobre as partes, não somente no sentido em que a justaposição das partes produz um todo que lhe é superior, mas também retroage sobre os próprios planos, sua concepção e sua fabricação, sua forma e seu conteúdo:⁴ o estatuto teórico da montagem significa que ela determina a totalidade do filme.

Assim vemos como um conceito emerge no cerne da teoria do cinema. Evidentemente o trabalho teórico não está concluído nem o conceito montagem, fechado e concluído. A filosofia do cinema, por meio da epistemologia ampliada e crítica, permite estimar a validade desse conceito sob todas as formas sob as quais se apresenta. Hoje, não tenho essa tarefa por objetivo, mas atualmente estou trabalhando sobre uma teoria geral da montagem fundada em minha versão epistemológica da filosofia da arte, logo, em uma perspectiva na qual a análise conceitual remete incessantemente à análise das condições de formação do conceito. Isso implica:

1. *uma arqueologia*, no sentido de Foucault: por exemplo, ao considerar os inícios da noção de montagem, observáveis particularmente nos artigos de *L'Encyclopédie* de Diderot-d'Alembert relativos à cutelaria ou relojoaria, compreendemos que o princípio de organicidade faz parte, de saída, da semântica;
2. *a mediação do saber prático*: por exemplo, o alcance do conceito de Kuleshov se reduz quando confrontado a filmes ou partes de filmes em um único plano (como *A arca russa* de Sokurov), mas também à utilização da colagem antiorgânica por parte de certos filmes experimentais (como *Zorns Lemma* de Hollis Frampton);
3. *o debate entre diferentes pontos de vista, quer sejam mais ou menos científicos*: por exemplo, referindo-se à teoria da arte, vemos que o princípio de organicidade pode ser interpretado seja como a modelização do filme

pela natureza – admiravelmente realçado por Eisenstein (1976, p. 160): “quando a lei da construção da obra responde à lei estrutural do fenômeno natural orgânico” –, seja como uma analogia entre suas respectivas estruturas, de modo que o filme seja então considerado como forma radicalmente autônoma; voltando-nos dessa vez para o aporte científico, é patente que as diferentes ciências dos signos (linguística, semiologia etc.) oferecem um leque de instrumentos de análise formal suscetíveis de sustentar a representação fílmica específica e, em consequência, nela situar o lugar e a importância da montagem;

4. *um debate a respeito da escolha de perspectiva no próprio cerne da filosofia:* por exemplo, fundamentando sua análise na exaltação da eficiência do cinema americano, mas construindo sua definição da montagem com vistas a um uso artístico do cinema que ele testa em suas famosas experiências de laboratório, Kuleshov hesita entre a pura teoria do meio cinema e a estética – tratar-se-ia de uma definição que especifica o cinema enquanto tal ou que visa sua utilização especificamente artística? Portanto, em que momento deve-se proceder à intervenção da perspectiva estética?

7

Eis então alguns momentos do trabalho do conceito de montagem ao qual me dedico há algum tempo. É necessário sublinhar os dois polos principais entre os quais este trabalho está em tensão: de uma parte, o polo do saber prático, o que significa certa familiaridade com o cinema, isto é, com sua técnica, com os filmes, com sua crítica etc., com suas recentes mutações, mas que, ao contrário da amnésia produzida pela onda pós-moderna da limitação ao atual, implica esquadrihar a arqueologia do cinema; de outra parte, o polo metateórico ou epistemológico em sentido estrito que significa uma reflexão a respeito das fronteiras dos problemas e das disciplinas, pondo em evidência que

a teoria do meio de comunicação, ou teoria da arte, é um calcanhar de Aquiles da estética filosófica (enquanto que gerações de artistas ou de pensadores ergueram meio imperfeitamente seus saberes práticos ao nível de instrumento teórico, numerosos pensadores da estética construíram uma teoria abstrata da recepção estética), ou, ainda, dando seu aval ao prevalecimento de pequenos teoremas científicos em detrimento de longos raciocínios filosóficos, bem como à remanência de intuições filosóficas imperfeitas ali onde os teoremas científicos, agarrados a seus pesados protocolos, só suportam durante o lapso de tempo que precede a chegada do novo teorema.

A tarefa da filosofia é de colocar o saber em crise, de levar o mais longe possível o processo da síntese crítica e de orientar a conceituação no sentido da explicação; a filosofia do cinema tem por vocação levar a explicação o mais longe possível, até o ponto em que se pode definir o próprio conceito de cinema por meio de subconceitos tais como o plano e a montagem. No decorrer desse processo, a própria contribuição conceitual da filosofia, quanto aos problemas que quase somente ela tem a vocação de colocar – com a intervenção da epistemologia para interrogar essa suposta solidão –, ainda enriquece a síntese crítica. Atualmente estou tratando de mais um tema de estudo que destaca a contribuição propriamente filosófica da problemática centrada sobre o cinema: a subjetividade no filme. Nesse caso trata-se de um conceito eminentemente filosófico, fato que não exclui a contribuição exterior de disciplinas mais ou menos científicas, como a psicologia e a psicanálise. Por exemplo, a utilização de conceitos fenomenológicos (os *Abschattungen* de Husserl, a consciência posicional de Sartre etc.) é de uma eficácia evidente para tratar da relação da câmera com o mundo, porém a utilização de conceitos da teoria geográfica ou antropológica da paisagem ou dos conceitos freudianos de condensação e deslocamento é de uma eficácia evidente para tratar temas respectivamente de ponto de vista e de poder onírico do filme. Nesse caso também, a referência ao saber prático sobre o filme e às suas categorias é determinante, considerada com relação ao próprio filme. Acrescento que, no quadro dessa pesquisa, os filmes ganham uma importância

particular ao manifestar diversas figuras da subjetividade fílmica mais ou menos imprevistas. Bem longe de se tratar de um retorno à filosofia dos filmes (essa espécie de hermenêutica que pretende *fazer os filmes falarem filosoficamente*), estes últimos, no quadro da filosofia do cinema, também não são “muletas” para a teoria (como dizia Kant), mas antes a exemplificação pela própria singularidade de suas configurações significantes que são o testemunho da resistência do cinema à teoria, em que, como eu já disse, a filosofia encontra aquilo que a motiva.

É dessa forma que se pode efetuar uma passagem da filosofia à estética, que, em vez de se apropriar dos filmes como reféns de uma demonstração de competência professoral, funda a análise dos valores artísticos que atravessaram o cinema sobre a base de uma avaliação epistemológica.

Referências bibliográficas

CANGUILHEM, G. [1968] *Études d'histoire et de philosophie des sciences*. Paris: Vrin, 2002.

EISENSTEIN, S. [1949] *Le film: sa forme/son sens*. Paris: Christian Bourgois éditeur, 1976.

FRAMPTON, D. *Filmosophy*. Londres; Nova York: Wallflower Press, 2006.

KOULÉCHOV, L. Entrevista. In: Hill, Stephen. "Kuleshov--Prophet Without Honor?" *Film Culture* 44 (Spring 1967): 1-41.

MERLEAU-PONTY, M. . Le cinéma et la nouvelle psychologie. In: _____. *Sens et non-sens*. Paris: Gallimard, 1996. Conferência no l'IDHEC de 1945.

-
1. Conferência de abertura do XIV Encontro da SOCINE. Tradução Rita Jover-Faleiros.
 2. Tradução nossa: "Com o objetivo de tornar o pensamento do filme filosófico, deve-se antes fazer o trabalho passar adequadamente, praticamente, pelo pensamento do filme."
 3. Tradução nossa: "A fair amount of film theory impoverishes our experience of film by using a language (a descriptive terminology) that is removed and unsuitable to the very actions and movements of film form — we should not be taught to see 'zooms' and 'tracking shots', but led to understand intensities and movements of feeling and thinking."
 4. Cf. KOULÉCHOV, L. *L'Art du cinéma et autres écrits (1917-1934)*. Edição de François Albera, Ekaterina Khkhlova e Valérie Posener, tradução de V. Posener, Lausanne : L'Âge d'homme, 1994. (Col. Histoire et théorie du cinéma)



Teoria e método



Recontextualizando o cinema de bordas: afinidades e caminhos¹

Alfredo Suppia (UFJF)²

Em *An atlas of world cinema*, Dudley Andrew (2006) propõe uma abordagem diferenciada do cinema mundial contemporâneo, desprendida dos padrões normativos da historiografia clássica do cinema. Como alternativa a uma análise linear ou orbital, com referência a centros de atenção e zonas de periferia, Andrew sugere, francamente inspirado no *Atlas of the European novel 1800-1900*, de Franco Moretti, um novo modelo para os estudos de cinema, baseado na lógica do atlas geográfico: uma coletânea de mapas voltados cada qual a um valor específico, mas variável. Dessa forma, um pesquisador de cinema poderia proceder a um mapeamento do cinema mundial contemporâneo sob viés político, demográfico, linguístico etc. A cada exemplo, Andrew fornece um ensaio de pesquisa possível. Sugere também a metáfora das “ondas” em substituição às tradicionais “árvores genealógicas” constituídas a partir de cinematografias nacionais. Sob o signo das “ondas” – e não das “árvores” –, as análises poderiam perder seu caráter tradicionalmente estanque, abraçando o hibridismo e o reconhecimento das múltiplas influências que as cinematografias nacionais têm exercido, umas sobre as outras, ao longo de toda a história do cinema (ANDREW, 2006, p. 21-2).

Em meio à proposta de atlas de Andrew, um tipo de mapa em especial chama nossa atenção: o mapa topográfico. Esse tipo de cartografia tem por

objetivo mapear produções audiovisuais invisíveis aos olhos dos “observadores de superfície” – aqueles que se voltam essencialmente às duas “formações” mais proeminentes na paisagem cinematográfica: (1) o cinema comercial de ampla penetração, facilmente visível porque superexposto, ou (2) o cinema de autor, louvado no meio acadêmico ou da crítica especializada. Segundo o autor,

(...) mapas topográficos representam a luta por representar a profundidade, aquilo que está escondido. As noções de “espaço nomádico liso” de Deleuze naufragam quando se olha para culturas profundamente ‘enraizadas’, incluindo aquelas que têm escapado a nossa atenção (ANDREW, 2006, p. 26)³.

Uma tentativa de mapeamento “topográfico” (ANDREW, 2006, pp. 25-6) da produção audiovisual brasileira, em especial voltado para as “grandes depressões”, tem sido procedida por um grupo de pesquisadores interessados em filmografias locais ou regionais, circulantes à margem dos aparelhos de produção, distribuição e exibição legitimados ou institucionalizados. Esse grupo denomina “cinema de bordas” seu objeto de estudo, essencialmente heterogêneo e heteroglóssico.

Na apresentação do livro *Cinema de bordas* (2006), primeira coletânea do grupo “Formas e imagens na comunicação contemporânea” (sediado na Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, e vulgarmente conhecido como “o grupo das bordas”), Bernadette Lyra e Gelson Santana (2006, p. 9) observam que “No campo do entretenimento cinematográfico, o envolvimento que ocorre entre os espectadores e um filme pode ser enquadrado em dois modos básicos de comportamento do lazer: o ‘sério’ e o ‘trivial’”. No primeiro, o espectador exerceria domínio cognitivo sobre o objeto, um determinado “controle interpretativo”, enquanto no modo “trivial” a participação meramente passiva serviria aos propósitos mais rasos do espetáculo de diversão e passatempo. Esse segundo modo, o “trivial”, representaria o regime típico de inserção do “cinema de bordas”.

No seio do modelo de oposição entre alta e baixa cultura, filmes de orientação “trivial” acabam subvalorizados em comparação àqueles de extração “séria”.

Num esforço de definição mais precisa do fenômeno “cinema de bordas”, Marcius Freire (2008, pp. 12-3) identifica um paralelo entre essa produção audiovisual contemporânea e o *Naïf* nas artes plásticas, levantando a questão de um possível “cinema *naïf*”. Por sua vez, Lyra e Santana explicam que

[...] o conceito de cinema de bordas não atua em função de uma simples oposição, como ocorre com aquele de cinema marginal, ao qual, muitas vezes, cabe o epíteto de *experimental*, no sentido que esse termo adquiriu ao contrapor um cinema voltado para uma expressão individual quase que puramente poética, a um cinema fortemente voltado para o mercado. E não se trata, ainda, do que comumente se qualifica como *cinema inocente*, pois apresenta peculiaridades em que se observa uma deliberada adesão ao regime trivial da experiência, muitas vezes de maneira explícita. (LYRA e SANTANA, 2006, p. 14)

O fato é que a heterogeneidade e heteroglossia do “cinema de bordas” acaba por reunir num mesmo perímetro realizadores *naïf*, artistas populares e parodistas experientes. Adiante, Lyra e Santana observam que o objetivo principal do livro *Cinema de bordas* (2006), e portanto do grupo de pesquisa que o produziu, é superar as

[...] dicotomias valorativas que privilegiam os jogos do espírito em detrimento dos jogos do corpo. Desnecessário dizer que esse foco na corporalidade vem movimentando, atualmente, uma boa parte da crítica de cinema e as pesquisas acadêmicas, sobretudo aquelas que se dão sob o influxo dos estudos culturais. (LYRA; SANTANA, 2006, p. 15)

Gostaríamos de sugerir que, para além dos estudos culturais, uma rica variedade de molduras teóricas contemporâneas tem oferecido instrumental promissor para a investigação de fenômenos idênticos, similares ou equivalentes ao que o grupo “Formas e imagens...” convencionou chamar “cinema de bordas”.

Portanto, o objetivo deste breve estudo é contextualizar o trabalho do grupo de pesquisa “Formas imagens na comunicação contemporânea”, em cotejo com proposições teóricas e historiográficas contemporâneas como o programa cognitivista, o semiopragmatismo, a semiótica cognitiva ou o novo *World Cinema*, por exemplo.

Pelo menos três grandes domínios teóricos dos estudos de cinema oferecem instrumental adequado ao pesquisador “de bordas”: os estudos culturais, a semiótica (revisitada) e o programa cognitivista – com destaque para derivações e combinatórias desses mesmos domínios, como o semiopragmatismo (ODIN, 1979, 1984 e 2005) ou a semiótica cognitiva (BUCKLAND, 2000). Robert Stam observa que

[...] tanto o cognitivismo como a semiologia desvalorizam as questões relativas à avaliação e à classificação, em prol da investigação das maneiras como são compreendidos os textos. Ambos os movimentos recusam uma abordagem normativa e beletrista, compartilhando um impulso democratizador desinteressado em celebrar cineastas individuais como gênios ou filmes específicos como obras-primas. Para Carroll (1998), como para Metz, toda a arte de massa é arte (STAM, 2003, p. 272).

Nesse sentido, o pesquisador “de bordas” tende a utilizar formas de aproximação como a de Torben Grodal em *Moving pictures: a new theory of film genres, feelings and cognition* (1997), livro no qual o autor “(...) dedica-se à própria fisiologia da recepção cinematográfica, aquele aspecto da experiência

cinematográfica que nos leva a afirmar que um filme ‘nos dá calafrios na espinha’ ou fez nosso ‘coração disparar’” (STAM, 2003, p. 269). Com o pós-estruturalismo e a virada cognitivista, a semiótica cognitiva e o semiopragmatismo⁴ parecem oferecer molduras teóricas bastante confortáveis e atraentes ao pesquisador “de bordas”. A semiótica cognitiva, conforme proposta por Warren Buckland (2000), tem por objetivo reconciliar dois campos aparentemente rivais no território dos estudos de cinema, por meio do resgate da dimensão linguística em análises ou teorizações de corte cognitivista.

Buckland denomina *cognitive film semioticians* os pesquisadores que “(...) combinam semiótica do cinema e ciência cognitiva com o objetivo de estabelecer modelos da competência fílmica.” (2000, p. 25) Seriam eles Francesco Casetti, o Christian Metz de *L’Enonciation impersonnelle, ou, le site du film* (1991), Roger Odin, Michel Colin e Dominique Chateau.

Dentre esses pesquisadores, o que talvez ofereça uma moldura teórica das mais adequadas e atraentes ao pesquisador “de bordas” seja mesmo Roger Odin. O modelo semiopragmático de Odin, com suas categorias de instituições, modos e operações, fornece instrumental eficiente para a análise de um objeto tão “contexto-dependente” e significativamente deslizante como o “cinema de bordas”. O resgate do papel do espectador, bem como dos modos de leitura e institucionalização, é um aspecto fundamental para uma investigação mais profunda desse fenômeno audiovisual popular.

Sabemos que a abordagem semiopragmática proposta por Odin foi motivada em grande medida por seu interesse nos chamados filmes domésticos ou filmes de família (*films de famille*). Marcius Freire, por sua vez, vê similaridades interessantes entre os filmes de família e o “cinema de bordas”. Não obstante, de certa maneira o “cinema de bordas” parece desafiar a categoria dos filmes de família delineada por Odin. As oito características textuais que estimulam o espectador a ler um filme doméstico como tal podem ser conferidas em “Rhétorique du film de famille” (1979): (1) ausência de *closure* (“fechamento”), (2) temporalidade linear

descontínua, (3) indeterminação especial, (4) narrativa dispersa, (5) saltos, (6) imagens borradas, movimentos bruscos de câmera, panorâmicas hesitantes, e assim por diante, (7) remissão à câmera e, finalmente, (8) o som de um filme doméstico pode ser inaudível, irregular ou completamente ausente (BUCKLAND, 2000, p. 102-3). Muitas dessas características podem ser constatadas em filmes “de bordas”, como na série *Rambú* (produzida por Rubens Pereira da Silva e estrelada pelo amazonense Aldenyr Trindade Fortes), ou nos filmes de Manoel Loreno, o Seu Manoelzinho (cineasta popular de Mantenópolis, interior do Espírito Santo). Segundo Odin, “O filme doméstico tem, de fato, a particularidade de ser feito para ser visto por aqueles que vivenciaram (ou viram) o que é representado na tela.” (ODIN, 1979, p. 356). Apenas *outsiders* (os não membros da família) percebem o filme doméstico como uma narrativa fragmentada. “O *home movie* relembra uma série prévia de eventos; ele não necessita narrar esses eventos” (BUCKLAND, 2000, p. 103). Portanto, dentro da moldura teórica proposta por Odin, o filme doméstico é marcado pela ausência das operações de diegetização e narrativização. Exatamente por isso, Odin é crítico dos cineclubes que encorajam cineastas domésticos a adotar as técnicas do modo ficcional, e justamente nesse momento o “cinema de bordas”, enquanto gênero ou fenômeno de produção audiovisual, oferece um desafio ao modelo semiopragmático de Odin. Porque o “cinema de bordas” é um híbrido ou, talvez, um gênero a meio caminho entre o modo doméstico (o do filme de família) e o modo ficcionalizante, ou mesmo o modo dinâmico.⁵ O filme “de bordas” é, assim como o filme de família, essencialmente voltado para o deleite espectral dos envolvidos em sua realização. Não raro os realizadores de um filme “de bordas” são, coincidentemente, uma família ou uma pequena comunidade (filmes de Felipe Guerra e Seu Manoelzinho, por exemplo). Embora possa apresentar muitos (senão todos) os elementos textuais característicos do filme de família elencados por Odin, o esforço ficcionalizante, na maior parte (senão na totalidade) do “cinema de bordas”, é também bastante marcado. Nesse sentido, o filme “de bordas” presta-se a um duplo objetivo: não só relembra as experiências dos envolvidos na filmagem, como também se abre a espectadores alheios à comunidade que o realizou. Cumpre a função de filme de

família e filme ficcional/dinâmico ao mesmo tempo. Talvez a abordagem semio-pragmática do “cinema de bordas” possa contribuir para a formulação de ainda outro modo a ser acoplado ao modelo de Odin: o dos filmes “comunitários”, um gênero híbrido ou transicional, a meio caminho entre a esfera doméstica e a esfera pública.

Vale destacar que o fenômeno aqui entendido por “cinema de bordas” não é exclusividade nacional, encontra paralelos em diversas regiões do mundo e pode receber outras denominações. Um fenômeno algo similar ao “cinema de bordas” no Brasil é o mercado de vídeo nigeriano, conhecido por “Nollywood”. Para ilustrar sua argumentação a favor do “mapa topográfico”, Dudley Andrew refere-se justamente ao fenômeno Nollywood (ANDREW, 2006, p. 26). Françoise Balogun observa que “A Nigéria foi um dos primeiros países a desenvolver uma produção significativa de filmes em vídeo” (BALOGUN, 2007, p. 193).

O fenômeno da produção em vídeo na Nigéria tem algumas coincidências com o paralelo brasileiro. Por ser um país de dimensões continentais, várias regiões brasileiras apresentam cenário infraestrutural e demanda por imagens locais equivalentes ao caso nigeriano. A maior diferença é que, ao contrário da Nigéria, no Brasil essa produção em vídeo não assumiu o “centro” do mercado audiovisual – permanece “de bordas”, embora fenômenos como o YouTube e similares introduzam peculiaridades mais recentes ao panorama. Uma razão para a “permanência bordeira” da produção brasileira de vídeo poderia ser buscada, talvez, na eficiência da indústria brasileira de televisão.

Coincidências de mercado e modo de produção avançam para a temática dos produtos. Assim como boa parte dos vídeos nigerianos versam sobre temas religiosos, folclóricos ou simplesmente fantásticos, no Brasil o “cinema de bordas” é terreno fértil para filmes de zumbi, delírios paranormais e aventuras extraordinárias, muitas delas pontuadas por elementos do sincretismo religioso, permitindo incursões curiosas no campo das “deglutições” e “regurgitações” (“deglurregurgitações”) de gênero.

Por sua vez, coincidências do objeto extrapolam para o âmbito dos analistas. O próprio trabalho de estudiosos como Françoise Balogun coincide com o dos pesquisadores “de bordas”, apresentando equivalências de fundo teórico e similitudes no trato com seu objeto (Cf. BALOGUN, 2007, p. 197).

Em sua análise do fenômeno da produção videográfica nigeriana, Balogun contribui a seu modo para a demolição de binarismos preconizada por autores como Ella Shohat e Robert Stam (1994) e Lúcia Nagib (2007) (Cf. BALOGUN, 2007, p. 202).

Nesse sentido, o trabalho de pesquisadores como Balogun (2007), Lyra (2006), Santana (2006 e 2008) e outros vai ao encontro de certa orientação verificável no âmbito do cognitivismo aplicado aos estudos de cinema, do interesse por fenômenos particulares e por menos (ou nenhuma) preocupação com formulações teóricas totalizantes. Métodos como o da “pesquisa nível-médio” (David Bordwell), “teoria a conta-gotas” ou “teoria do prato avulso” (*piecemeal theory*, segundo Noël Carroll), conforme já sugerido por Lúcia Nagib em “Rumo a uma definição positiva de *world cinema*” (2007), parecem particularmente úteis. Na esteira do pensamento de Ella Shohat e Robert Stam em *Unthinking eurocentrism* (1994) [*Crítica da imagem eurocêntrica*, 2006] - para os quais velhas dicotomias como “nós” e o “outro”, “centro e periferia”, “o ocidente e o resto”, são equivocadas e desnecessárias - Nagib assinala que teorias cinematográficas tradicionais, baseadas na oposição Hollywood x cinema mundial, não dão conta das complexidades da produção contemporânea (NAGIB, 2007, p. 39).

Finalmente, Nagib resgata a utilidade do conceito de “ondas” sugerido por Andrew (NAGIB, 2007, p. 39) e propõe a seguinte definição para *world cinema*, como um “primeiro passo para discussão”:

World cinema é simplesmente o cinema do mundo. Não tem centro. Não é o outro, mas nós. Não tem começo nem fim, sendo um processo global. *World cinema*, como o próprio mundo, é circulação.

World cinema não é uma disciplina, mas um método, uma maneira de visualizar a história do cinema como ondas de filmes e movimentos relevantes, que criam geografias flexíveis.

Como um conceito positivo, inclusivo e democrático, *world cinema* permite todos os tipos de abordagem teórica, desde que não se baseie em perspectivas binárias. (NAGIB, 2007, p. 40)

Nagib não menciona a crítica que Andrew faz a um certo “elitismo” nas seleções filmográficas de Shohat e Stam (ANDREW, 2006, p. 23). De fato, o ideal talvez fosse uma fusão das propostas desses autores. Não resta dúvida de que subsídios relevantes para uma nova metodologia de estudos de cinema mundial (com ênfase no fenômeno independente ou “de bordas”) devam ser buscados nas propostas de Shohat e Stam, Andrew e Nagib. Afinal, uma vez válido “o método inclusivo de um mundo feito de cinemas interconectados”, em que “Hollywood, (...) em vez de uma ameaça, torna-se um elemento ou um cinema entre outros (...)” (NAGIB, 2007, p. 39), nada mais justo que começarmos a demolição dos binarismos dentro de nosso próprio “terreiro”. É justamente nesse aspecto, na ressalva que Andrew faz a Shohat e Stam (ANDREW, 2006, p. 23), que o autor de *An atlas of world cinema* sugere abordagens de fato mais inclusivas, a começar do âmbito doméstico, não nacional. Fica claro, portanto, o papel de pesquisas voltadas para formas genuinamente populares de audiovisual, no Brasil e no exterior.

Com efeito, vale a pena destacar que o “cinema de bordas” em sentido *lato* não se restringe a contextos parainstitucionais, de precariedade infraestrutural ou simplesmente substituição de produtos na situação de carência de uma indústria audiovisual local formalizada, de qualquer nível. Convém sublinharmos que a produção contemporânea independente, alternativa ou “de bordas”, como se queira, tem de fato contribuído para revigorar as indústrias do audiovisual, até mesmo a mais famosa delas no ocidente, Hollywood, que por meio de algumas subsidiárias de grandes estúdios não tem ignorado as “bordas” mundiais. O

cinema recente de Michel Gondry, com *Rebobine por favor* (*Be kind rewind*, 2008), ilustra algo do espírito “de bordas” infiltrado num certo cinema de autor, *cult* ou de arte, enquanto no Brasil a produção audiovisual popular inspira realizadores “centrais” da filmografia nacional, como o Jorge Furtado de *Saneamento Básico, O Filme* (2007).

Concluindo, o mapa do cinema e audiovisual contemporâneo, suficientemente heterogêneo, heteroglóssico, pluricasual e rizomático, instiga o trabalho de pesquisadores interessados nas zonas menos salientes da produção, vastas regiões menos visíveis ou mesmo invisíveis a olho nu, mas que convidam à investigação. Para tal, o pesquisador pode se valer de determinadas metodologias já disponíveis há algum tempo, conforme procuramos exemplificar neste trabalho. Muito em virtude das tecnologias digitais contemporâneas e do rearranjo que elas promovem nas cadeias de produção e realização, mas sobretudo distribuição e recepção, os objetos de interesse têm se proliferado nas mais diversas e inusitadas regiões do Brasil e do mundo. Mesmo nas mais tradicionais estruturas institucionalizadas de produção audiovisual, uma certa reorganização de centros tem se processado, com “sangue novo” circulando por entre “frestas” e “fissuras”. É muito provável que esses centros legitimados estejam sendo deslocados, ainda que sutilmente, por ondas cujo epicentro escapa aos “radares de superfície”. Com as “ferramentas à mão”, cabe ao pesquisador “de bordas” adaptar e aperfeiçoar métodos analíticos na tarefa de extrair a maior riqueza possível de veios promissores, alguns ainda mesmo inexplorados nesse vasto garimpo do audiovisual mundial.

Referências bibliográficas:

ANDREW, D. An atlas of world cinema. In: DENNISON, S.; LIM, S. H. *Remapping world cinema: identity, culture and politics in film*. London; New York: Wallflower, 2006. p. 19-29.

BALOGUN, F. A explosão da videoeconomia: o caso da Nigéria. In: MELEIRO, A. *Cinema no mundo: indústria, política e mercado* (Vol. I, África). São Paulo: Escrituras, 2007. p. 193-203.

BOOKER, M. K.; THOMAS, A.-M. *The science fiction handbook*. Chichester; Oxford; Malden: Wiley-Blackwell, 2009.

FREIRE, M. Introdução: Nas cercanias da arte cinematográfica. In: SANTANA, G. (Org.). *Cinema de bordas 2*. São Paulo: A Lápis, 2008.

GRODAL, T. *Moving pictures: a new theory of film genres, feelings and cognition*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

LYRA, B. e SANTANA, G. (Org.). *Cinema de bordas*. São Paulo: A Lápis, 2006.

SANTANA, G. (Org.). *Cinema de bordas 2*. São Paulo: A Lápis, 2008.

METZ, C. *L'énonciation impersonnelle, ou, Le site du film*. Paris: Meridiens Klincksieck, 1991.

NAGIB, L. Towards a positive definition of World Cinema. In: DENNISON, S.; LIM, S. H. *Remapping world cinema: identity, culture and politics in film*. London; New York: Wallflower, 2006. p. 30-37. [Rumo a uma definição positiva de World Cinema. In: SANTANA, G. (Org.). *Cinema, comunicação e audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007. p. 33-42.]

ODIN, R. A questão do público: uma abordagem semiopragmática. In: RAMOS, F. P. *Teoria contemporânea do cinema II – Documentário e narrativa ficcional*. São Paulo, SENAC, 2005. p. 27-45.

_____. Du spectateur fictionalisant au nouveau spectateur: approche sémio-pragmatique. *Iris* (Cinéma & Narration 2), n. 8, 2^o sem. 1988.

_____. Film documentaire, lecture documentarissante. In: ODIN, R.; LYANT, J. C. (Ed.). *Cinéma et réalités*. Saint-Etienne: Universidade de Saint-Etienne, 1984. p. 263-267.

_____. Rhétorique du film de famille. *Revue d'esthétique*, n. 1-2, p. 348-355, 1979.

SHOHAT, E.; STAM, R. *Unthinking eurocentrism: multiculturalism and the media*. London; New York: Routledge, 1994. [Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação. São Paulo: Cosac Naify, 2006.]

STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, Papirus, 2003.

SUPPIA, A. Southern portable panic: Federico Álvarez's Ataque de pánico! In: *SFRA Review*, n. 292, Spring, p. 23-4. 2010. Disponível em <http://www.sfra.org/sfra-review/292.pdf>. Acesso em: 21 mai. 2011.

1. Trabalho apresentado no XIV Encontro Socine (UFPE, Recife), no contexto do Seminário Temático "Gêneros Cinematográficos na América Latina e Caribe"

2. Alfredo Suppia é professor de cinema do Instituto de Artes e Design e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Cineasta bissexto, integra o grupo de pesquisa "Formas e Imagens na Comunicação Contemporânea" (UAM). Especialista em cinema de ficção científica, é membro da Science Fiction Research Association (SFRA) e da Sociedade Brasileira para Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE). E-mail: alsuppia@gmail.com
3. As traduções são minhas (N. do A.)
4. Segundo Warren Buckland (2000), o semio-pragmatismo de Roger Odin seria uma vertente da semiótica cognitiva, ladeado pelos trabalhos de Michel Colin e Dominique Chateau.
5. Em "Du spectateur fictionalisant" (1988), Odin trata o modo dinâmico como uma derivação da instituição do cinema comercial. Embora exibidos em salas comerciais, os filmes associáveis ao modo dinâmico não criam o efeito ficcional porque não incorporam todas as operações necessárias para tal. Odin menciona filmes como *Star Wars*, *Tron*, *Cobra*, as séries *Mad Max* e *Rocky*, mas destaca a versão Moroder do *Metropolis* de Fritz Lang. A principal diferença entre os modos dinâmico e ficcional é que, neste último, o espectador "ressoa" ou "vibra" (*resonates*) aos eventos narrados e, no modo dinâmico, o espectador vibra com os sons e imagens (BUCKLAND, 2000, p. 104).

Os “quatro cavaleiros do apocalipse” nos estudos de cinema no Brasil¹

Fernão Pessoa Ramos (UNICAMP)²

Buscaremos neste ensaio debater a reflexão contemporânea sobre cinema no Brasil, apontando para alguns pontos estruturais que, do nosso ponto de vista, fazem com que ela gire em falso. Chamaremos estes pontos de “os quatro cavaleiros do apocalipse”. A ironia é boa forma e vamos utilizá-la. São, portanto, os quatro cavaleiros: 1) o evolucionismo tecnológico; 2) a fobia diacrônica; 3) a hipertrofia metodológica/conceitual e 4) a análise fílmica descritiva. Antes de colocarmos as restrições, vamos definir o que entendemos por *estudos de cinema*. A área de estudos de cinema envolve um conjunto de imagens/sons, mais ou menos articulado em dimensão narrativa, a partir de uma miríade de estilos. Cinema é antes de tudo uma *forma narrativa* (em seus primeiros tempos, e em alguns trabalhos de vanguarda, também é forma *espetacular*) que envolve imagens em movimento (em sua maioria conformadas pela forma da câmera) e sons. Na definição do campo cinematográfico, podemos incluir animações digitais, trabalhos experimentais em proximidade com a videoarte e narrativas extensas que cotejam novelas ou minisséries televisivas. A narrativa com imagens e sons pode ter um corte *ficcional* (quando entretemos o espectador com hipóteses sobre personagens e tramas fictícias) ou *documental* (quando entretemos com asserções e postulados sobre o mundo histórico ou pessoal). Muitas vezes as definições não são tão claras e as cartas estão misturadas, mas o campo do cinema pode ser

definido de maneira precisa, se pensado de modo amplo e sem preconceitos. Estudos cruzados, interdisciplinares, entre Literatura e Cinema, Pintura e Cinema, Teatro e Cinema, História e Cinema, Educação e Cinema, Campo Digital e Cinema etc. possuem ampla bibliografia em nossa área. *Estudos de cinema*, portanto, não é o ensino prático de como fazer cinema (embora possa e deva interagir com esta dimensão) e também não é o estudo das mídias (televisão, internet), nem das humanidades (antropologia e história), nem das artes plásticas, da literatura ou do teatro. É tudo isso, trazendo em seu centro irradiador a forma narrativa cinematográfica em sua unidade – o filme –, interagindo com seus autores.

Chamaremos o primeiro cavaleiro das estruturas que elegemos para debater o *evolucionismo tecnológico*. O evolucionismo tecnológico tem uma presença singular na academia brasileira, particularmente na área de comunicações, e costuma impressionar, pela dimensão, pesquisadores que vêm do exterior. Há quem levante a hipótese de sua presença estar relacionada com o vocábulo “progresso” expresso em nossa bandeira. Mas as origens certamente são mais diversas. Como se manifesta, então, o evolucionismo tecnológico? Principalmente através da crença na tecnologia, que, numa espécie de fetiche inexorável de per si, caminharia em direção a um admirável mundo novo. Digo *evolucionismo* pois este estado de espírito casa bem com o contexto ideológico dos diversos evolucionismos que vigoraram como ideologia predominante em largos espectros de nossa intelectualidade durante os séculos XIX e XX. Talvez o principal deles tenha se efetivado dentro do contexto do positivismo, em sua crença hegeliana de uma realização progressiva da história como espírito absoluto, gestando-se de dentro como uma onda que caminha para seu inevitável eclodir. O evolucionismo tecnológico supõe fases progressivas na evolução técnica que sintetizam, em sua evolução, diversos processos sociais. Em outras palavras, a questão tecnológica serviria como ímã e lastro para a diversidade das formações sociais e suas manifestações ideológicas, incluindo neste campo a produção cinematográfica propriamente dita.

E como se daria essa mediação? Nos dias de hoje, o evolucionismo tecnológico casa muito bem com a sociedade capitalista e a demanda constante da realização do valor de troca das mercadorias, numa espécie de espiral que necessita ser constantemente alimentada. A demanda tecnológica cria necessidades, expressas em mercadorias, que devem ser constantemente saciadas para realizar o seu valor. A questão que toca os estudos de cinema está no fato de que trabalhamos com uma forma de expressão artística que possui forte mediação tecnológica. O cinema é uma arte que lida com imagens que são, em sua maior parte, mediadas por uma máquina chamada câmera. Outras máquinas (como DVDs, projetores 35 mm, computadores) também são utilizadas para exibir cinema ou fazer cinema. Na medida em que estas máquinas estão sujeitas às determinações tecnológicas, é inevitável que demandas do evolucionismo tecnológico incidam sobre as demandas artísticas e a própria reflexão que forma seu campo teórico. O evolucionismo tecnológico manifesta-se, assim, na crença de que a evolução técnica ocupa o espaço maior nas determinações da expressão artística cinematográfica. Especificamente, isto resulta em pesquisas nas quais a dimensão tecnológica do cinema é sobredeterminada, evoluindo muitas vezes para uma postura normativa que não só constata, mas acha que também pode normatizar, definir padrões, asserindo o que é ou o que será o cinema, a partir do credo evolutivo.

O que estamos deixando de lado ao insistirmos em colocar a questão da renovação tecnológica como estrutura central para se pensar o cinema? Acabamos deixando de lado a própria forma cinematográfica dominante e sua expressão artística no campo dos estudos de cinema: o *filme*, propriamente. O elemento estrutural que trabalhamos na teoria do cinema é o filme enquanto unidade narrativa em seus diferentes formatos. É a ele, e não à tecnologia, que devemos nossas homenagens. É através do filme que se expressam os autores, os estilos, a própria história do cinema e as estruturas narrativas de sua expressão ou linguagem, como costumávamos dizer nos anos 70. E é sobre o filme que devemos fazer incidir o cipoal que venho chamando de tecnoevolucionismo,

deslocando o embaralhamento teórico para um cotejo na unidade “filme”. Veremos que o cinema incorporou, sem muitos solavancos, as diversas inovações tecnológicas dos últimos vinte anos. E também poderemos concluir que, em termos de inovação tecnológica, o solavanco do som no final da década de 1920 teve consequências estruturais bem mais relevantes. Mas o que importa nestas considerações é observar que o cinema, pensado a partir de sua unidade fílmica, é uma forma artística relativamente estável e que, dentro dessa estabilidade, mantém um vigor surpreendente nos últimos cem anos, incluindo uma dinâmica produção contemporânea. Os filmes compõem um campo artístico com história densa. São objetos de arte (creio que podemos chamar assim os filmes) que nada devem a realizações milenares de outros campos artísticos na história da humanidade. Ao nos depararmos com algumas colocações evolucionistas torcendo para o fim do cinema através de uma conceituação que enxerga um antes e um depois do cinema, eliminando de passagem, sutilmente, o cinema propriamente e seus filmes, é necessário afirmar com convicção: opa lá! mais respeito com a velha senhora!

Antes de avançarmos em direção aos outros cavaleiros cinematográficos, devemos estabelecer algumas considerações em relação a três campos semânticos do conceito de *audiovisual* relacionados ao tema da evolução tecnológica. A abrangência excessiva do conceito de audiovisual costuma influenciar de modo nocivo a metodologia, já de per si frágil, dos estudos de cinema. O primeiro campo prende o sentido de audiovisual (e busca aprisionar uma visão de cinema nesta armadilha) a uma suposta convergência de mídias. A noção de convergência midiática corresponde às demandas do tecnicismo e deve ser problematizada, a começar pelo fato de que, em geral, fatores sociais e econômicos costumam impedir a evolução linear do eixo tecnológico. Na realidade, assistimos hoje a uma divergência e uma proliferação dos meios, com a convivência simultânea de linguagens imagético-sonoras distintas, veiculadas através de mídias também distintas, apresentando momentos-pico de convergência. Para a visão evolucionista, se uma mídia evolui tecnologicamente, a forma narrativa que esta

mídia veicula deve também desaparecer. No caso do cinema, como isto muitas vezes não ocorre linearmente, eclode uma espécie de esquizofrenia entre análise e conteúdo, expressa na demanda insistente de um outro Cinema apenas para haver adequação à nova máquina midiática. O conceito de audiovisual surge aqui como instrumento útil para uma postura que traz em si um ranço normativo, querendo determinar como o cinema deve ser (ou desaparecer) com o surgimento renovado de novas máquinas: primeiro a televisão, depois a internet, seguindo-se novas máquinas produtoras de imagens e sons. Esta visão tecnoevolucionista possui forte presença na universidade brasileira. Por se achar no direito de emitir normas de como deve ser o cinema, a universidade tem dificuldades em lidar com a evidência da simultaneidade entre novas e antigas mídias, principalmente quando estas não convergem no ritmo desejado para a satisfação da postura normativa. Para lidar com esta dificuldade criou-se o conceito de audiovisual, que expressa, entre outros aspectos mais interessantes, o desejo da redução do cinema a uma mídia com traços convergentes. Como o cinema teima em permanecer em seu lugar, fala-se em “audiovisual” para designar algo que, sob todas as cores, é nitidamente cinema, ou forma narrativa cinematográfica.

Em seu segundo campo semântico, o conceito de audiovisual é utilizado para designar as potencialidades da interdisciplinaridade, buscando aproximar o cinema de outras mídias. Neste caso, é a generalização excessiva que está no centro de sua fragilidade. A interação do cinema com outras mídias, ou artes, certamente é válida em determinados autores ou períodos históricos, mas não há sentido em querer pensar toda a história do cinema exclusivamente a partir desta perspectiva. Certamente a relação entre cinema e televisão não é suficiente para flexibilizar todo o campo da arte cinematográfica. Podemos dizer o mesmo da relação do cinema com o rádio, ou do cinema com a mídia digital. O cinema não é uma forma de televisão, nem sua história se determina de modo predominante a partir de seu relacionamento com a televisão, o rádio ou a internet. O que certamente não impede o estudo do cinema inter-relacionando-o com formatos narrativos ou espetaculares da televisão, como séries ou telenovelas. Estudos

importantes podem ser desenvolvidos nestas áreas confluentes, mas estão longe de poder reduzir a si o campo bem mais amplo dos estudos de cinema. Seguindo nosso raciocínio, o ensino prático de roteiro, por exemplo, aborda campos diversos, e alguns colegas sentem necessidade em falar de roteiro de audiovisual para designar atividades didáticas de ensino para estudantes que querem trabalhar em cinema e televisão. Isto parece ser natural. O que deve se evitar é ver o campo da teoria do cinema, ou dos estudos de cinema, a partir das necessidades mais estreitas da formação técnica.

O último sentido de “audiovisual” refere-se ao audiovisual enquanto forma narrativa de vanguarda, mais próxima da videoarte e, portanto, ocupando um espaço que foge ao cinema. Parece-me um campo semântico razoável para o conceito de audiovisual, visto que cinema não é (nem deve querer ser) tudo o que se move através de imagem. Uma instalação com imagens e sons abstratos interagindo com uma performance não é um filme de cinema. O importante, e este é meu ponto de vista na questão, é deixar de lado a visão evolucionista e normativa que muitas vezes se apropria do conceito de audiovisual. O fato de uma instalação audiovisual não ser cinema não deve significar que o cinema está destinado a evoluir para se transformar, estilisticamente, numa grande instalação de Bienal. Não deve significar também que o cinema está superado e que a forma da instalação museológica é a realização absoluta da forma cinematográfica, respondendo, mais uma vez, a esta espécie de motor hegeliano da história em direção a uma forma absoluta. O campo dos estudos de cinema tem em seu núcleo a dimensão diacrônica de uma forma narrativa, chamada de cinematográfica, que se manifesta em um formato que chamamos de *filme*, identificado na *singularidade* de sua estilística no universo das artes. O conceito de *arte singular* pode ser valorizado e, no final da linha, emerge como contraposição ao campo das convergências midiáticas. Vai na contramão do discurso “trans”, que predomina de forma avassaladora na ideologia contemporânea e na universidade brasileira. O livro *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes* é um belo

ensaio em que Jacques Aumont realiza as mediações necessárias para lidar com a ideia de cinema como arte singular.

Podemos agora perceber como o evolucionismo tecnológico se sobrepõe a este outro cavaleiro da sombra que denominamos *fobia diacrônica*. O evolucionismo tecnológico transforma os estudos de cinema em uma grande ameoba tecnológica futurista onde somos desestimulados a olhar para trás e ver a história, descobrindo cada período com seus valores em si mesmos. Nosso único movimento é a busca do futuro, ávidos por descobrir a última tecnologia que a tudo irá transformar. *Fobia diacrônica* é um nome para designar a dificuldade em se trabalhar com história do cinema e com a dimensão autoral daí decorrente. A fobia diacrônica resulta também de simples desconhecimento. O cinema é uma arte ingrata para aqueles que tentam entrar em seu reino. Uma arte que pode parecer superficial, servindo como trampolim, ou exemplo de ilustração, para estudos em outros campos das humanidades e das ciências. Historiadores, antropólogos, sociólogos, filósofos, biólogos, químicos passam muitas vezes pelo cinema de modo superficial, em busca de inspiração para ilustrar hipóteses. Piçam exemplos fílmicos sem conhecimento mais profundo da forma cinematográfica e sua história. Quando digo que o cinema é uma arte ingrata para quem quer conhecê-la, refiro-me à extensão de seu campo (o número de filmes), às particularidades de sua forma e à dificuldade de acesso às fontes (localizar os filmes propriamente). Quem quer trabalhar com cinema, seja no ensino, seja na pesquisa, precisa conhecer a história do cinema e precisa acompanhar a produção contemporânea, seja brasileira, seja internacional. Este ponto é essencial. Não há como escapar desta evidência: quem trabalha com estudos de cinema deve ter na alma uma ponta, pelo menos, de espírito cinéfilo. E qualquer cinéfilo que se preze ama a arte à qual dedica amplos períodos de sua vida. E ama não só a atualidade do cinema, mas também consegue percorrer com agilidade sua história, seus movimentos, seus gêneros e, principalmente, seus principais autores, sejam eles diretores, roteiristas, produtores, fotógrafos ou mesmo atores.

Dentro da academia brasileira, temos hoje um padrão menor de interesse por história do cinema, seja entre estudantes pós-graduados, seja no número de projetos de pesquisa que recebemos. Faltam, em nossas universidades, pesquisas do tipo “nível médio”, conforme a boa designação criada pelo historiador do cinema David Bordwell no ensaio “Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria” (BORDWELL, 2005). O termo, longe de trazer menção valorativa na designação “médio”, aponta para a necessidade de que se firmem positivamente estudos de perfil histórico, que trabalhem de modo ativo com fontes primárias. Significa dizer que pesquisadores devem sair da frente de seus computadores e se locomover em direção a arquivos históricos, arquivos pessoais, cinematecas, produtoras, sindicatos, cartórios de registros, juntas comerciais, órgãos de imprensa etc. em busca de fontes primárias diferenciadas que tragam material de referência inédito. É a partir deste material primário novo que poderemos estabelecer intuições sistematizadoras realmente estimulantes. O que se vê hoje é o acúmulo de formulações especulativas, derivadas de batidos campos teóricos, roendo até o osso materiais de pesquisa levantados há décadas, percorridos em segunda mão.

É necessário valorizar metodologicamente, em si mesmo, o trabalho de levantamento de fontes primárias, sem necessidade de endosso de grandes teorias para sua validação. À valorização da pesquisa de nível médio corresponde a valorização da história do cinema e de seu historiador, na ênfase sobre a necessidade do corpo a corpo com fontes primárias. Neste sentido, uma das deformações do trabalho do historiador hoje é a proliferação de ensaios que querem pensar a validade metodológica de se utilizar o cinema para a grande História, com H maiúsculo, sem cuidar da formação de historiadores para fazer história do cinema. Ao nos referirmos ao esvaziamento da história (e à hipertrofia metodológica/conceitual), mencionamos, como ironia do destino, a dificuldade que alguns historiadores parecem ter em utilizar sua formação para fazer... história do cinema! Preferem centrar-se em discussões metodológicas sobre como pensar a história, utilizando o filme como fonte primária.

Mas como trabalhar com a história do cinema se passamos ao largo de elementos chaves para essa história, como a dimensão autoral e a própria possibilidade de periodização histórica? É este desafio que se propõe um livro como *Historiografia clássica do cinema brasileiro*, de Jean-Claude Bernardet, sem chegar a um termo conclusivo. O perigo, aqui, está em se jogar fora o bebê com a água do banho, se me permitem a expressão. A visão de história do cinema expressa nesta obra não está sozinha em sua época e acabou fazendo escola. Adere a uma ideologia dominante, com todos os lucros e prejuízos daí decorrentes. A partir do momento em que se nega a possibilidade da cirurgia analítica na mão do historiador (seja através do recorte da autoria no cinema, seja através do recorte da periodização), em prol de uma teoria do sujeito que exacerba ao paroxismo a subjetividade como entidade diluidora, o conceito tende a reinar de per si, ofuscando qualquer outra determinação. E este conceito é o do próprio sujeito embevecido por sua capacidade em formular-se fragmentado, numa espécie de jactância da tela translúcida. É a este embevecimento teórico que estão reduzidos hoje muitos dos desenvolvimentos mais talentosos no campo dos estudos de cinema. O bolo conceitual cresce e se multiplica, passando a funcionar de moto próprio. No auge da amplitude conceitual, aparece uma pequena falha que pode fazer desabar o castelo de cartas. Há muita areia para o caminhãozinho do conceito e nos esquecemos do objeto da pesquisa. Do que estamos falando, afinal? Há um objeto raquítico e, ao lado, um campo conceitual obeso. A figura pode se tornar grotesca. O conceito foi longe, mas se esqueceu, no percurso, de compor a trilha por onde caminhar.

Este é o perigo que corremos ao jogar fora, com a água do pós-estruturalismo, o bebê da autoria, o bebê da periodização, o bebê da análise, o bebê da história, o bebê do cinema. E, jogado tudo isso fora, permanecemos com o que na mão? Ficamos literalmente “na mão”, explorando divagações sobre a posição subjetiva e suas determinações que agora brilham como um sol, ocupando todo o espaço da reflexão. É singular a atração que este recorte teórico exerceu no Brasil nos últimos vinte anos, particularmente nos estudos de cinema. É por

este roteiro que se construiu o pensamento que faz a elegia da desconstrução, seja através da metalinguagem, seja acusando de nefasta, para o espírito do espectador, a transparência da narratividade clássica. É também por aí que são pensados procedimentos narrativos figurativos, com o campo ético espectral sendo reduzido à necessidade da recepção reflexiva. Não seria necessário questionarmos o consenso desta postura e de seu programa, que costuma se impor como autoevidente? Não será uma visão estreita reduzir a história do cinema a uma evolução de formas, apontando para sua própria diluição?

Surpreende também notar em nossa área, no Brasil, a ausência de estudos com corte teórico marxista, por exemplo, tão fortes em outras áreas de humanidades próximas às nossas. O máximo que chegamos, no cinema, são desenvolvimentos com algumas tonalidades benjaminianas ou frankfurtianas. A sombra das teorias do sujeito logo cobre o campo, seja em seu formato mais puro – baseado em formulações foucaultianas/deleuzianas/derridianas –, seja em formulações com autores mais contemporâneos, nas quais continuamos a sentir as mesmas raízes. Mesmo o culturalismo da academia norte-americana, com suas questões de gênero e raça, é visto entre nós através da influência do recorte desconstrutivo. O que estamos querendo frisar aqui não é apenas o viés monocórdio da teoria do cinema no Brasil, mas também seu caráter excessivamente abrangente. A fragilidade conceitual decorre da hipertrofia e seu descolamento da fobia ao campo da história. Quando falamos em hipertrofia metodológica e conceitual estamos nos referindo a um horizonte de estudos de cinema no Brasil onde a pesquisa histórica e o trabalho com fontes primárias não é valorizado e onde as formulações conceituais, de origem as mais estratosféricas, recebem chancela acadêmica. Isto não é certamente exclusivo do campo de estudos de cinema e corresponde à tradição bacharelesca que viceja desde o século XIX em nosso país (conforme já exposto com verve por Joaquim Nabuco). Para ser valorizado, o trabalho intelectual no Brasil tem de estar ao par da última moda intelectual (ou tecnológica). Sua pertinência é avaliada através da capacidade de

incorporar rapidamente um conceito apenas esboçado no exterior e vitaminá-lo à estratosfera, mostrando originalidade.

A análise fílmica poderia aparecer como antídoto à hipertrofia conceitual, mas não é o que acontece. Bons métodos de análise são reduzidos a servir de rampa de lançamento para o foguete conceitual. Não se parte da análise para progressivamente se chegar ao conceito, ou à formulação generalista. Ao contrário, constrói-se o detalhe na análise para servir de ilustração à ideia preconcebida. Este é o perigo que mora na análise fílmica descritivista, conforme praticada em larga escala no Brasil. Os problemas metodológicos envolvidos na incidência de uma teoria generalista sobre a análise fílmica já foram trabalhados em *Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of Cinema*, de David Bordwell (1989). O autor pergunta qual seria a medida do razoável na construção do sentido pela análise, quando a interpretação fica solta na descrição plano a plano. Não se trata, certamente, de negar as potencialidades da análise fílmica para os estudos de cinema, mas sim de retirá-la do campo da descrição ilustrativa. Trata-se de fazer com que a análise fílmica interaja com a estilística e a história do cinema, centrando-se nestes aspectos. Bom exemplo, em sua simplicidade, da maneira prática de se enfrentar o desafio da análise, em diálogo com a história do cinema em sua manifestação fílmica concreta, pode ser encontrado no livro *Lendo as imagens do cinema*, de Michel Marie e Laurent Jullier (2009). Diversos estilos cinematográficos são trabalhados de modo aprofundado por um ferramental no qual não se sente a utilização do filme para fins ilustrativos generalistas. São análises em que respiramos cinema, feitas por espectadores que possuem olho educado em ver a imagem cinematográfica e seu som. Para analisar um filme temos que conhecer história do cinema e saber olhar e ouvir sua imagem. Precisamos ter gosto pelo estilo cinematográfico e compreender sua expressão. Temos de ter educação analítica para olhar imagens que passam rapidamente, compostas de unidades que chamamos planos, em que diversos elementos estéticos são sobrepostos simultaneamente. A análise fílmica pressupõe este corpo a corpo com a tradição cinematográfica. Sem ele, cairemos na visão utilitária do cinema como exemplo

conteudístico, muitas vezes presente em propostas interdisciplinares do tipo Cinema e História, Cinema e Filosofia, Cinema e Psicanálise, Cinema e Literatura etc. A utilização do cinema para fins metodológicos nas ciências humanas peca, em geral, por restringir-se a uma análise fílmica de valor estritamente pragmático. Parte de uma estrutura conceitual, previamente estabelecida, e busca encontrar exemplos fílmicos que ilustrem – na forma de ações, personagens e diegese – o conteúdo necessário para a construção do sistema. Raros são os momentos em que se enfrenta o estilo do cinema, encarando de frente a encenação da ação. Mais raras ainda são as análises que conseguem apreender a dimensão estética de modo diacrônico, na transformação de suas formas na história.

O Brasil possui uma boa tradição de análise fílmica, fundada por Paulo Emílio Salles Gomes, que já na obra de juventude, *Jean Vigo* (1984), demonstra ter fôlego analítico e olhar arguto para a imagem cinematográfica. Mas Paulo Emílio às vezes pecava pelo excesso e escorregava para o descritivismo. Embora em sua crítica a leveza da escrita e as intuições bem colocadas transformem a descrição em prazer de leitura, Paulo Emílio acabou criando uma escola na qual a descrição pode pesar para o leitor e levar a lugar nenhum. Em Salles Gomes, a descrição na análise corresponde a um momento histórico no qual a imagem em movimento ainda é fugaz e sua exibição, rara. A visão congelada ou repetida da imagem é exceção. Existe um certo alumbramento na visão do filme na moviola, um dos raros momentos no qual o crítico tem acesso à matéria mesma da imagem e seu som. Em alguns livros de Paulo Emílio, respiramos esse deslumbramento face à imagem manipulável, que está na raiz do descritivismo. A sensação de prazer em se apropriar da imagem transpira e a expressão desse prazer são o exercício do bom estilo da escritura na descrição. A escrita avança, tornando-se um prazer que tem rumo.

Na visão contemporânea do filme, a descrição pode virar cacoete. As máquinas de visionamento proliferaram e hoje decompor o fluxo fílmico virou banalidade. O cacoete se reduz a uma forma de preguiça, que cobre o embate do crítico com seu objeto de análise – em frente ao seu computador ou DVD. O

movimento da análise caminha para a aridez ao buscar se sustentar na descrição. Ao descer sobre a análise detalhista uma rede conceitual cerrada, encontraremos inevitavelmente o que buscamos, de modo a satisfazer, no encontro, a confirmação do conceito. A satisfação de ego do analista é garantida e o esforço do pesquisador é mínimo. É nesse momento que caminhamos para um ponto cego, onde a análise fílmica confirma a teoria, a teoria confirma a análise e nós nos fechamos neste círculo vicioso. A saída aponta na direção de uma maior valoração do conhecimento do cinema como arte, para além do reducionismo evolutivo e fora do hiperdimensionamento conceitual das grandes teorias. A análise fílmica tem de encontrar a história do cinema na carne de seu trabalho. Tem de conhecer o cinema e saber olhar para ele na imagem e no som que estão sendo analisados. Os estudos de cinema precisam voltar a ter vontade de trabalhar com cinema. Esta frase, em seu lado paradoxal, é hoje mais verdadeira do que nunca. Devemos ter clara a dimensão do campo no qual atuamos, se quisermos valorizar nosso conhecimento e nossas habilidades profissionais. Os quatro cavaleiros da sombra nos estudos de cinema podem ser contornados para ceder o primeiro plano aos filmes, a sua história e sua forma narrativa, elementos que certamente se mantêm atuais no mundo contemporâneo.

Referências bibliográficas

AUMONT, J. *Moderno?:* por que o cinema se tornou a mais singular das artes. Campinas:, Papyrus, 2008.

BORDWELL, D. Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria. In: RAMOS, F. P. *Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica*. São Paulo: Senac, 2005.

_____. *Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of Cinema*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

GOMES, P. E. S. *Jean Vigo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

MARIE, M.; JULLIER, L. *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo: Senac, 2009.

-
1. Mesa: Estilística e Método nos Estudos Cinematográficos
 2. Professor Titular do Departamento de Cinema, Instituto de Artes

Narrativa transmídia: a arte de construir mundos¹

João Carlos Massarolo (DAC-UFSCar)²

Introdução

A narrativa transmídia, entendida neste artigo como a arte de construir mundos, reconfigura a arte do contador de histórias, gerando por meio de suas extensões diegéticas conteúdos que circulam pelas redes sociais, principalmente nas telas do cinema, da televisão e da internet, além dos dispositivos móveis portáteis. O mundo de histórias evocado pela narrativa transmídia desdobra-se em múltiplas camadas e fornece, em cada uma das mídias, experiências que expandem o universo pessoal das audiências ao mesmo tempo em que reforça a sua noção de pertencimento a um determinado universo narrativo, fazendo com que o público se identifique com os textos dispersos em diferentes mídias, de forma autônoma ou relacionada.

Essa dinâmica estimula os movimentos migratórios das audiências de uma plataforma para outra, buscando experiências de mundo que sejam únicas e exclusivas. O mundo ficcional da narrativa transmídia se manifesta por diferentes mídias e linguagens, desdobrando seus conteúdos dentro da linha temporal da história principal, acrescentando enfoques diferentes e novos pontos de vista, explorando personagens secundárias que adquirem vida própria (Spin-offs) e complexificando a atuação dos personagens principais. A dispersão textual reforça

a coerência ficcional do mundo criado, requerendo a participação e a imersão das audiências no universo narrativo. Neste processo, os grandes conglomerados de mídias encontram-se diante de uma situação na qual o fenômeno da transmidialidade exige um repensar de suas práticas tradicionais. As redes sociais aumentam o consumo de mídias e demandam por áreas cada vez mais extensas (múltiplos textos) do universo ficcional compartilhado.

Para Carlos Scolari, a “dispersão textual é uma das mais importantes fontes de complexidade na cultura popular contemporânea” (SCOLARI, 2009, p. 587). No entanto, “apesar de todas as suas qualidades experimentais e inovadoras, a narrativa transmídia não é inteiramente nova” (JENKINS, 2008, p. 165). A dispersão textual e o trânsito por diferentes mídias encontram-se presentes nos poemas homéricos. A Odisseia, uma narrativa de longa duração por excelência, consiste numa coleção de textos orais provenientes de mitos preexistentes, organizados por uma autoria única em uma história unificada e linear. A crescente complexificação das narrativas de longa duração “é um predicado específico das histórias que parece mais apropriado para a estrutura serial, a qual diferencia a televisão do cinema e a distingue das formas convencionais episódicas e seriadas” (MITTEL, 2006, p. 29, tradução nossa).

As narrativas contemporâneas de longa duração incentivam novos modos de engajamento das audiências, fazendo da cultura participativa um componente central dos mundos ficcionais. Neste contexto, o compartilhamento de universos narrativos serializados promove uma reformulação do ecossistema audiovisual, criando novas formas de envolvimento que englobam e expandem as antigas práticas de produção e consumo do produto audiovisual. Nesse processo, a mobilidade da mídia central ganha destaque e estimula a geração de conteúdo pelos usuários, intensificando o trânsito de conteúdos entre filmes, séries televisivas, webséries, HQs, videogames e dispositivos móveis portáteis, entre outros meios de entretenimento.

Neste artigo pretendemos abordar a narrativa transmídia como a arte de construir mundos a partir das estratégias que impulsionam e promovem

desdobramentos das histórias nas múltiplas plataformas de mídia, levando em consideração suas extensões diegéticas e tendo como referência de análises os princípios de canonicidade, coesão e coerência do mundo criado. Busca-se assim, caracterizar a narrativa transmídia como um universo imersivo e participativo que se diferencia do mundo sequencial e expandido gerado pelas redes interligadas de conteúdo das franquias de mídia. Pretende-se ainda analisar alguns componentes dos mundos narrativos possíveis e o potencial de mudanças da narrativa transmídia no ecossistema audiovisual.

Mundo ficcional

Para que uma narrativa transmídia possa ser considerada como um universo narrativo passível de ser compartilhado nas redes sociais é necessário que ela seja estruturada como um mundo coeso e coerente. A abordagem mais frequente dos estudiosos e produtores transmídia sobre os princípios canônicos de coesão e coerência que norteiam a construção de universos narrativos compartilhados é baseada na noção de *storyworld* ou *storyverse* – o mundo de histórias criado a partir de uma narrativa canônica. A noção de *storyworld* pode ser compreendida como a arte de construir mundos em que todos os componentes da narrativa transmídia têm lugar. Neste sentido, a cidade de Gotham City é o *storyverse* da franquia Batman e Wonderland é o *storyworld* de Alice no país das maravilhas. Por meio da cultura participativa, as audiências aderem ao *storyworld* para inferir a consistência do mundo criado, a coesão dos arcos da história e das personagens em busca de pistas migratórias.

Fragmentar *storyworlds* nas redes sociais é uma estratégia que requer conhecimento da cultura, da demografia das audiências e da plataforma utilizada. Em entrevista para Marcus Tavares, Geoffrey Long comenta que “o truque é fazer com que as audiências sintam que existe um mundo ficcional massivo a ser explorado por meio de uma narrativa que se desdobra através de todos os

capítulos” (TAVARES, 2009, p. 22). Quando se trata de desenvolver uma narrativa que se estende por múltiplas plataformas de mídia, o mundo se torna objeto de referência da própria narrativa, pois não se trata mais da história de uma personagem, mas da história de um mundo, e essa característica da narrativa transmídia oferece uma “experiência global mais complexa do que o previsto por qualquer texto sozinho” (BORDWELL, 2009, tradução nossa). Na construção de mundo, “múltiplas histórias (muitas vezes em diferentes tipos de mídia) podem surgir, e cada história tem que manter a coerência de mundo” (LONG, 2007, p. 48, tradução nossa). Neste sentido, a franquia Star wars não pode ser facilmente resumida “em termos de um personagem específico (é sobre Lucas ou Anakin?) ou em termos de uma trama específica (que é sobre a aprendizagem de se tornar um Jedi ou derrotar o império do mal?)” (SMITH, 2009, p. 42, tradução nossa). Para Henry Jenkins:

Cada vez mais, as narrativas estão se tornando a arte da construção de universos, à medida que os artistas criam ambientes atraentes que não podem ser completamente explorados ou esgotados em uma única obra, ou mesmo em uma única mídia. O universo é maior do que o filme, maior até, do que a franquia – já que as especulações e elaborações dos fãs também expandem o universo em várias direções (JENKINS, 2008, p. 158).

As especulações e elaborações dos fãs demandam novas capacidades cognitivas que incrementem suas habilidades de observação e compreensão da história. Para que o worldness, as características intrínsecas ao universo, possam ser estudadas, “o mundo deve ter uma consistência unificadora; isso se aplica não só a coordenadas espaciais, estilo e física, mas também aos eventos passados que constituem o estado geral atual dentro do mundo.” (KRZYWINSKA, 2006, p. 386) A narrativa se constitui num guia detalhado para um modo específico de criação de mundo: “o mapeamento das palavras (ou

outros tipos de elementos semióticos) de um mundo é um requisito fundamental, talvez o mais fundamental – para o processo de construção do sentido narrativo” (HERMAN, 2009, p. 105, tradução nossa).

Mundo canônico

Geoffrey Long retoma e aprofunda os estudos de Henry Jenkins sobre a narrativa transmídia e, ao analisar a complexa questão da canonicidade na franquia Star wars, argumenta que “cada componente de uma história transmídia é concebido como canônico desde o início” (LONG, 2007, p. 40, tradução nossa). Nesta perspectiva, se uma história não se destina a gerar outras histórias, é porque ela foi projetada desde o início como um mundo “fechado” e, conseqüentemente, as extensões narrativas podem se revelar artificiais. Em seus estudos, Long analisa três modelos de narrativa transmídia para a construção de mundos: a franquia Matrix corresponderia ao modelo de narrativa “elástica” – os irmãos Wachowski somente foram autorizados pelos executivos da Warner Bros a desenvolver seus planos de um projeto “hard” após o grande sucesso inicial do filme. O segundo modelo de narrativa é o “soft” e designa o mundo de histórias criado após algum componente desse universo ter obtido sucesso numa única mídia como, por exemplo, a oitava temporada da série televisiva Buffy, a caça-vampiros, de Joss Whedon, que foi publicada no formato de HQs pela Dark Horse Comics. O terceiro modelo de narrativa (“hard”) corresponde ao mundo de histórias projetado desde o seu início como uma narrativa transmídia.

Basicamente, a lógica da abordagem de Geoffrey Long visa diferenciar a perspectiva de “mundo” da narrativa transmídia daquela praticada pelas franquias de mídia. O acréscimo de informações por meio dos textos dispersos em cada plataforma de mídia oferece condições para a compreensão adicional do mundo criado. As análises de Geoffrey Long visam se contrapor e/ou “aperfeiçoar” à definição de Henry Jenkins de que “cada acesso à franquia deve ser autônomo,

para que não seja necessário ver o filme para gostar do game, e vice-versa. Cada produto determinado é um ponto de acesso à franquia como um todo” (JENKINS, 2008, p. 135).

No entanto, se cada ponto de entrada deve ser autocontido e não é preciso ver o filme pra jogar o videogame e vice-versa, de que modo o universo em transmídiação pode ser compreendido? Para Christy Dena, pesquisadora australiana das práticas transmidiáticas, “se a coerência só pode ser observada quando a audiência assiste a todos os meios, então é altamente provável que a maioria do público nunca vai assistir a um trabalho coerente” (DENA, 2009, p. 169, tradução nossa). Henry Jenkins pondera que, idealmente, os mundos de histórias desdobram-se em diferentes mídias a partir do princípio da autonomia e complementaridade, ou seja, as histórias devem fazer sentido tanto para os espectadores casuais ao entrarem em contato pela primeira vez com o mundo ficcional, quanto para os hardcore que navegam pelas múltiplas plataformas. A fragmentação da história ao longo da linha temporal cria um mundo que pode conter diversos arcos da história e das personagens e servir de ambiente para múltiplas narrativas:

Ao desenvolver uma narrativa que se estende por múltiplas plataformas de mídia, o mundo deve ser considerado um personagem principal da própria narrativa, porque muitas narrativas transmídia não são a história de uma personagem, mas a história de um mundo. Especial atenção deve ser dada ao desenvolvimento de uma fase em que múltiplas histórias (muitas vezes em diferentes tipos de mídia) podem surgir, e cada história tem que manter a coerência de mundo (LONG, 2007, p. 48, tradução nossa).

Para Geoffrey Long, o potencial significativo da história não é aproveitado e expandido para as mídias, assim como a narrativa não é complementada se cada um dos componentes da narrativa transmídia não fizer “uma contribuição

distinta e valiosa para o conjunto da narrativa, demonstrando o poder orquestrador da narrativa transmídia” (LONG, 2007, p. 43, tradução nossa, grifo nosso). Por “contribuição distinta” entende-se que, apesar de compartilharem pontos de entrada em outras mídias, como a narrativa transmídia, as adaptações são consideradas redundantes pelo autor por não terem um elemento chave: a “distinção”. Em síntese, as estratégias da narrativa transmídia devem ser formuladas na protogênese de um projeto, considerado por Geoffrey Long e Henry Jenkins, entre outros autores, como uma fase canônica.

Nas plataformas contemporâneas a canonicidade de uma obra audiovisual é determinada, em grande parte, pelo caráter de obra cult. Para Umberto Eco, *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) “não é um filme. É muitos filmes, uma antologia” (ECO, 1987, p. 267). Henry Jenkins retoma o enunciado da canonicidade do produto cult: “nenhuma obra em particular reproduz todos os elementos, mas cada uma deve usar o suficiente para que reconheçamos, à primeira vista, que essas obras pertencem ao mesmo universo ficcional” (JENKINS, 2008, p. 158).

Aaron Michael Smith, especialista norte-americano sobre Transmedia storytelling, aborda a questão na perspectiva da cultura participativa, enfatizando que “o equilíbrio entre as demandas de fãs leais e casuais não é uma função da canonicidade das informações, mas sim o tipo de informação narrativa abordada” (SMITH, 2009, p. 36, tradução nossa). Para o autor, o fãs hardcore da série televisiva *Lost*, ao migrarem de uma plataforma para outra em busca de novas informações, inferem sistematicamente as conexões entre as diversas extensões da obra, enquanto que o espectador casual da série se limita ao mundo ficcional da mídia central. Tal estratégia de mobilidade é possível porque é o resultado provisório de dispositivos provenientes de múltiplos gêneros que, ao serem atualizados nos mundos criados para circular pelas plataformas, guardam traços dos aspectos formais dos gêneros (ficção científica, suspense), da sua estilística (drama, mistério), ou fazem referências a mundos híbridos (realidade, ficção).

Para Luke Freeman, as abordagens de Geoffrey Long, Henry Jenkins e Smith revelam uma perspectiva purista da narrativa transmídia. Normalmente os

processos de transmídia ocorrem no contexto das redes e não em seu início, principalmente no caso das séries televisivas, que necessitam de se efetivar como espaços narrativos maduros para poder explorar as possibilidades transmidiáticas de suas histórias. Nesse sentido, as extensões diegéticas formuladas estrategicamente na protogênese do projeto podem causar deslocamentos e tensões no interior do mundo canônico, tendo em vista que nem todos os componentes da história destinam-se a ser lidos e/ou experimentados para que possam ser compreendidos.

Extensões diegéticas

As extensões diegéticas da narrativa transmídia estabelecem relações estruturais com a narrativa de longa duração (a forma épica), pois representam possibilidades para a exploração de novas formas de construção espacial que evocam histórias preexistentes. As extensões baseadas numa maior estrutura espacial na narrativa permitem que “uma história transmídia possa suportar uma quantidade quase infinita de enredos e personagens” (SMITH, 2009, p. 44, tradução nossa). A estrutura espacial da narrativa transmídia é definida como hiperdiegese, ou seja, “a criação de um amplo e detalhado espaço narrativo, em que apenas uma fração do que é sempre visto diretamente ou encontrado dentro do texto, mas que, no entanto parece funcionar de acordo com os princípios da lógica interna e extensão” (HILLS, 2002, p. 92, tradução nossa). Janet Murray denomina as extensões diegéticas de “hiperseriado”, entendendo-os como um “formato em que os artefatos do mundo ficcional da série de televisão começam a migrar para o espaço enciclopédico da internet, onde o público pode desfrutar de interação virtual com navegação” (MURRAY, 2003, p. 236). As extensões fornecem às audiências informações adicionais que complementam a história central, concentrando pistas migratórias estruturadas no espaço por meio de redes descentradas.

As pistas sobre personagens, lugares e situações externas à narrativa atual desencadeiam nas audiências a sensação de estar diante de um mundo maior

em que a história se desdobra, despertando a sua curiosidade. A descoberta da existência desses elementos mobiliza nas audiências sua “capacidade negativa”, entendida como “a arte de construção estratégica de lacunas em uma narrativa para evocar uma deliciosa sensação de insegurança, mistério ou dúvidas no público” (LONG, 2007, p. 53, tradução nossa). A capacidade negativa é ativada pelas “tocas de coelho” dispostas estrategicamente na história – com a finalidade de fazer a audiência abandonar suas incertezas diante do desconhecido e “ativar suas crenças” em relação ao mundo ficcional, assumindo uma postura ativa³ para completar as lacunas da história.

Nos seus estudos, Smith analisa três tipos de extensões diegéticas: novos episódios, artefatos diegéticos e o ARG – Alternate Reality Game. Para Smith, as extensões transmidiáticas devem ser fonte de experiências individuais e não apenas um meio para obter mais informações da mídia central, ou seja, “devem adicionar alguma introspecção na narrativa abrangente. E elas devem ser integradas através de diferentes formas de migração” (SMITH, 2009, p. 56, tradução nossa). Novos episódios de uma série televisiva, por exemplo, são extensões narrativas que adquirem a forma de produtos licenciados. Para Steven Johnson, nos programas seriados televisivos os “mundos têm sido mais frequentemente partilhados a nível criativo através dos processos de sequencias e spin-offs” (JOHNSON, 2009, p. 214, tradução nossa). Angel, por exemplo, é um spin-off da série Buffy: a caça-vampiros.

Os artefatos diegéticos geralmente aparecem na forma de romances ou websites. Em Lost, os artefatos institucionais Dharma e Hanso transformaram o mistério da ilha num mistério institucional. Por sua vez, artefatos de personagem são baseados em personagens que não pertencem à série. No segundo episódio da série Heroes, Hiro descobre uma HQ chamada 9th Wonders!, criada por Isaac Mendez. Hiro consulta o gibi para conhecer “imagens” do futuro. Por outro lado, ARG é uma forma de extensão que rompe a barreira entre o marketing e a narrativa, servindo como porta de entrada para o mundo ficcional das

franquias de entretenimento. O ARG “The Beast” serviu como porta de entrada das propriedades da franquia de Steven Spielberg Inteligência Artificial (2001), enquanto “I love Bees” (2004) serviu de porta de entrada para o universo ficcional do videogame Halo 2.

Posicionada entre os espaços narrativos, as extensões se transformam num objeto de consumo nas plataformas. As franquias de mídia exploram a sinergia entre os produtos audiovisuais (filmes, séries para televisão, videogames, HQs, etc.), estimulando o consumo de narrativas, expandindo o universo das histórias de forma sequencial. Deste modo, o mundo de entretenimento adquire a dimensão de uma prática discursiva, na qual os direitos econômicos e criativos integram as disputas sobre os recursos culturais compartilhados.

Mundo de entretenimento

A entrega de pedaços de mundo da propriedade intelectual em múltiplas plataformas de mídia não é um procedimento exclusivo da narrativa transmídia e pode ser encontrada nos produtos das franquias de mídia. O mundo de entretenimento gerado pelas franquias de mídia se utiliza de uma estratégia deliberada de produção compartilhada de conteúdos em rede, com o propósito de descentralizar o controle proprietário de uma marca cultural. Para Derek Johnson, “uma vez colocado em movimento, o mundo é um contexto de apoio à emergência de conteúdos através da elaboração criativa” (JOHNSON, 2009, 187, tradução nossa).

A produção em redes descentralizadas é uma prática discursiva que gera relações de conteúdo entre diversos produtos ou entre setores da mídia, mas devido à natureza do modelo de negócio das franquias de mídia essas práticas encontram-se sempre sujeitas a tensões e conflitos. Para Michel Foucault, o discurso é um nó numa rede de narrativas interligadas. O nó seria o que está formulado, mas ele conduz a vários outros pontos da rede pelos fios que os liga

aos outros nós. O mundo de entretenimento é o eixo de sua formulação e a sua circulação é suportada por uma rede interligada de narrativas, com filiações que se estendem de uma mídia para outra, produzindo variações em cada uma delas, ou seja, os produtos licenciados de uma franquia são dispersos sistematicamente através de múltiplos canais de distribuição (pontos de venda).

O estabelecimento de uma rede de conteúdos, de produção e de consumo tem como efeito o aumento do consumo de mídia, a unificação das práticas discursivas e a descentralização do controle proprietário da marca cultural. Nesse sentido, franquias de mídia são uma “propriedade intelectual, cuja implantação de um mundo imaginário através de diferentes espaços de mídia é feita por meio de uma série de linhas de produtos, estruturas criativas e/ou nós de distribuição geridos ao longo do tempo.” (JOHNSON, 2009, p. 159, tradução nossa). Para Henry Jenkins, as franquias transmidiáticas seguem sua própria lógica de mercado:

A franquia de mídia é o meio pelo qual os produtores de mídia corporativa produzem sinergia, se constituindo basicamente numa estrutura que permitiu a emergência das estratégias de “transmedia storytelling” que expandem a experiência narrativa através dos espaços múltiplos da experiência cultural. Posicionados como parte de uma mesma história, os vários componentes da narrativa transmídia tornam-se a arte de construir mundos (JENKINS apud JOHNSON, 2009, p. 7, grifo nosso).

Atualmente, a estratégia dos grandes conglomerados de mídia consiste em transformar a internet e os dispositivos móveis portáteis nos principais veículos sinérgico das mídias, mas a “natureza em rede da colaboração criativa dentro de franquias é que a distingue de outros tipos de textualidade, seriada ou episódica” (JOHNSON, 2009, p. 173, tradução nossa). Como as estratégias criadas para a construção de mundos narrativos possíveis são uma prática compartilhada entre os diferentes setores da franquia, os direitos econômicos e

criativos integram as disputas sobre os recursos culturais compartilhados. Nesse processo, as extensões são negociadas nas redes colaborativas, incorporando elementos considerados não canônicos, tal como o universo narrativo dos spin-offs, uma cisão empresarial que permite a continuidade da cadeia produtiva. Desse modo, as extensões compartilhadas pelas franquias não se enquadrariam na definição de narrativa transmídia, pois estariam excluídas todas as relações de interdependência entre as diversas mídias.

Na franquia Batman, os produtos de *The dark knight* (2008) foram disponibilizados de forma espaçada, ao longo do tempo, dentro da linha temporal da história principal. Uma das estratégias criativas que diferenciam os produtos das franquias é o mapeamento detalhado do universo que se destina a ser explorado para além das fronteiras da história. No overdesign é priorizado o trabalho da direção de arte e o estilo da *mise-en-scène*, com o objetivo de “criar uma infraestrutura para as redes de conteúdos que incentivem a exploração do potencial de toda a história sistemicamente projetada para o mundo” (JOHNSON, 2009, p. 184, tradução nossa). *Heróis fora de órbita* (*Galaxy quest*, 1999), de Dean Parisot, é uma sátira ao overdesign das histórias no gênero *Star trek*. O filme narra as aventuras dos atores de uma série de ficção científica que são surpreendidos por alienígenas que acreditam que as viagens espaciais da tripulação são documentos históricos da Terra, e não um simples programa de televisão.

A mecânica das franquias de mídia é um processo de criação governado por um sistema de estruturas e regras destinadas a gerar interação cultural entre os usuários. As estratégias criativas são formuladas nas redes e resultam num universo de narrativas possíveis.

Considerações finais

Este artigo pretendeu analisar as principais estratégias criativas desenvolvidas pelos produtores de conteúdo para a construção de universos

narrativos compartilhados, com o objetivo de obter uma maior compreensão do transmedia storytelling, que por definição pode ser considerado como a arte de contar histórias nas múltiplas plataformas de mídia.

Uma das conclusões que emerge desses estudos pressupõe, entre outras coisas, que o mundo criado pelos grandes conglomerados de mídia é um mix de marketing e narrativa. Mas as estratégias criativas empregadas nesse processo fazem parte de uma mesma história, na qual os vários componentes da narrativa transmídia tornam-se a arte de construir mundos.

Na perspectiva funcionalista dos estudos sobre as franquias de mídias, o contexto colaborativo da produção de conteúdos em rede é um fator decisivo na construção do mundo de entretenimento. Por outro lado, as estratégias de análise da narrativa transmídia se limitam, em grande parte, à compreensão das relações estruturais do mundo ficcional, buscando determinar o grau de participação e de imersão das audiências.

Os modelos de análises investigados tornam evidente que os componentes da narrativa transmídia obedecem aos princípios da arte canônica, enquanto as redes narrativas serializadas das franquias de mídia encontram-se inseridas nas práticas discursivas. No entanto, a narrativa transmidiática não pode ser definida apenas pelo que é “dito” na relação estrutural.

As audiências interagem no mundo criado, daí a importância de “saber se cada componente destina-se a ser uma parte do processo de construção de significado” (DENA, 2009, p. 109, tradução nossa). Para isso, se faz necessário trabalhar os produtos com várias camadas de significação, justamente para estruturar o mundo ficcional como um artefato de comunicação. A lógica por trás dessa abordagem é no sentido da criação de mundos consistentes nas plataformas de mídia.

Referências bibliográficas

- ASKWITH, D. *Television 2.0: reconceptualizing - tv as an engagement medium*. New York: New York University, 2003.
- BORDWELL, D. *Now leaving from platform 1*. Observations of film art, Aug. 19, 2009. Disponível em: <http://www.davidbordwell.net/blog/?p=5264>. Acesso em 27 de setembro de 2010.
- DENA, C. *Transmedia practice: theorising the practice of expressing a fictional world across distinct media and environments*. Sidney: University of Sydney, 2009.
- ECO, U. *Viagem através da irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- EVANS, E. J. *Character, audience agency and transmedia drama*. *Media, culture & society*, v. 30, n. 2. 2008.
- FORD, S. *As the world turns in a convergence culture*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2007.
- FREEMAN, L. *Transmedia storytelling: the art of world building*. Disponível em: <http://lukes.me/papers/transmedia-storytelling-the-art-of-world-building>. Acesso em: 19 jan. 2011.
- HILLS, M. *Fan Cultures*. New York: Routledge, 2002.
- HARRIGAN, P.; WARDRIP-FRUIJN, N. *Third person: authoring and exploring vast narratives*. Cambridge: MIT Press, 2009.
- HERMAN, D. *Basic elements of narrative*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2009.
- JENKINS, H. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2008.
- KRZYWINSKA, T. *Blood scythes, festivals, quests, and backstories: world creation and rhetorics of myth in world of warcraft*. *Games and culture*. Vol. 1, n. 4, October, 2006 (383-396). Disponível em: <http://gac.sagepub.com/content/1/4/383.full.pdf>> Acesso em: 24 jun.2011.
- JOHNSON, D. *Franchising media world: content networks and the collaborative production of culture*. [S.l.]: University of Wisconsin-Madison, 2009.
- JOHNSON, S. *Surpreendente!: a televisão e o videogame nos tornam mais inteligentes*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2005.
- LONG, G. A. *Transmedia storytelling: business, aesthetics and production at the Jim Henson Company*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2007.
- MITELL, J. *Narrative complexity in contemporary american television*. *The velvet light trap*, University of Texas Press, n. 58, fall 2006.
- MURRAY, J. H. *Hamlet no holodeck*. São paulo: Itaú Cultural, 2003.
- ROSENFELD, A. *O teatro épico*. São paulo: Perspectiva, 1985.
- RYAN, M. L. *Narrative across media: the languages for storytelling*. [S.l.]: University of Nebraska, 2004.
- SCOLARI, C. A. *Transmedia storytelling: implicit consumers, narrative worlds, and branding in contemporary media production*. *International journal of communication*, v. 3. 2009.

SMITH, A. M. *Transmedia storytelling in television 2.0: strategies for developing television narratives across media platforms*. Middlebury: Vermont, 2009.

TAVARES, M. *Transmídia: a narrativa da atualidade* [Entrevista com Geoffrey Long]. Revista pontocom, Rio de Janeiro. 2009. Disponível em: <http://www.revistapontocom.org.br/edicoes-antiores-entrevista/transmidia-a-narrativa-da-atualidade> . Acesso em: 24 jun. 2011.

THOMPSON, K. *Storytelling in film and television*. Cambridge: Harvard University Press, 2003.

-
1. Sessão de comunicações individuais "Narrativas transmidiáticas e cultura da convergência".
 2. Professor doutor. E-mail: massarolo@terra.com.br
 3. Segundo Janet Murray (2003, p. 111), "Quando entramos num mundo ficcional, fazemos mais do que apenas 'suspende' uma faculdade crítica; também exercemos uma faculdade criativa."

Princípio da dupla evidência: o vídeo amador na interconexão entre pornografia e documentário¹

Mariana Baltar(UFF)²

Introdução

“A luxúria dos olhos”

(expressão de Santo Agostinho)

Que espécies de analogias podem ser feitas entre as tradições de domínios aparentemente tão distintos quanto o do documentário e da pornografia? Será tal diálogo produtivo para questionar seus *lugares de fala*, especificidades e as implicações socioestéticas de suas distinções?

Faço tais questões não para meramente cotejar ou comparar documentário e pornografia, estabelecendo qualquer relação de sinonímia entre eles. A ideia, no fundo, é refletir sobre as esferas em que o real (ou *o efeito de real*, seu estatuto enquanto lastro que sustenta e legitima a narrativa/discurso) é entendido como índice de distinção e valorização do discurso. E esse é seguramente o caso de ambas as tradições.

A primeira coisa a se entender nesse diálogo é que ele se processa a partir do traço distintivo de ambos os domínios (um traço que é comum e que por isso nos interessa). O que faz mesmo os domínios se marcarem como gêneros, orientando as práticas discursivas e as experiências de espectralidade. Esse traço é justamente o lastro do real.

Nesse sentido, percebe-se que, nas tradições dos domínios do documentário e da pornografia, o *princípio da máxima visibilidade* (para utilizar uma expressão cunhada por Linda Williams) é central para garantir o estatuto de real e, com ele, parte da eficácia da experiência estética. Experiências estéticas que são de naturezas claramente distintas em cada um dos domínios, embora não totalmente opostas, como argumenta Bill Nichols no livro *Representing reality* (1991), mostrando como ambos se organizam em torno do lastro da evidência para satisfazer, em última instância, o universo do desejo. Desejo sexual de um lado, desejo de conhecimento do outro. Na raiz da definição (e distinção) de ambos os gêneros, a ideia de que a evidência se processa a partir da visibilidade (dar a ver as ações e os corpos em ação) e que esse visível é/carrega o “real”.

Se a mobilização do desejo une os domínios, o que os diferencia são os modos (elementos narrativos) pelos quais suas tradições cristalizaram as marcas da evidência, ou, para usar o conceito de Roland Barthes (1986); que elementos narrativos consolidam, em cada um dos dois campos, seus *efeitos de real*. Aqui também, contudo, um elemento estético constitui efeito de real comum aos dois domínios: o olhar que encara/interpela a câmera.

Neste artigo quero desenvolver estas considerações a partir de observações em torno do universo do vídeo amador pornô. Pois é especificamente nesse contexto que o olhar que interpela a câmera estabelece outro nível de evidência e de real para a narrativa, marcando, mais especificamente, o filme a partir do estatuto amador e, conseqüentemente, vinculado à realidade mais doméstica, cotidiana, duplamente “real”.

Traçar as marcas de um diálogo entre pornografia e documentário tomando o universo do vídeo amador como foco de reflexão acaba por problematizar questões extremamente pertinentes para a cultura audiovisual contemporânea. Questões que envolvem o real como fetiche e vetor de distinção para o consumo de entretenimento e a correlação entre a tecnologia e estilística do vídeo e o domínio do privado (especialmente em contextos de hipertrofia do privado). Pois é nesse cenário geral que se observam os fenômenos das escritas de si, do amador como marca distintiva e arena de consumo.

Princípio da máxima visibilidade: vínculos entre evidência, visibilidade e a legitimidade do real

Faz-se necessário, contudo, explorar mais um pouco tal associação entre os princípios da máxima visibilidade e seu estatuto como evidência definidora sobretudo da tradição pornográfica.

Lynn Hunt (1999) lembra que o gênero pornográfico, tal como o conhecemos, só pode ser pensado a partir da segunda metade do século XIX, quando efetivamente se percebe um processo de institucionalização. A autora argumenta que a definição moderna de pornografia está associada à sua regulação (entendida como censura e proibições) e, a partir dela, com a instauração de lugares/espços para o consumo de bens obscenos, acarretando uma privatização da experiência (práticas de consumo e leitura), impulsionada sobremaneira pelo incremento e popularização das tecnologias de reprodutibilidade da imagem (que acrescentavam um “maravilhamento” a mais na produção de excitações com as práticas discursivas sexuais).

O mesmo contexto formado ao longo do século XIX aponta para a profusão de narrativas que se estruturam com base no excesso como vetor de apelos e estímulos ao universo sensório-sentimental,³ narrativas de naturezas e premissas muito distintas, mas que encontram na predominância de uma

certa lógica de visualidade um dos pilares de seu “convite às sensações” e ao engajamento passional.

O universo do pornográfico é sem dúvida uma dessas narrativas, que integra, junto com o melodrama e o horror, o que Linda Williams (1991) definiu como “gêneros do corpo”. Estes gêneros são assim definidos por sua capacidade de convidar a uma “reação corporal automática” mobilizada a partir do “espetáculo do corpo no calor da sensação e da emoção intensa (...) um espetáculo que é mais sensacionalmente expresso no retrato do gozo feito pela Pornografia, na representação da violência e do terror pelo Horror e na representação do choro pelo melodrama” (WILLIAMS, 1991, p. 729).⁴

Alguns anos antes de formalizar o conceito de gêneros do corpo, a autora já apontava para a ideia de que tais narrativas ganham um novo impacto a partir do que identifica como “frenesi do visível”, ou seja, com a cristalização de uma cultura visual mobilizada ao longo do século XIX e que culminou na consolidação do cinema como invenção moderna, um contexto formado a partir dos incrementos das “máquinas do visível” e da gradativa consolidação de uma sociedade que parece se estruturar cada vez mais na lógica da visualidade.

O que os argumentos de Williams deixam de fora é que este mesmo contexto do “frenesi do visível” marcou sobremaneira o aparecimento e consolidação do universo documental, exaltando as potencialidades das tecnologias da imagem na construção de um olhar sobre o outro. Contexto acrescido de um cenário de valorização da ciência e da disseminação desta como espetáculo, pois em paralelo a um processo de *desencantamento do mundo* há um processo do que poderíamos chamar de *maravilhamento* da descoberta racional-científica do mundo.

Nesse contexto geral, as imagens cinematográficas, em especial aquelas que mostravam a ação dos corpos dos sujeitos (o corpo como cenário/paisagem), articulavam um “duplo prazer: o do fascínio pela tecnologia de captação do movimento (e nele a volúpia da visualidade) e o olhar como uma fonte de prazer” (ABREU, 1996, p.51).

A visibilidade (poder dar a ver o mundo) marca esse maravilhamento (no amálgama entre ciência e espetáculo), confirmando a lógica geral de práticas do final do século XIX e primeira década do XX, tais como: as palestras ilustradas (*travell lectures*), os panoramas nas feiras e exposições universais, os museus de cera e as visitas à sala de exposição do necrotério de Paris (essas três últimas analisadas no artigo de Schwartz, em CHARNEY; SCHWARTZ, 2001), os próprios filmes (documentais e pornográficos). Encontram-se nessas práticas dispositivos semelhantes que tanto as legitimam como discurso de real – colocando em operação estratégias e elementos narrativos consagrados pelo discurso científico, histórico e jornalístico – bem como estratégias oriundas do domínio do espetáculo. Percebe-se nessas práticas uma ligação entre visibilidade, evidência e a incitação do desejo de construção de um olhar sobre a realidade do outro estágio.

Em outros artigos e na tese (BALTAR 2003, 2007), estabeleci o que seriam os efeitos de real no campo do documentário, refazendo, em alguma medida, o percurso genealógico desses elementos discursivos. É de certa forma fácil reconhecer, no campo do cinema não ficcional, as marcas do “efeito de real”, reafirmando, portanto, a autoridade do discurso na sua correlação ao domínio racional-cientificista, legitimando-o, assim, como discurso do real. O *olhar que encara a câmera*, a posição natural dos corpos e objetos, o plano médio com os movimentos de câmera que investem na descrição (da ação e dos modos de ser e viver do “objeto” retratado), bem como a narração em voz *over* e, posteriormente, a entrevista, são alguns desses elementos. O que quero ressaltar é que, em praticamente todos estes elementos, o princípio da visibilidade é a tônica.

O mesmo princípio, contudo de modo exacerbadamente orientado, é colocado em cena no universo pornográfico, conforme nos argumenta Williams (1999). A autora formula um conjunto de convenções narrativas que organizam as marcas tradicionais da pornografia, todas pautadas a partir do fio condutor da visibilidade, da necessidade e do desejo de mostrar (e, posteriormente, de mostrar-se).

Williams faz uma interessante analogia entre a pornografia *hardcore* e o musical, ambos pautados num delicado equilíbrio entre números de intenso espetáculo e êxtase (números musicais para um gênero e números sexuais para outro), onde a narrativa parece parar só para a contemplação e a excitação. O que distingue o *hardcore* é justamente as marcas que parecem afirmar que tal contemplação se dá sobre um sexo explícito e, portanto, “que realmente ocorreu” ou “de verdade”, a despeito dos artifícios de enredo.

Toda a coreografia dos números sexuais será orientada por um princípio de máxima visibilidade que vincula o explícito ao real. Os códigos elencados por Williams são:

1. Uso privilegiado do *close up*⁵ de partes do corpo, conduzindo em especial uma fragmentação do corpo da mulher, operando uma espécie de decupagem do corpo em direção a intensificação do *prazer visual*.
2. Super iluminação da genitália
3. Orientar a coreografia das posições sexuais de modo que os corpos em ação sejam totalmente visíveis pela câmera. Nesse sentido, é comum na pornografia *mainstream* uma quase correção da ação para ajustar-se ao olhar da câmera, buscando, por exemplo, posições em que as “aberturas” corporais fiquem as mais expandidas possíveis e ocupem o ponto central do quadro.
4. Operar uma variedade de atos sexuais, reiterando aqui a dimensão espetacular da coreografia, culminando no gozo como clímax. A partir dos longa-metragens dos anos 1970, esse gozo passa a carregar a principal marca de evidência da realidade do sexo apresentado e uma convenção particularmente importante se estabelece: o *moneyshot*, o *close* da ejaculação masculina fora do corpo do parceiro sexual.

O *Moneyshot* levanta um problema central para o gênero que diz respeito aos modos de tornar visível e crível o que não o é: o gozo feminino. Articula-se, nesse sentido, uma “organização erótica da visibilidade” (WILLIAMS, 1999, p.49) para “substituir” a “verdade” do gozo da mulher. Para tanto, duas estratégias principais são colocadas em ação, tornando-se também, portanto, convenções da tradição do gênero pornô: repetidos *closes* nas expressões faciais da mulher (cuja gama de ações deve parecer acompanhar a trajetória do clímax) e o uso hiper-realista do som (sobretudo dos gritos e sussurros) numa espécie de “*close up* sonoro”.⁶

Embora se ampare no lastro da realidade do sexo apresentado, o filme pornográfico não foge aos artifícios do espetáculo do corpo, e nesse sentido, incorpora de modo geral a convenção da ficção narrativa de desviar o olhar dos personagens do eixo da câmera. Esta será uma das convenções a serem quebradas no subgênero amador reiterando, para este, um duplo princípio de realidade do sexo. A outra convenção a ser quebrada é a do uso hiper-realista do som.

Mais que traços estilísticos, tais códigos são os *efeitos de real* no domínio da pornografia, costurando, no âmbito da narrativa, o lastro da realidade, indicando, como diria Barthes, “nada além de: *nós somos o real*” (BARTHES, 1986, p.148),⁷ justamente porque articulam visibilidade e evidência.

Partindo da reflexão de Williams (1999) sobre o princípio de máxima visibilidade, Bill Nichols (1991) propõe uma analogia entre a pornografia e a etnografia (como campo representativo da tradição do domínio documental), afirmando que em ambas tal princípio se configura um paradigma definidor do próprio gênero, um imperativo de evidência. Ao cabo argumentando por uma vocação documentária da pornografia e uma vocação pornográfica do documentário.

É fato que ambas as tradições destes gêneros recuperam um princípio caro ao projeto da modernidade: o vínculo quase atávico entre *dar a ver* (ou seja,

a visibilidade) e a *evidência*, fazendo desta um signo de verdade/realidade. É real o que é visível, pois o que pode ser visto (sobretudo pelo olhar maquínico) pode ser comprovável, experimentado, racionalizável, verificável. No contexto da contemporaneidade, de um modo mais adensado ainda, ser visível é existir.

Nesse sentido, tanto documentário quanto pornografia gravitam em torno da noção – e dos modos de sustentar tal noção – de que ao dar a ver a verdade, corpórea, do sujeito, dá-se a ver o sujeito naquilo que lhe é mais próprio: seu sexo, sua vida. Nichols (1991) lembra que tanto na etnografia quanto na pornografia se mobiliza um desejo que corresponde a um desejo maior do contexto da modernidade: o de produzir discursos de saberes – e poderes – sobre o outro.

Nichols (1991) procura traçar uma argumentação de cunho político para o diálogo entre os dois campos, mas é preciso reiterar que os pontos de interseção entre pornografia e documentário ultrapassam o exercício reflexivo e teórico.⁸

É precisamente o princípio que vincula visibilidade e evidência que sustenta os argumentos, pertinentes aos dois domínios, de que o desenvolvimento tecnológico que facilita e agiliza a captação de imagens e sons aperfeiçoou o acesso ao real (argumento que perpassa desde a criação de câmeras mais leves e aparelhos de gravação de som portáteis até a “revolução” do VHS e do digital).

No fundo, o que tal facilidade e agilidade anunciaram foi outra esfera de domesticidade para a captação e consumo das imagens (sobretudo a partir da tecnologia digital) que se coagula com o contexto, descrito na argumentação de Richard Sennett (1988), de hipertrofia do privado, onde a intimidade, mais que nunca, ganhou estatuto de autenticidade.⁹

É nesse contexto que o *amador* ganhou força como subgênero, saindo de um nicho de mercado para constituir-se uma opção no leque de produtos ao gosto do consumidor. Consumidor esse marcado pelo crescente desejo de olhar a intimidade alheia e, sobretudo, ser visto em sua intimidade, pois trazer o íntimo

a público (dar visibilidade) é mais que nunca uma condição de existência (e, correlatamente, de realidade).

A tendência amadora demonstra como a lógica e a mediação da tecnologia do vídeo acarretaram profundo impacto do ponto de vista textual e das práticas de consumo. Conforme argumenta Franklin Melendez (2004), de um lado, a “revolução do vídeo” estreita a correlação de intimidade entre o corpo dos sujeitos representados em ação e o corpo da câmera; por outro lado, intensifica a potencialidade de explorar ainda mais o consumo privado direcionado aos nichos de mercado, corroborando assim uma tendência da cultura do consumo na contemporaneidade.

A internet potencializa esses anseios, fornecendo a plataforma fácil, acessível e perfeita para dar vazão ao desejo de personalização do consumo (de bens culturais, de subjetividades) e de publicização da intimidade. É pelo impacto e popularização da disseminação, via *web*, dos vídeos de sexo caseiros que o *amador* alcançou estatuto de subgênero. “O principal *frisson* da pornografia amadora reside na sua articulação de uma certa proximidade com a vida do espectador – e a pornografia amadora na internet promete fazer essa proximidade ainda mais próxima” (PATTERSON, 1991, p.111).¹⁰

O caso *amador*: a dupla evidência no pornô

É, portanto, esse cenário de vínculos entre intimidade e autenticidade – e ambas condicionando a existência do sujeito – que sustenta o apelo ao *amador*. Nesse sentido, é fundamental que ele incorpore, na sua estrutura básica, o importante código vinculado ao documentário e que constituía o eixo central dos *efeitos de real* deste: *o olhar que encara a câmera*.

Este olhar traz para o pornográfico algo que desde as práticas da chamada nova subjetividade do documentário, como diria Michael Renov (sobre

os projetos estéticos dos *cinéma vérité* e *direto* nos anos 60), se configura como uma dupla faceta do olhar da câmera: condensar a um só tempo o encarar de um objeto (o outro) e a devolução desse olhar que nos interpela como espectadores desse outro. O amador *nos insere* e esta inserção revela uma outra dimensão de real – nossa realidade própria diante do fílmico. A excitação é provocada por esse duplo nível.

Ao lidar com o vasto universo dos chamados amadores no campo da pornografia, algumas diferenciações devem ser feitas. Além disso, é preciso ressaltar que não se trata aqui de atestar ou questionar o estatuto propriamente amador e real das imagens, mas a marca distintiva e de consumo que elas englobam e pretendem estabelecer.

Pudemos verificar a existência de dois grandes grupos no universo amador:

1. O amador como subgênero que faz parte das especiarias comercializadas pelas produtoras e distribuidoras especializadas em filmes pornográficos.
2. O amador como autoexposição, as chamadas *sex tapes* e os vídeos domésticos que são postados e circulam na rede, seguindo a linhagem dos múltiplos “*shows do eu*” (conforme formulação de Paula Sibilia).

O primeiro grupo é composto por filmes vendidos sob o rótulo e a promessa de *100% Amador* (como indica a capa de *Segredos*, vendido no portal de Brasileirinhas, uma das maiores produtoras e distribuidoras do país) e com frases garrafais como “raparigas que nunca filmaram” (como anuncia a capa de *Loucuras no Nordeste*, da produtora Explicita). É comum que estes filmes amadores sejam compostos de cenas, na verdade sobras, de testes de filmagens realizados pelas produtoras com aspirantes a atores. (DIAZ-BENÍTEZ, 2010).

Não cabe aqui atestar a veracidade do “amadorismo”, o que nos interessa apontar são os *efeitos de real* articulados para compor esse caráter distintamente *amador*, e “consequentemente” *mais real*, num gênero que já se faz a partir de um princípio de evidência visível de um sexo real.

Reconhece-se no subgênero amador a dimensão do real como algo de diferente do filme pornográfico tradicional, mesmo esse sendo um gênero pautado na ideia de um sexo explícito, verdadeiramente trazido à cena. Ou seja, coloca-se em questão uma outra ordem de distinção, fundamental e intrigante:¹¹ de um lado, a “encenação de uma realidade”, algo cuidadosamente preparado e encenado (usando artifícios de produção para chegar a um sexo cuidadosamente encenado e ao mesmo tempo extremamente real/explicito); de outro, um sexo aparentemente sem artifícios, duplamente real em suas evidências, pois é “improvisadamente”, “diretamente” captado pela câmera.

No *amador*, os aparatos ficam visíveis, o extraquadro é marcadamente presente (sobretudo pela voz do operador da câmera), os planos “ponto de vista” e, mais especialmente, a interpelação da câmera pelos *performers* são mais frequentes: “No pornovídeo, olhar para a câmera, dirigir-se diretamente ao espectador, numa espécie de rompimento do espaço diegético, acrescenta provocação, cumplicidade, um modo de incluir o observador na cena explícita” (ABREU, 1996, p.153).

Para afirmar o caráter “imediatez”, próximo e, portanto, duplamente real do vídeo pornô de modo geral, Abreu recupera argumentos em torno do universo televisivo, reiterando o elemento do “aqui e agora” que parece reforçar a linguagem da TV não ficcional. Se a discussão é datada – frente à internet, que emula mais poderosamente a sensação de “imediatez” e proximidade –, ela por outro lado aponta um aspecto importante para o *amador*: que nele ganha força uma dupla sensação de real articulada pelo olhar que encara a câmera; este *efeito de real* que ele tomou emprestado, diretamente, do campo documental, autorizando-se, através dele, numa dupla evidência. “O caráter de ‘algo está realmente

acontecendo', inerente ao pornô, é duplamente reforçado ao entrar no (aparente) universo do 'ao vivo' da TV" (ABREU, 1996, p.154).

O *amador* coloca em cena marcas estéticas específicas que intensificam o lastro do real, tirando especial proveito das especificidades do vídeo doméstico; no sentido da gama de texturas das imagens, do trepidar da câmera, das vozes do extraquadro e o uso amplo da câmera subjetiva, intensificando uma marca importante do universo da pornografia: o consumo das sensações e excitações provocadas pelo consumo de uma ação historicamente associada ao universo privado (e não é casual a repetição do termo *consumo*).

O *amador* faz amplo uso também de corpos que não correspondem ao ideal de beleza que reforça o artifício do pornô tradicional e, ao serem escamoteados, reiteram o sabor de "dupla realidade" do subgênero (refiro-me especialmente à relativa ausência de corpos siliconados e totalmente depilados).

Conclusões

Se o princípio de evidência que rege a ambos os domínios – pornografia e documentário – já é o de uma evidência visível, isso é particularmente intensificado no universo do subgênero *amador*. A "revolução do vídeo", em muitas medidas, reafirma essa visibilidade, revalidando seu alcance em direção a uma associação entre verdade e interação/proximidade entre corpos (da câmera e do objeto que se dá a ver por essa câmera), legitimando-se (1) a partir da entrada no privado – que, como já argumentara Richard Sennet (1988), é o reino onde habita a autenticidade no mundo moderno e contemporâneo – e (2) no caráter de improvisado (seguindo, assim, a vulgata de uma formulação vertoviana).

Percebe-se, no subgênero *amador*, que os efeitos de real são próximos aos efeitos que vemos, recorrentemente, no campo do documentário, pois em ambos uma mesma necessidade se mobiliza. Sustentados no poder de um mesmo

efeito de real– o olhar que encara a câmera e nos interpela –, esses discursos do amador acabam (re)legitimando ambas as tradições: da indústria pornográfica e da indústria do documental.

Referências bibliográficas

- ABREU, N. C. *O olhar pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo*. Campinas: Mercado das Letras, 1996.
- BALTAR, M. Estética documentária, uma questão da memória discursiva. In: FABRIS, M. et al. (Org.). *Socine: estudos de cinema III*. Porto Alegre: Sulina, 2003.
- _____. *Realidade lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007. Orientador: Prof. Dr. João Luiz Vieira.
- BARTHES, R. *The reality effect*. New York: Farrar, Strauss & Giroux, 1986.
- CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- DIAZ-BENÍTEZ, M. E. *Nas redes do sexo: os bastidores do pornô brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- DI LAURO, A.; RABKIN, G. *Dirty movies: an illustrated history of the stag film. 1915 – 1970*. Nova York: Chelsea House, 1976.
- GRIFFITHS, A. *Wondrous difference: Cinema, anthropology and turn-of-the-century visual culture*. Nova York: Columbia University Press, 2002.
- HUNT, L. *A invenção da pornografia*. São Paulo: Hedra, 1999.
- MELENDEZ, F. Video pornography, visual pleasure and the return of the sublime. In: WILLIAMS, L. (Org.). *Porn studies*. [S.l.]: Duke University Press, 2004.
- NICHOLS, B. Pornography, ethnography and the discourses of power. In: _____. *Representing reality*. Bloomington, EUA: Indiana University Press, 1991.
- PATTERSON, Z. Going on-line: consuming pornography in the digital era. In: WILLIAMS, L. (Org.). *Porn studies*. [S.l.]: Duke University Press, 2004.
- WILLIAMS, L. Film Bodies: gender, genre and excess. *Film quarterly*, v. 44, n. 4, Summer, 1991.
- _____. *Hard core: power, pleasure and the "frenzy of the visible"*. Berkeley, EUA: University of California Press, 1999.
- _____. (Org.). *Porn studies*. [S.l.]: Duke University Press, 2004.
- SENNETT, R. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- WINSTON, B. *Claiming the real: the griersonian documentary and its legitimations*. Londres: BFI Publishing, 1995.

1. Trabalho apresentado no XIV Encontro Socine, realizado na UFPE em outubro de 2010, na mesa de comunicações individuais intitulada **Borramento do documentário**.

2. Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e da graduação em Estudos de Mídia; Doutora em Análise da Imagem e do Som. E-mail: marianabaltar@gmail.com
3. Esta é uma premissa da minha atual pesquisa *Pedagogia das sensações: gêneros da matriz do excesso e suas reapropriações na cultura visual/midiática contemporânea* e pede desdobramentos que o limite do artigo não permitem. Parte dela se articula com trabalhos como os de Ben Singer, sobretudo seu argumento que ressalta o aspecto pedagógico para formação da modernidade das narrativas sensacionalistas (tais como os melodramas), e com a noção de matriz cultural popular do excesso, desenvolvida em Martin-Barbero.
4. No original: “spectacle of a body caught in the grip of intense sensation or emotion (...) the body spectacle is featured more sensationally in pornography’s portrayal of orgasm, in horror’s portrayal of violence and terror, and in melodrama’s portrayal of weeping”.
5. O *close up* é de fato o grande elemento do universo pornográfico e, a bem da verdade, de todos os gêneros do corpo. Ele condensa um nível tal de aproximação, sensória e sentimental, do olhar do espectador para com a imagem e o corpo em ação na tela que intensifica o nível de engajamento passional. O *close up* de corpos em situação limite é uma constante e se constitui um marco para o excesso característico do melodrama, do horror e da pornografia. Em contrapartida, o domínio do documentário, com sua necessidade de descrição, pautou-se na tradição de uso do plano médio.
6. Para reiterar a validade de seu argumento e demonstrar a consciência autorreflexiva da indústria pornográfica, Williams analisa nesta passagem de seu livro o filme *The soundsoflove* (Alan Vydra, 1981), cujo mote é o desejo de um músico determinado a gravar o mais perfeito e expressivo som do orgasmo feminino.
7. No original: “saying nothing but this: *we are the real*”.
8. Os vínculos entre o pornográfico e o documental são de múltiplas ordens e vem sendo teorizados, sobretudo no contexto anglo-saxão. Nesse sentido, conferir os trabalhos de Al Di Lauro e Gerald Rabkin (1976) e Linda Williams (1999), que apontam, em seus livros, algumas características documentais dos chamados *stagfilms*, filmagens de cenas sexuais de curta duração, mudas e em preto e branco, que circulavam desde o final do século XIX até as décadas de 1920 (nas décadas posteriores até os anos 1970, circulam ilegalmente, sobretudo nos Estados Unidos, filmes também chamados de *stags*, mas com narrativas um pouco mais complexas do que os filmes dos anos 1910, embora ainda mantendo os poucos momentos, o eixo frontal da câmera e a ausência de som). Muitas dessas imagens, ao menos no contexto europeu, circulavam nos bordéis como um *teaser* para os produtos que a casa oferecia e, pelo seu caráter de registro, foram chamadas pelos historiadores Di Lauro e Rabkin de “cinema *vérité* do proibido”. Nuno Cesar de Abreu (1996) lembra também o papel preponderante dos documentários médicos e científicos no contexto de flexibilização da regulamentação de exibição do filme pornô, sobretudo nos Estados Unidos, no final da década de 1960 e início dos 70. Segundo o autor, “a rápida transição para o explicitamente pornográfico foi efetuada por filmes que se situavam na fronteira do documental ‘sério’, oscilando entre a descrição do modo de ser sexual e o ‘sexo pelo sexo’” (ABREU, 1996, p.62).
9. Não cabe aqui estendermo-nos nas argumentações, mais que conhecidas, de Sennett, mas partir de sua formulação como um dado. Em outros textos, em especial na tese (BALTAR, 2007), tratei de correlacionar de modo mais apurado as implicações do cenário da contemporaneidade e da hipertrofia do privado no domínio documental.
10. No original: “The central frisson in amateur porn lies in its articulation of a certain proximity to the life of the spectator – and amateur internet porn promises to make that proximity even more proximate”.
11. Para se entender a natureza dessa distinção no pornô, nada melhor do que lembrar os debates do campo do documentário. Segundo a tradição griersoniana, fundadora do documentarismo clássico, um tratamento criativo da realidade usualmente implicava em frequentes reencenações (“*reenactments*” à la Flaherty e Pare Lorentz) que não ofuscavam a legitimidade do filme como discurso do real. Posteriormente, esses mesmos dispositivos (as reencenações) seriam criticados em nome de uma possibilidade de “captura” do real pela câmera de modo mais legítimo, direto, observacional, mais real. Talvez seja essa ordem de distinção que também oriente a divisão entre o filme pornográfico tradicional e o amador.

Crítica e recepção



Elementos para o estudo da crítica de cinema na década de 1960.¹

Alessandra Brum (UFJF)²

Durante a década de 1960, a crítica de cinema ganhou espaço nas mais diversas publicações em todo o país. Mesmo os pequenos jornais traziam em suas poucas páginas uma coluna destinada ao cinema, ampliando assim o exercício da crítica e cumprindo um importante papel ao suprir uma lacuna em um cenário editorial com poucas revistas especializadas.

Essa abertura por parte da imprensa escrita à crítica de cinema no Brasil está intimamente relacionada com a efervescência cultural do período – aliada ao desenvolvimento de um mercado e de um público em formação (ORTIZ, 2006) – e com as transformações estéticas pelas quais passava o cinema em várias partes do mundo, ampliando o interesse por essa arte.

Há nesse momento uma pluralidade de tendências em oposição ao modelo clássico do cinema e da indústria do cinema, culminando no que se convencionou denominar de cinema moderno. Destacamos no cenário mundial o movimento cinematográfico francês *Nouvelle Vague*, que surge em fins de 1959 com o aparecimento dos primeiros filmes realizados por críticos do *Cahiers du cinéma*. A *Nouvelle vague*, com seu método de produção baseado no baixo orçamento e na renovação de linguagem, adquire importância e torna-se um dos pontos de inflexão na forma de pensar e fazer cinema no Brasil.

O interesse da crítica brasileira nesse cinema que emerge pode ser observado, por exemplo, no grande número de artigos dedicados ao primeiro longa-metragem de Alain Resnais, *Hiroshima mon amour* (1959). Antes mesmo de sua primeira exibição no Brasil, *Hiroshima mon amour* era aguardado com enorme expectativa pelos críticos brasileiros, todos eles fortemente influenciados pelas leituras de artigos dedicados ao filme em revistas estrangeiras, sobretudo as francesas *Cahiers du cinéma*, *Positif*, *Téléciné*, *Image et son* e *Cinéma*, referências literárias de muitos críticos e ensaístas brasileiros. O rico e amplo material produzido pela crítica a *Hiroshima mon amour* antes, durante e depois de sua exibição no Brasil, nos fornece bons elementos para uma compreensão mais ampla do papel e da atuação dos críticos de cinema no período.

Dada a especificidade do mercado editorial em 1960, grande parte do material produzido pelos críticos de cinema no Brasil é constituída de textos de “crítica ligeira”, ou seja, aqueles publicados em jornais e dirigidos a um público mais “amplo” – condição que, em tese, marca uma determinada forma de atuar da crítica frente ao seu meio de comunicação. A esse respeito, Decio de Almeida Prado, na década de 1940, recomenda a seguinte diferenciação no trabalho da crítica:

[...] uma crítica cinematográfica de ordem puramente estética deve estar reservada às revistas, nas quais o crítico, não sendo obrigado a falar sobre todos os filmes indiscriminadamente, pode se dedicar aos poucos que apresentarem algum interesse artístico. Quanto à crítica de jornal (o nome de crônica talvez ficasse melhor), esta, para existir, terá que aceitar forçosamente o ponto de vista do público, isto é, terá que encarar os filmes que visam divertir apenas sob este ângulo (PRADO apud SOUZA, 1995, p.46).

Decio de Almeida Prado aponta para a diferença do trabalho do crítico com relação ao tipo de publicação e também ao público (que, no caso de um

jornal, é menos compromissado com a arte cinematográfica). Esse conselho de Decio de Almeida Prado à crítica de cinema na década de 1940 também encontra ressonância entre os críticos nas décadas seguintes. Cyro Siqueira, crítico de cinema e um dos fundadores da *Revista de cinema*, logo no primeiro número da *Revista* em abril de 1954, segue nessa mesma direção ao comentar a importância, para o trabalho do crítico, da criação de uma revista especializada em cinema. Diz Siqueira:

a carência de revistas sérias verticalmente dirigidas reduz o trabalho da crítica cinematográfica à ligeireza obrigatória do jornalismo diário, ou a alguns ensaios mais demorados, mas ainda esporádicos. E desse vácuo se ressentia fortemente o movimento crítico no Brasil. (*Revista de cinema*, v.1, n.1)

Esse pensamento corrente entre os críticos (de que a coluna jornalística não era o espaço mais adequado para uma análise mais aprofundada de um filme) apareceu por diversas vezes como justificativa nas análises de *Hiroshima mon amour*. O tamanho da coluna foi inúmeras vezes apontado como um problema para a exposição de ideias. No entanto, dada a ausência de revistas especializadas e a necessidade de um maior aprofundamento nas questões provocadas por *Hiroshima mon amour*, os críticos procuraram resolver o problema da limitação da coluna jornalística publicando séries de artigos. Apenas para citar alguns exemplos, temos uma série de cinco artigos de Paulo Emílio Salles Gomes para o “Suplemento literário” de *O estado de S. Paulo*, quatro artigos de Walter da Silveira publicados no *Diário de notícias* de Salvador, cinco textos de José Haroldo Pereira na *Folha de Minas* e seis artigos de José Sanz para o *Jornal do commercio*.

A série de artigos suscita alguns problemas para o crítico, como por exemplo à fragmentação do pensamento, já que em função da publicação com intervalos de dias ou mesmo semanas, o crítico teria, em alguns casos, que

retomar ideias já tratadas anteriormente, uma vez que o leitor pode não ter lido seu primeiro artigo ou mesmo não mais se lembrar do fio condutor de sua análise. A série de artigos, de todo modo, foi para a grande maioria dos críticos a única possibilidade na tentativa de expor seu pensamento de forma mais completa.

Outro dado a ser levado em conta diz respeito ao modo discursivo presente nas colunas jornalísticas. O jornal, em tese, pressupõe uma postura menos erudita por parte da crítica, já que se destina a um público diversificado e não especializado, como afirmavam os próprios críticos. Contudo, essa preocupação com o público leitor não parece se concretizar nos textos, como podemos notar nas mais diversas análises acerca de *Hiroshima mon amour*. Walter da Silveira, por exemplo, publicou a sua série de quatro artigos no *Diário de notícias* na forma de um único artigo na *Revista Anhembi*, sem nenhuma alteração no conteúdo. A revista de cultura *Anhembi* era um projeto da elite paulista para “elevar o nível cultural do Brasil”, como consta em seu primeiro editorial, ou seja, uma publicação dirigida à elite intelectualizada brasileira (CATANI, 2009). Essa informação sobre o artigo de Walter da Silveira demonstra que os críticos não realizavam uma distinção de público-alvo, escrevendo em suas colunas jornalísticas do mesmo modo como escreviam para uma revista especializada. A erudição a que muitos críticos submetiam os seus leitores é de surpreender, lançando mão de citações em língua estrangeira, da utilização de termos técnicos sem devida explicação e, ainda, estabelecendo relações com obras filosóficas. Além disso, essa erudição não estava restrita aos jornais de circulação nacional ou a cadernos culturais como o “Suplemento literário” de *O estado de S. Paulo* ou o “Suplemento dominical” do *Jornal do Brasil*, que funcionavam muito mais como uma revista literária. Exemplar nesse sentido é a crítica do mineiro José Haroldo Pereira para o jornal de circulação regional *Folha de Minas*. Pereira se apoia em publicações francesas, escolas filosóficas e pensadores existencialistas para compreender *Hiroshima mon amour*. Apesar de ser amplo e heterogêneo o público leitor de um jornal, os críticos parecem dirigir seus textos a uma restrita parcela de leitores e, por que não dizer, aos próprios críticos de cinema. Ao contrário do que acreditavam, na

teoria, ser o trabalho de “crítica ligeira” (com a devida preocupação com o público leitor de um jornal diário), isso não acontecia na prática.

Essa postura por parte da crítica brasileira evidencia o seu elevado grau de especialização, demonstrando, através dos jornais, a necessidade cada vez mais premente de outros espaços de expressão. O surgimento dos cursos de cinema em meados da década de 1960 pode ser encarado como fruto desse caminho de especialização da crítica, que ao inserir o cinema dentro da universidade objetiva consolidar as pesquisas e análises em bases intelectuais mais sólidas. Por um caminho menos complexo, o esforço para a retomada da *Revista de cinema* em 1961, por exemplo, reflete a urgência na consolidação e valorização do trabalho da crítica de cinema.

Por outro lado, no caso de *Hiroshima mon amour*, percebemos que existia por parte da crítica uma preocupação em preparar o leitor/espectador para as novidades que o filme de Resnais trazia às telas. Considerado por todos os críticos um filme difícil e incomum aos olhos do espectador habituado à narrativa clássica que dominava o cinema, o número expressivo de artigos pode ter sido decisivo para uma melhor aceitação do público, garantindo a manutenção do filme em cartaz. Aliás, essa era uma preocupação constante entre os críticos, na tentativa de fazer com que a rede exibidora ampliasse sua programação para além dos filmes hollywoodianos e das chanchadas brasileiras.

A quantidade de artigos que cada crítico destinou à análise do primeiro longa de Resnais também pode indicar que o trabalho do crítico de cinema nem sempre era pautado pelo jornal ou pelas distribuidoras ou mesmo pelas redes exibidoras. O comentário de José Haroldo Pereira é elucidativo.

Nós tínhamos uma independência muito grande, eles não pagavam a gente, então a gente podia escrever o que quisesse. Mas não sei como eles aceitavam, porque não era crítica de jornal. Eram discussões às vezes muito avançadas, nós

falávamos de literatura, [...] botávamos toda uma erudição para fora que não era natural no jornal.³

Sabemos que nem sempre as coisas funcionavam dessa forma, principalmente em jornais de maior expressão, onde a pressão das distribuidoras e da rede exibidora de filmes era forte. Muitas delas contribuía com a manutenção do jornal por meio de anúncios pagos. Glauber Rocha comenta essa prática que envolve o trabalho do crítico de cinema.

No caso brasileiro, o único homem de cinema que ainda pode viver do ofício é o crítico. Alguns recebem bons salários pelas colunas e mais algumas comissões de publicidade e promoção. São honestos, com as exceções de praxe, e precisam justificar suas respectivas existências (ROCHA, 1961).

Isso demonstra que existia uma “liberdade relativa” por parte do crítico. Os críticos de colunas diárias tinham uma rotina de trabalho que acompanhava o cronograma de lançamento dos filmes em circuito comercial. Paulo Emílio quando escreveu o artigo *Esperando Hiroshima* em 25 de junho de 1960 para o “Suplemento literário” de *O estado de S. Paulo*, provocou José Sanz a se pronunciar sobre *Hiroshima mon amour*. Diferente de Paulo Emílio – que, além de ensaísta, tinha, pela própria concepção do “Suplemento literário”, a liberdade para se pronunciar sobre qualquer assunto –, José Sanz era crítico diário da seção de cinema do *Jornal do commercio* no Rio de Janeiro, o que pode ter pesado na sua decisão em não escrever naquele momento, já que *Hiroshima mon amour* não estava ainda em cartaz no Brasil. Apenas no mês seguinte, em 20 de julho, Sanz se pronunciou pela primeira vez em relação a *Hiroshima mon amour* com intuito de anunciar sua *avant-première* na Cinemateca do MAM/RJ. Os seus artigos dedicados exclusivamente a *Hiroshima mon amour* somente foram publicados após o lançamento do filme no circuito carioca em fins de agosto.

A crítica brasileira adotou, por vezes, uma postura muito cuidadosa em relação a *Hiroshima mon amour*. Ao admitir a dificuldade de analisá-lo, os críticos justificam a insistência em falar de *Hiroshima mon amour* a cada novo artigo e, ao comentarem tê-lo assistido muitas vezes, expressam a necessidade de imersão para clarear as ideias e afirmam que as análises não se esgotam facilmente. Ely Azeredo, em sua coluna na *Tribuna da imprensa*, um dia antes da estreia de *Hiroshima mon amour* no Rio de Janeiro comenta a posição da crítica.

Para a crítica cinematográfica digna desse nome, o filme que veremos amanhã, “Hiroshima, meu amor”, inquieta por mais de uma razão. A inquietude começa, para os críticos diários, ante a complexidade de espírito e forma, que parece exigir o tempo, a liberdade de espaço e as possibilidades de aproximação paulatina e pesquisa dos ensaístas.

Mais de um crítico já se referiu com um certo mal-estar ao filme de Alain Resnais, afirmando que é “tão difícil gostar quanto não gostar de Hiroshima”. Após comentários entusiásticos, impressionados, alguns encontram necessidade de assegurar ao leitor que não gostaram tanto assim de “Hiroshima”, e que, se deram essa impressão de total adesão, não se expressaram da maneira mais adequada (AZEREDO, 1960).

Aqui temos mais uma vez a questão da coluna jornalística como espaço inadequado para uma análise mais aprofundada. A “complexidade de espírito e forma” que *Hiroshima mon amour* trouxe ao crítico exige dele um trabalho mais cuidadoso e de pesquisa. Essa afirmação de Ely Azeredo revela também o comprometimento e a responsabilidade para com o ofício, e dá a dimensão ética de quem compreende o poder das palavras expressas em um canal de comunicação. Essa postura pode ser encontrada na quase totalidade dos críticos. Nesse particular, não podemos deixar de registrar o declínio que sofreu o trabalho da crítica nos dias atuais – além da perda de espaço nos jornais, muitos críticos demonstram despreparo na condução de suas análises. Em alguns casos, o crítico

deixa em dúvida o caráter imparcial de seu trabalho parecendo estar a serviço dos distribuidores (*majors*), que cada vez mais ditam a lógica da crítica como parte da estratégia de *marketing*.⁴

Esse trecho do artigo de Ely Azeredo traduz também um outro aspecto da crítica brasileira da década de 1960: a relação de contato entre os críticos. Ely Azeredo não diz que a afirmação de que é “tão difícil gostar quanto não gostar de Hiroshima” foi feita por Paulo Emílio Salles Gomes em seu artigo *Não Gostar de Hiroshima*, publicado no “*Suplemento literário*”. Essa era uma atitude comum entre eles, que em sua maioria não apontam nominalmente a quem estão se referindo. Mas isso foi notado apenas em relação às citações dos críticos brasileiros, uma vez que os críticos estrangeiros, por eles citados, normalmente eram identificados pelo nome, que vinha, em muitos casos, acompanhado da referência bibliográfica. Essa diferença de tratamento serve também para demonstrar uma erudição que servia tanto aos interesses analíticos do crítico quanto de instrumento para se autoafirmar no meio seleto dos grandes pensadores da arte cinematográfica. Apesar da ausência de referência explícita, há um diálogo entre eles sobretudo através da leitura de artigos, bem como em torno das atividades desenvolvidas pelas cinematecas e cineclubes. Essa observação não se restringe apenas aos críticos de renome, como Paulo Emílio e Moniz Vianna, referências obrigatórias para o corpo crítico do período, mas a todos no exercício da atividade, numa troca de ideias que refletia as experiências e anseios de cada geração. Aliás, esse é um dado relevante do trabalho da crítica de cinema na década de 1960. O corpo crítico em atividade era constituído por duas gerações, uma que já atuava há alguns anos na área, com idade em torno dos 40 anos e, uma nova geração na casa dos 20 anos, formada e incentivada por esses críticos experientes.⁵ A diferença entre as gerações é outro elemento que marca as análises do período e, no caso de *Hiroshima mon amour*, isso ganhou relevo, principalmente nas análises de Maurício Gomes Leite e José Lino Grünwald, quando estes procuram definir qual filme é o marco divisor na história do cinema – se *Hiroshima mon amour* ou se *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941). Maurício Gomes Leite, ainda sob impacto da

primeira exibição *Hiroshima mon amour*, em sua coluna no Diário da tarde (MG) convoca toda a crítica mineira, inclusive os críticos ausentes da atividade, a se debruçar no estudo dessa “obra inavaliável”.

O filme de Orson Welles foi exibido no Brasil em 1941 e causou, nos críticos em atividade na época, um impacto comparável ao que causaria *Hiroshima mon amour* quase vinte anos depois. Vinícius de Moraes, por exemplo, depois da exibição de *Kane*, disse: “é uma renovação, uma ressurreição, é uma revolução completa na moderna cinematografia” (MORAES apud SOUZA, 1995, p. 107). Paulo Emílio também se surpreendeu com as qualidades de *Kane* (SOUZA, 1995, p. 111).

Cidadão Kane foi exibido no Brasil bem antes do que na França, onde o filme só foi conhecido depois da Segunda Guerra Mundial. Em função da guerra, os franceses não tiveram acesso a nenhuma produção cinematográfica americana, o que para Ruy Castro fez toda diferença na formação da crítica. Comentando esse fato em relação ao trabalho realizado por Moniz Vianna, diz:

Essa diferença se refletiu na maneira de encarar o cinema e escrever sobre ele. Em Moniz, cada crítica era o resultado de longa intimidade com uma descomunal quantidade de filmes e diretores, a ponto de ele enxergar defeitos até dos que mais admirava. Nos franceses, a carga de hipérboles traía o deslumbramento com que eles estavam descobrindo tudo de uma vez num clima de retrospectiva permanente (CASTRO apud VIANNA, 2004, p.15).

No Brasil, a nova geração de críticos que atua em 1960 só assiste ao filme de Welles em 1958, quando ele volta a ser exibido por aqui, portanto dois anos antes da projeção de *Hiroshima mon amour*. O filme de Orson Welles confirma as expectativas da nova geração, que conhecia suas qualidades pela fala entusiasmada da geração anterior. Por outro lado, Cláudio Mello e Souza deixa

subentendido em seu artigo “Hiroshima e o público” (SOUZA, 1960), publicado no *Diário carioca*, que a linguagem de *Cidadão Kane* já havia sido assimilada pelos espectadores, o que nos indica que o impacto provocado pelo filme nesse momento tenha sido menor. De qualquer forma, o que se encontra no centro das discussões em torno de *Kane* e *Hiroshima* é a capacidade que ambos possuem de alterar e acrescentar novos elementos na linguagem cinematográfica, e nesse particular não há unanimidade nem na antiga nem na nova geração. Infelizmente nenhum crítico se propôs a realizar um trabalho comparativo entre os dois filmes.

A crítica brasileira, assim como o próprio cinema brasileiro, se construiu e se constrói de referências estrangeiras que ganham aqui contornos próprios e acabam por nos revelar caminhos ricos em possibilidades. Algumas análises dos críticos brasileiros de *Hiroshima mon amour* não apenas revisitaram com um olhar atento e crítico as análises estrangeiras, como introduziram novos elementos para a compreensão do filme e do cinema moderno. Como já dissemos anteriormente, há por parte da crítica uma forte erudição em seu trabalho de análise e podemos notar uma forte influência do pensamento francês. No entanto, a crítica brasileira adotou em suas análises um percurso próprio que pode ser notado, por exemplo, pelo pouco interesse que a *política de autor* despertou por aqui⁶ em ambas as gerações. Moniz Vianna comenta o assunto: “quando os franceses apareceram com o *cinema de autor*, nós já trabalhávamos havia anos nesse sentido. Foi a descoberta do óbvio. E, além disso, exagerada” (VIANNA, 2004, p.15).⁷

A crítica brasileira também trilhou caminhos em outras direções. José Lino Grünewald, por exemplo, desenvolve a “noção de administração”, em que o diretor de cinema é aquele homem capaz de “administrar” o processo criativo da sua equipe de trabalho. Se a palavra “administrar” parece fora de lugar em se tratando de arte, José Lino acredita justamente no contrário, já que o cinema é uma arte industrial, “a única onde a máquina se insere no próprio meio de expressão, acionando a comunicação com o público” (GRÜNEWALD, 1965)⁸.

Paulo Emílio Salles Gomes questiona a *política de autor*, em seu artigo “Artesão e autores”, ao propor uma noção de criação menos centrada no papel do diretor:

As noções de artesão e autor não se aplicam exclusivamente aos que exercem na cinematografia as funções de diretor, mas também aos produtores executivos, roteiristas e argumentistas, abrangendo ainda, de forma mais complexa, os encarregados de tarefas técnicas. A associação automática entre o filme e o nome do diretor é fruto da convenção. (GOMES, 1961)

Frente à *Nouvelle Vague*, o interesse por parte da crítica brasileira é relativo. A *Nouvelle Vague* adquire importância naquilo com que ela pode contribuir para o desenvolvimento da nossa cinematografia, ou seja, o método de produção baseado no baixo orçamento e na renovação de linguagem, inspirador, no caso brasileiro, principalmente após tentativas fracassadas de uma indústria cinematográfica por aqui. Os conteúdos dos filmes da *Nouvelle Vague* receberam fortes ataques por parte da crítica e de cineastas do período justamente por não demonstrarem uma preocupação de caráter político e social, questões suscitadas pela influência do neorrealismo e pelo reflexo conjuntural da sociedade brasileira na época, caracterizada pelo ufanismo e ao mesmo tempo pelo acirramento dos embates sociais.

A efervescência cultural, bem como a renovação estética no cinema, deve ser levada em consideração nessa postura que caracterizou o pensamento cinematográfico brasileiro da época, revelando a maneira como a crítica se posiciona frente a esse cinema moderno, decisivo na garantia de uma estrutura ideológica que, em tese, facilitou o surgimento no Brasil do Cinema Novo. Talvez por este motivo, a afirmação de Eric Rohmer (proferida no debate promovido pelo *Cahiers du cinéma* com a participação de Jean-Luc Godard, Pierre Kast, Jacques Rivette e Jacques Doniol-Valcroze) de que *Hiroshima mon amour* é o primeiro

filme do cinema moderno tenha repercutido tanto entre as análises brasileiras, demonstrando uma preocupação por parte da crítica de delimitar e de definir sobre quais bases o cinema moderno se configura.

Referências Bibliográficas

- AZEREDO, E. Hiroshima, nosso terror. *Tribuna da Imprensa*, 27 jul. 1960
- BERNARDET, J.-C. *O autor no cinema*. São Paulo: Brasiliense; Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- CATANI, A. M. *A Revista de Cultura Anhembi (1950-62): um projeto elitista para elevar o nível cultural do Brasil*. Maringá: Eduem, 2009.
- GOMES, P. E. S. Artesãos e autores. *O estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 abr. 1961. Suplemento literário.
- GRÜNEWALD, J. L. Cinema ou administração. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 18 jul. 1965.
- HOBBSAWN, E. Morre a vanguarda. As artes após 1950. In: _____. *Era dos extremos: o breve século XX*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- ORTIZ, R. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- RIBEIRO, J. A.. *O cinema em Belo Horizonte: do cineclubismo à produção cinematográfica na década de 60*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.
- ROCHA, G. O processo cinema. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 06 mai. 1961.
- SOUZA, C. M. e. Hiroshima e o público. *Diário carioca*, Rio de Janeiro, 01 set. 1960.
- SOUZA, J. I. de M. *A carga da brigada ligeira: intelectuais e crítica cinematográfica, 1941-1945*. v. I. Tese (Doutorado) – ECA/USP, São Paulo, 1995.
- VIANNA, M. *Um filme por dia: crítica de choque (1946-73)*. In: CASTRO, Ruy (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- XAVIER, I. *A sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

-
1. Sessão Cinema e Pensamento Crítico
 2. E-mail: alesbrum@yahoo.com.br
 3. Entrevista concedida à autora. Rio de Janeiro, 26 mar. 2008.
 4. Nesse cenário existem exceções, já que alguns críticos formados pela geração de 1960 ainda estão atuando. Registramos ainda o surgimento das revistas eletrônicas como importante instrumento na tentativa de reverter esse quadro dominado pelo mercado.
 5. Pedro Lima é um dos mais antigos críticos em atividade em 1960, com seus 58 anos.
 6. Sobre o assunto ver BERNARDET (1994).
 7. Otávio de Faria em *O fan* já trabalhava dentro de uma concepção de cinema de autor. Sobre isso ver: XAVIER (1978, p. 238).
 8. Sobre isso, ver ainda o texto de sua autoria, "Cinema e autor", publicado no *Jornal de Letras* (fev./mar. 1965). Grünwald embasa seu discurso com citações do texto, hoje clássico, do filósofo Walter Benjamin, "A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica". Quanto às implicações, nada positivas, dessa relação entre arte e indústria, ver também Hobsbawn (1995, p. 483-503).

Discursos críticos: América Latina em perspectiva¹

Eliska Altmann (UFRRJ e UFRJ)²

Assim como o cinema, a crítica cinematográfica não se definiria pelo artigo que a precede. Em outras palavras, a impossibilidade de significação precisa para “o” cinema seria a mesma para “a” crítica, uma vez que ambos se constituem de inúmeras formas, narrações, discursos, lugares, tempos, subjetividades. Não obstante, não seria tal indefinição congênita a nos impedir de escrever sobre tais objetos, bastando-nos mapear o campo de interesse e o foco de ação. Desse modo, não são poucos os estudos a respeito de cinemas, sejam eles pautados em análises fílmicas ou em teorias que já compuseram ou estão a compor tradições de pensamento. Contudo, se olharmos para o lado da crítica, verificaremos uma incipiência temática, sobretudo quando buscamos pesquisas acerca da recepção e de assuntos afins (depreciados, de certa forma, pela instituição acadêmica, mais ocupada com investigações orientadas à produção e decodificação de filmes).

No contexto do recente crescimento daquelas pesquisas, proponho discutir alguns fundamentos do que se entende por crítica cinematográfica. Longe de tentar definir “a” crítica, tal qual uma entidade uniforme, pretendo refletir a respeito de questões fundamentais do *métier*, tais como: em que consiste a análise de um filme? Quais os compromissos de um crítico? E que papel desempenha seu gosto pessoal? De modo a especificar ainda mais o objeto, discutirei tais questões à luz

de discursos latino-americanos extraídos de entrevistas realizadas nos anos de 2006 e 2007 com críticos mexicanos, argentinos e cubanos.³ Com base nesse material, tentarei empreender uma breve sociologia da crítica, mapeando os campos dessa conjuntura geográfica.

Crítica e crise: México e Argentina

Em primeiro lugar, aponto a uma tendência dicotômica revelada nas entrevistas. Por um lado, observa-se no México, na Argentina e em Cuba, assim como no Brasil, que, contrariamente às críticas literária e de arte, não são muitos os escritos teóricos e acadêmicos sobre crítica cinematográfica, ainda que esse campo tenha crescido nos últimos anos. Por outro lado, são inúmeras as discussões *lato sensu* que sugerem uma crise ou até mesmo um “fim” da crítica. Ou seja, ainda principiante de um lado, do outro, a crítica de cinema, por intermédio de seus porta-vozes, já propaga seu suposto ocaso. Desse paradoxo é imperativo que se atente às dualidades distintivas apontadas em alguns discursos. Se tomarmos em consideração as múltiplas opiniões dos críticos entrevistados, não chegaremos a uma conclusão precisa sobre sua função, tampouco sobre sua suposta consumação. Poderemos, isto sim, apreender alguns dos motivos para ideias positivas e fatalistas dos agentes do campo, compreendendo suas lutas e interlocuções.

A começar pelo México, creio oportuno descrever relatos de três personagens influentes: Nelson Carro, Leonardo García Tsao e Jorge Ayala Blanco.⁴ Atuando como crítico no México desde 1977, o uruguaio Nelson Carro, formado em Engenharia Química, faz parte de um tempo em que não havia formação ou especialização para o ofício que acabou por escolher. Até a época da entrevista, escrevia para o semanário *Tiempo libre*, um guia da Cidade do México com várias seções culturais, de lazer e entretenimento. Tornou-se crítico pela cinefilia. Não somente por conta da proliferação de cursos e escolas

de cinema, para ele, seu campo não tem diminuído – muito ao contrário, tem se difundido amplamente, ocupando espaços diversificados. Entretanto, sua qualidade teria enfraquecido.

Ao analisar não somente o campo mexicano, Carro observa um novo *modus operandi* da recepção em países latino-americanos ao abrirem mão de espaços próprios para o cultivo da cinefilia (cinematecas e cineclubes, por exemplo), que estabeleciam claras diferenciações com a produção industrial. Apesar do esmaecimento cada vez mais significativo daqueles espaços, em sua visão ainda não seria possível falar em extinção da crítica, uma vez que ela – “mal ou bem” – continua a orientar o espectador. Ou seja, mesmo sem a força de outrora, a instituição crítica ainda seria capaz de fornecer ao espectador elementos sem os quais sua recepção seria limitada.

Parte de uma geração formada diretamente pelo método autoral, Carro atenta ao fato de meios como a internet não contarem com sistemas de avaliação, critérios ou regras relativos à escritura, cabendo ao espectador-leitor o discernimento sobre o que serviria ou não à sua reflexão. Para ele, um leitor com formação e hábitos muito distintos dos do crítico dificilmente criaria interlocução com seu texto. A crítica seria mais bem aproveitada como ferramenta quando existisse uma afinidade de gosto, e aqui o verbo afinar pode e deve ser empregado em duplo sentido: de semelhança e harmonia do gosto, e de torná-lo mais fino, aprimorado.

Um pouco mais pessimista que Nelson Carro, o mexicano Leonardo García Tsao, que escreve para o maior jornal mexicano de esquerda *La jornada*, também exerce a função de crítico há trinta anos. A possível extinção da crítica no México, para ele, estaria vinculada tanto à sua profissão, cada vez mais irrelevante, quanto ao fenômeno da internet, que “gera um diálogo amador mais imediato e acessível às massas”. O interessante a notar na reflexão de García Tsao é que a nova postura em relação à crítica estaria diretamente relacionada ao próprio ato da recepção, já que, atualmente, “não mais se assiste a filmes como há trinta/

quarenta anos”, sendo a postura do receptor em nossos dias “sensorial, urgente e entretenida”. Para ele, contrariamente aos anos de 1960 e 1970, em que se assistia a filmes europeus, asiáticos e latino-americanos, numa época em que refletiam fundamentos ideológicos, no “vazio cultural” atual, o público se “satisfaz, apaticamente, com a indústria”.

Levando ao paroxismo a visão pessimista deste último crítico, Jorge Ayala Blanco, que escreve para o jornal *El financiero*, fundado em 1981 e dedicado principalmente ao jornalismo econômico, acredita que a crítica mexicana não corre perigo de extinção, uma vez que já teria sido extinta. Engenheiro químico, Blanco se situa num campo oposto ao dos dois acima tratados, o que os leva a embates por vezes pessoais. Como outros críticos,⁵ Blanco foi discípulo de Emilio García Riera (cuja importância equivale à de Paulo Emilio Salles Gomes, no Brasil), imigrante espanhol, como muitos intelectuais foragidos para o México durante a Guerra Civil, crítico pioneiro e um dos mais importantes do país na década de 1960. García Riera e outros de sua geração foram influenciados pela *política dos autores* francesa, fundando, em 1961, a revista *Nuevo cine*, o primeiro veículo mexicano de crítica formal.

Em determinado momento, Ayala Blanco rompe com García Riera, juntando novos discípulos em campo oposto. Dos seguidores do método de autor implementado por Riera, muitos abandonaram o ofício da crítica, e os únicos que ainda escrevem com periodicidade são Nelson Carro e Leonardo García Tsao. Apesar de persistirem numa luta de campos definidos e opostos, o grupo de García Riera e o desconstrutivista, que tem como representante Jorge Ayala Blanco, não contam com veículos a delimitar seus espaços. Suas posições dispersas em diversos meios dificultam qualquer embate crítico mais legitimado. Como indica García Tsao, “a situação cultural no país está tão pobre que não existe revista, nem de um lado nem de outro”. Em irônica concordância, Ayala Blanco sustenta que atualmente o que mais se produz no México “não é crítica, mas sinopses e promoções de filmes comerciais”.

Ao marcar seu posicionamento “anticinema de autor”, Ayala Blanco se autointitula “crítico de filmes e não de cineastas”. A ele não interessam métodos que versem sobre o autor ou sobre a função social do filme, utilizados por agentes opostos, “que escrevem como se estivessem conversando, ao invés de sobrecarregarem a crítica de ideias a partir de um discurso autônomo”. A prática crítica, em sua concepção, deve ser reservada ao método barthesiano de desconstrução do discurso fílmico. O puro julgamento de um filme não entraria na categoria de análise escritural mais aplicada, por refletir “uma atitude conformista”. “A verdadeira crítica das instituições e linguagens”, afirma, consiste em “desmontar, desconstruir uma narrativa”. Ao declarar que escreve para um público leitor “inteligente”, Ayala Blanco sustenta que o texto crítico nunca deve imprimir um tom informal ou coloquial, uma vez que tal “facilismo” seria a “causa do empobrecimento da cultura nos países latino-americanos”.

O empobrecimento da cultura cinéfila, a escassez de espaço para crítica e sua falta de renovação são problemas constatados não somente pelos críticos mexicanos, mas também pelos argentinos, que alternam, assim como seus *hermanos*, pontos de vista pessimistas e otimistas em relação ao ocaso de sua função.⁶ Ao concordarem com a ideia de que a nova cinefilia tem definitivamente adotado uma forma de recepção cinematográfica distinta da tradicional, os argentinos baseiam-se em dois princípios essenciais: (1) a nova escritura não mais estaria pautada num tempo histórico cinematográfico e (2) a instituição Cinema teria perdido sua unidade lógica com a proliferação de outras formas de audiovisual.

Eduardo Antín, fundador da revista *El amante*⁷ no início da década de 1990 e atualmente crítico independente, afirma que o cinema, além de assimilar linguagens de outras culturas audiovisuais, desvinculou-se de seu formato clássico e específico, podendo ser visto na televisão, no museu, na universidade, no computador. Esse fato teria sido responsável por seu relativo ganho de importância, se comparado à que tinha há cinquenta anos, quando do nascimento da crítica moderna. Entretanto, sua concepção conteudista estaria diminuindo

gradualmente, uma vez que o consumo formalista do cinema se equipararia a outros bens e espetáculos. Para ele, simultaneamente à perda de certa aura cinematográfica, a nova recepção envolveria uma anulação da esperança estética, política e social antes existente. O espalhamento da função do cinema ocasionaria uma dispersão do papel da crítica, que busca – sem encontrar – novos pontos de diálogo com a obra, com os meios e com o público. Dessa forma, ela acabaria perdendo espaço para o jornalismo cinematográfico, resumindo-se a notas promocionais, entrevistas e matérias afins.

Na contramão desse movimento, Antín aponta para um outro fenômeno: enquanto grandes críticos, como o francês Serge Daney, sempre tentaram conciliar no texto elementos da “alta cultura’ e das ciências sociais com o ‘gosto ingênuo’ e com a concepção do cinema como espetáculo popular, ou seja, como fenômeno de massa, os novos críticos tendem a uma leitura mais compartimentada”. Desse modo, o cruzamento clássico anterior teria cedido lugar a uma sorte de especialização implementada por uma disciplinarização acadêmica do cinema, o que representaria uma mudança histórica importante. Professor de matemática, o crítico vê com estranhamento o fenômeno vivenciado pela revista que fundou junto a amigos – “simplesmente para traduzir na escritura o prazer da fruição cinematográfica” – quando ela passou a funcionar como espaço para promoção de cursos de crítica. Diferentemente de sua experiência diletante, já que “acabou virando crítico sem querer, de forma orgânica”, Antín verificou no próprio meio por ele criado uma outra forma de desenvolvimento da profissão – academicista, disciplinarizada.

Da mesma geração deste último crítico, Luciano Monteagudo, que atualmente escreve para o jornal *Página 12*,⁸ entrou na crítica pelo cineclubismo em meados dos anos 1970, “numa época em que ainda não existia vídeo”. Nesse mesmo período, em março de 1976, quando do Golpe Militar, o crítico ingressou no curso de Letras da Universidade de Buenos Aires, sem chegar a concluir, pois “as disciplinas humanas foram as que mais sofreram e, dessa forma, o contexto não ajudou para avançar na carreira”. De sua experiência com a escritura

cinematográfica, Monteagudo constata que a indústria tem “obturado e expulsado o crítico dos meios institucionalizados – antigamente, espaços de poder, mas hoje de desinteresse tanto para o crítico quanto para o leitor”. Nesse contexto, um lugar ainda garantido ao crítico seria o da curadoria e o da programação de festivais e ciclos independentes, em que há a possibilidade de intervenção, de proposição e de diálogo com o espectador-leitor. Monteagudo afirma que o “‘bom cinema’ e a ‘arte autêntica’ pertencem a espaços de resistência”. A seu ver, enquanto houver necessidade desse tipo de expressão, haverá igualmente uma “boa crítica” que responda a esses materiais, não de maneira indulgente ou paternalista, mas resistindo por meio da escritura.

Representando uma corrente mais academicista, Eduardo Russo, professor da Universidad Nacional de La Plata, suspeita da tese de um predomínio de profissionais com vínculos com grandes grupos midiáticos. Para ele, seria errôneo o entendimento de que a função clássica do jornalismo, “tal como propagada no século XVII e fortalecida no século XX, por meio de ideias como a de quarto poder, teria perdido lugar para uma comunicação promovida por corporações”. Esse tipo de crítico ligado à função de árbitro midiático estaria asfixiado, enquanto a crítica alternativa estaria longe de se extinguir. Russo indica que a instituição ressurgiu de forma diferente nos novos meios – *websites* e *blogues* –, “nos quais há um desejo crítico poderoso que torna possível praticar a discussão que nasce dos filmes, prolongando-os em outros suportes”. De certa maneira, essas formas de criação crítica dariam continuidade à lógica diletante dos “primeiros críticos” ou dos “críticos modernos”, que discutiam filmes de forma apaixonada, passando a entender o cinema a partir de livres fruções. Tal julgamento dá a entender que, embora tenha havido uma transferência de um *status* diletante para uma condição burocratizada e profissionalizada do campo, ainda seria possível escrever crítica e pensar cinema à moda antiga. Assim, novos veículos, mantendo certa tradição conceitual e metodológica, apontariam a um futuro estimulante ao implementarem discursos singulares e autônomos. Ao diferenciar a recepção quantitativa da qualitativa, Russo questiona o valor simbólico da escritura, acreditando que “em

meios massivos como a internet, por exemplo, é possível estabelecer conexões mais comprometidas do que em meios mais clássicos”.

Nesse âmbito, uma outra situação da qual se deve desconfiar é a “defesa da crítica a filmes nacionais”. De acordo com Eduardo Russo e outros críticos argentinos, especialmente devido à ideologia nacionalista implementada pela ditadura, era (e ainda é) comum a crítica argentina aplicar um padrão de valoração distinto aos filmes nacionais e aos estrangeiros. Na atitude de ampla defesa do nacional, o que menos importa na avaliação da película é sua qualidade. O que preocupa Russo ao pensar tal postura é um exaltamento a uma política de exportação. Em outras palavras, o perigo de proteção conferida ao cinema argentino seria sua valorização como entidade monolítica, criando-se um padrão de arte como produto de exportação, “como se fosse uma caixa de vinho ou de alimentos em conserva”. Esse entendimento de positividade irrestrita do que é “nosso” iria de encontro à própria concepção de crítica, cuja função, para Russo, estaria em desenquadrar e expandir a forma de pensar.

Terceira ordem comparativa: o caso cubano

A pertinência em estabelecer um terceiro eixo comparativo está em ampliar o entendimento/mapeamento do campo crítico atentando a consensos e dissensos discursivos em perspectiva mais continental. De pensamentos clássicos a meios alternativos, veremos que críticos cubanos assumem posições menos pessimistas que as dos mexicanos e mais otimistas que as dos argentinos. Deles, trago dois exemplos distintos: as considerações de Joel del Río, que trabalha para veículos institucionalizados, e de Dean Luis Reyes, crítico independente que elabora suas análises fora do meio.⁹

Formado em geografia, Del Río escreve para o jornal *Juventud rebelde*, para a revista *Cine cubano* e para sítios eletrônicos como o da *Escuela Internacional de Cine y Televisión* (EICTV).¹⁰ Quando perguntado sobre o possível fim de sua

profissão, relativiza tal teoria, definindo seus diversos papéis. Para ele, a crítica massiva – transmitida em jornais, internet, televisão ou rádio – não tende a desaparecer, muito ao contrário. Por outro lado, a crítica ensaística (pautada na *política dos autores* e veiculada em revistas especializadas) pode vir a ter um destino um pouco mais conturbado, o que não significa que será extinta, na medida em que “sempre haverá grupos e cinéfilos interessados nesse tipo de ensaio e em sua relação com o cinema”. A crítica, em suas múltiplas variantes, só desapareceria “caso desaparecesse o desejo de conhecimento dos seres humanos”. Entusiasmado com a carreira que escolheu, Del Río afirma existirem quase tantas formas de crítica quanto de cinema. Nesse contexto, é interessante notar que o cubano não faz distinção entre cinema comercial e cinema de arte. Mesmo quando trata dos diferentes tipos de crítica, não se baseia em princípios distintivos. Para ele, tal posicionamento põe em xeque determinadas regras ou preceitos de gosto, fazendo com que a profundidade da escrita e suas opções metodológicas sejam incutidas *a priori* pela obra em si, e não pela subjetividade do próprio crítico.

Ao se intitular um pertencente à “terceira geração de críticos da Revolução”, descreve o campo cubano tomando como base seus predecessores, que fizeram parte do que chama de “crítica pedagógica”. Joel conta que a década de 1960 em Cuba foi de grande efervescência cultural, tendo como ícones cineastas/documentaristas como Santiago Alvarez e filmes como *Memórias do subdesenvolvimento*, de Tomás Gutiérrez Alea, que por si só teriam sido tão produtivos e críticos que “não precisavam de críticas” – estas últimas, por sua vez, também geradoras de debates polêmicos. Por motivos econômicos e políticos, o “mundo bipolar” dos anos 1970 testemunhara um maior recolhimento não apenas da crítica como também do cinema cubano, na medida em que efeitos da ditadura se refletiram diretamente no universo cinematográfico. Em decorrência da “sovietização” do país, teriam diminuído espaços de reflexão, de crítica e de manifestações artísticas. Em 1990, quando começou a trabalhar com crítica de cinema, Joel del Río percebeu um alargamento do campo, que passou a abarcar

vários tipos de ideias e debates. A seu ver, atualmente existem críticos que praticam uma escritura mais analítica e literária, críticos mais promocionais e aqueles que ainda seguem o modelo pautado no realismo socialista. Isto quer dizer que “de lá para cá a crítica cubana tornou-se mais pluralizada”.

Colega de Del Río na EICTV, Dean Luis Reyes também compartilha de visão mais pluralista. Para ele, em seu país, “o velho modo de fazer crítica corre perigo de extinção, dada a escassez de recursos necessários para compreender novas formas, cada vez mais contaminadas, de linguagens cinematográficas”. Assim, a contaminação do cinema contemporâneo refletiria a dissolução de antigas hierarquias que feriam a concepção simbólica do cinema. Esse movimento seria positivo, na medida em que implicaria o desaparecimento de “dinossauros”, que seguiam paradigmas estruturantes, em oposição ao surgimento de “novas formas de vida que abrem múltiplos caminhos para se pensar o cinema por meio de teorias – como os estudos culturais, pós-coloniais, perspectivas semiológicas, entre outros”. Reyes aponta o caminho da crítica em direção a um conhecimento renascentista, não mais limitado a hierarquias e paradigmas absolutos. Desse modo, “em oposição à cinefilia clássica, que se dedicava a um conhecimento ilustrado e elitista, a crítica renascentista atual tem se tornado cada vez mais democrática”. Tal arranjo imaginado pelo crítico não seria de todo positivo, uma vez que contaria com dificuldades intrínsecas ao campo a irem na seguinte direção: ao se institucionalizar, a crítica passa a estruturar modelos que negam a possibilidade de emergência de discursos plurais e móveis, com potencial ampliação do debate. Para Dean, em Cuba há uma “economia simbólica que se reproduz muitas vezes com a contradição entre o discurso e a prática”. Apesar do desejo de pluralizar a crítica, discursos diferentes ainda soam raros em decorrência de um pensamento que ainda vê vozes dissidentes de modo ameaçador.

Seja pautada por modelos estruturados ou por tendências mais fluidas, a crítica – definida por Reyes como um “discurso de poder, muitas vezes visto como parasitário, por vir depois da obra que, contudo, clarifica a relação entre intenção e resultado, a partir da qual se constrói um processo de conhecimento

da própria realidade” – se estabelece a partir da racionalização do sensório, da transformação do sentimento em conhecimento racional. Tal procedimento geraria a essência do fazer crítico para ele: independentemente do modelo – “narratológico, impressionista, desconstrutivista, semiótico etc.” – a atividade crítica pode ser descrita como um exercício de prazer. O perigo dessa concepção “fenomênica”, no entanto, seria de “o crítico se deixar levar por opiniões, escapando de critério fundamentado em análise mais rigorosa, onde estaria sua habilidade e virtuosismo”. Tal análise deveria pautar-se por uma contextualização sincrônica e diacrônica da obra, de forma a entendê-la em sua historicidade e complexidade, para que ela própria não se esgote.

Outros significados da crítica: velhos e novos apontamentos

Dos entendimentos de crítica aqui traçados é possível mapear dois principais tipos formadores de gerações constitutivas dos campos nos países abordados. A começar pelos agentes “ilustrados” da década de 1960, que instituíram o conceito de autor, vemos que não se formaram em cursos, mas em cineclubes. A consciência de pertencerem a um grupo social valorizado apoiava-se na ideia de estar a serviço de um projeto criador. O controle e a articulação dos agentes garantiam regras e práticas que se legitimavam pelo propósito de dever dar suporte a determinado autor ou cinematografia. Essa ideia e a política por ela inspirada asseguravam um campo e, ao mesmo tempo, conferiam seu prestígio. No entanto, a partir do momento em que sofre transformações, o *status* do crítico, como parte de um grupo supostamente qualificado, passa a ocupar um espaço indeterminado, a meio caminho entre uma ilustração atuante e uma “contra-esfera pública desejável, mas inexistente” (EAGLETON, 1991, p. 104).

Não obstante a produção especializada e restrita, a crítica cinematográfica experimenta um processo de democratização, ampliando-se pelo advento de novos espaços, como os meios eletrônicos, por exemplo. E aqui se encontra o segundo

tipo descrito: os críticos das décadas de 1980 e 1990, que aprenderam lendo os trabalhos da geração anterior e se tornaram professores especializados de novos cursos de crítica e cinema. Estes últimos expressam opiniões diversas, tanto as que enfatizam o risco do hipotético fim da crítica, não obstante a sua amplitude em novos meios contemporâneos, quanto as que veem a pluralidade com otimismo, apontando para a riqueza da descentralização de padrões institucionalizados.

As várias tipificações e definições relativas à instituição crítica se tornam ainda mais explícitas se verificarmos outros apontamentos, rumos e posturas indicados por pensadores e profissionais. Em meados da década de 1990, o crítico brasileiro José Carlos Avellar já atentava para certo deslocamento da prática escritural ao sugerir que “talvez o desafio que o cinema agora propõe à crítica se encontre na aparente desnecessidade da crítica. Ela já não integra o espaço cinematográfico, ou continua parte dele em outra forma, latente, ainda não revelada de todo” (AVELLAR, 1996, p. 42-46). Ao considerar que o trabalho do crítico é “canalizar a consciência do espectador para a imagem em sua expressão simbólica; não lhe dizer qual significado tem o filme, mas mobilizar sua imaginação e inteligência”, Michael Chanan, teórico inglês dedicado ao cinema latino-americano, reconhece novas condições a implicarem mudanças na forma da atividade crítica. Com relação a estas últimas, ressalta fenômenos como os de “a crítica formal-estética ter deixado de ser importante, ou começado a ocupar um segundo plano, ou encontrado seu lugar nas escolas de cinema” (CHANAN, s./d., p. 75-78). Ao valorizar o papel do leitor na relação comunicacional, Roberto Smith, vice-presidente do ICAIC (*Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográficos*), diagnostica que a crítica deveria conhecer características do público ao qual se dirige, por intermédio de ferramentas das ciências sociais contemporâneas, que “romperam com esquemas que consideravam o espectador como leitor homogêneo, passivo e indefeso ou com uma possibilidade de ação mecanicamente entendida”. Nesse sentido, “a crítica deve estar consciente dessa diversidade, adequando os meios que utiliza à medida de suas aspirações” (SMITH, s./d., p. 84-87).

Ao mesmo tempo prática escritural e exercício de interpretação, e construída em suporte e regras distintos dos de seu objeto, a crítica cinematográfica pode ser entendida como habilidade linguística reinventora de imagens em palavras, tradutora verbal de um estado sensório e mental por excelência. Em adaptação às palavras de Roland Barthes – “o mundo existe, o cineasta fala, eis o cinema” –, a crítica existiria menos por conta do mundo diretamente do que por suas imagens, representando “o discurso de um outro”, a saber, “o discurso sobre um discurso; uma linguagem *segunda* ou *metalinguagem*, que se exerce sobre uma linguagem primeira (ou *linguagem-objeto*)” (BARTHES, 2007, p. 160). Em conformidade com o entendimento barthesiano, Jean-Claude Bernardet faz referência a um paralelismo entre discurso crítico e obra fílmica, em que o primeiro não se identifica com a segunda; pelo contrário, entre ambos haveria um “jogo de aproximações e distanciamentos” (Cf. BERNARDET, 1986). O objeto filme, desse modo, não estaria isolado na tela, mas encontraria uma forma de ser renarrado e reinventado em discurso poderoso.

Na construção de cânones, a instituição crítica deveria constituir-se de formas mais complexas que não se propõem a descobrir verdades, mas sim validades em sistemas de signos específicos. Nesse sentido, entendo ser necessária uma configuração mais pluralista do pensar cinematográfico em relação aos paradigmas da recepção. Diversificar a crítica, incentivar a disseminação de seus sentidos e ampliar suas articulações e espaços são pressupostos que sugerem um bom início para pensarmos não apenas as novas condições de recepção, como seu próprio estudo sociológico.

Referências bibliográficas

- AVELLAR, J. C. Arte da crítica, crítica da arte. *Revista Nossa América*, 1996. p. 42-46.
- BARTHES, R. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BERNARDET, J.-C. Sem título. In: CAPUZZO, Heitor (Coord.). *O cinema segundo a crítica paulista*. São Paulo: Nova Stella, 1986.
- CHANAN, M. El cine como realidad del otro. La situación de la crítica del NCLA en Inglaterra. *Cine cubano*, La Habana, n. 101, s./d. p. 75-78.
- EAGLETON, T. *A função da crítica*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

-
1. O presente artigo é fruto de comunicação apresentada no XIV Encontro da Socine, realizado entre 05 e 09 de outubro de 2010, na Universidade Federal de Pernambuco – Recife, na mesa intitulada “Crítica Latino-Americana”, na Sessão de Comunicações Individuais.
 2. UFRRJ, Professora adjunta; UFRJ, Doutora em Sociologia. E-mail: eliskaaltmann@gmail.com
 3. Como amostra de pesquisa mais ampla, retomada três anos depois, citarei apenas alguns trechos de entrevistas realizadas em cada país. Ao todo, foram entrevistados os seguintes críticos: do México: Carlos Bonfil, Fernanda Solórzano, Javier Betancourt, Jorge Ayala Blanco, José de la Colina, Leonardo García Tsao, Nelson Carro, Rafael Aviña e Tomaz Perez Turrent. De Cuba: Alberto Ramos Ruiz, Antonio Mazón, Dean Luis Reyes, Joel del Río, Luciano Castillo, María Caridad e Mario Naito. Da Argentina: Eduardo Antín, Eduardo A. Russo, Gustavo Noriega, Javier Porta Fouz, Jorge García, Luciano Monteagudo, Sergio Wolf e Silvia Schwarzböck.
 4. As três entrevistas foram realizadas na Cidade do México em 26/07/06, 28/07/06 e 31/07/06.
 5. Além dos dois citados, os também entrevistados Tomaz Perez Turrent e José de la Colina, por exemplo.
 6. Os críticos argentinos foram entrevistados entre dezembro de 2006 e janeiro de 2007.
 7. De periodicidade mensal, a revista instituiu o recurso linguístico da primeira pessoa, raro até então. Embora dedicada exclusivamente ao cinema (e não a outras formas de entretenimento, espetáculos e lazer), *El amante* tem um público amplo e diverso, e seus textos fogem do academicismo, valorizando uma cinefilia informal.
 8. Fundado nos anos 1980 e com viés de esquerda, *Página 12* é hoje um dos diários mais influentes do país, ainda que sua linha editorial tenha sido alterada desde que foi parcialmente adquirido pelo grupo *Clarín*, no fim dos anos 1990.
 9. Os críticos cubanos foram entrevistados em outubro de 2006.
 10. Com o subtítulo *Diário da juventude cubana*, o *Juventud rebelde*, segundo periódico de maior tiragem do país, foi fundado por Fidel Castro, em outubro de 1965, no contexto do *V Aniversario de la Integración del Movimiento Juvenil Cubano*. Depois de contar com edições extras e tiragens nacionais, em 1997 o jornal ganhou versão eletrônica. *Cine cubano*, uma das mais tradicionais referências latino-americanas no campo cinematográfico, concentrou todo um debate acerca do “movimento” denominado *Nuevo Cine Latinoamericano*. Criada como veículo do ICAIC (*Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográficos*) e fundada em 1960, logo após a Revolução Cubana, a revista pode ser considerada uma espécie de *Cahiers du cinéma* latino-americano.

Outras fruições do cinema na escola: do encantamento à educação básica e vice-versa¹

Gisela Pascale de Camargo Leite (UFRJ)²

Entre tantos discursos instituidores e circulantes, inclusive os do próprio currículo escolar, a escola tem em seu contexto de produção de sujeitos um lugar privilegiado para se propor uma iniciação à arte cinematográfica com uma pedagogia centrada na criação. Ter a arte como princípio orientador de uma atividade pedagógica pode ser uma forma de pausa necessária diante da busca incessante dos professores pelas novas práticas educacionais. A preocupação em adaptar o ensino ao avanço das tecnologias de comunicação não consegue, antagonicamente, resistir às visões hegemônicas e hierárquicas de raízes tradicionais de ensino.

A recepção através da distração, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constituiu o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no cinema o seu cenário privilegiado. E aqui, onde a coletividade procura a distração, não falta de modo algum a dominante tátil [que se efetua pelo hábito], que rege a reestruturação do sistema perceptivo [dominante óptica] (BENJAMIN, 1994, p. 194, grifo do autor).

Nesse sentido, buscou-se aqui um paralelo com a hipótese-cinema do professor e cineasta francês Alain Bergala (2008). A hipótese consiste em entender o cinema como um “estrangeiro” às práticas educativas, como gesto de alteridade cultural e de criação. Seu método se distinguiu de outras abordagens ao optar por não enclausurar a experiência do cinema na escola a uma lógica disciplinar. Bergala participou como conselheiro em um projeto de educação artística e de ação política cultural do Ministério da Educação da França, em 2000, na gestão de Jack Lang. O que se privilegiou nessa proposta foi o encontro dos alunos com o cinema como um encontro com a arte. Uma possibilidade de criação num espaço dotado de discursos dominantes e legitimadores ao lado de tantos outros discursos circulantes nas atuais revoluções culturais e midiáticas.

Bergala considera que a noção benjaminiana de “aura” paira sobre toda a sua experiência com projeção de cinema em escolas (BERGALA, 2008 p.106). Na concepção de Briggs e Burk (2006), de acordo com suas considerações sobre a noção de aura, a máquina “substitui por uma pluralidade de cópias o que era uma existência única”. Nesse sentido, produziu um deslocamento do “valor culto” da imagem em direção ao seu “valor de exibição”. Como dizem os autores, “se a aura da imagem se perde ou não, esta é uma hipótese difícil de testar; sempre é possível argumentar que a familiaridade com a reprodução aguça, em vez de saciar, o desejo de ver o original” (BRIGGS; BURK, 2006, p. 46).

A noção benjaminiana também está relacionada ao grau de qualidade que a reprodução técnica das obras de arte e da arte cinematográfica atingiu desde o final do século passado, conquistando para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos. Pensando numa possibilidade de iniciação à arte cinematográfica na educação básica que tenha como princípio o processo de criação com maior liberdade artística, “nada é mais instrutivo que examinar como suas duas funções – reprodução da obra de arte e arte cinematográfica – repercutem uma sobre a outra” (BENJAMIN, 1994 p. 167).

Segundo Bergala (2008, p. 31), “a arte não se ensina, mas se encontra, se experimenta, se transmite por outras vias além do discurso do saber, e às vezes

mesmo sem qualquer discurso”. De acordo com sua hipótese, o cinema pode entrar na escola como um “outro” sem se propor a ensinar, mas a “fazer arte”, cuja alteridade radical e cultural deve ser experimentada. Nessa visão, o exercício criativo de assistir e fazer filmes na escola pode colocar o sujeito em situação de aprendizagem como processo de mediação das relações existentes no cotidiano escolar. A mediação não seria apenas uma relação “entre” professor e aluno: o próprio processo de criação estaria conduzindo uma recomposição, e não a pura transposição de ensino.

Novos aprendizados podem emergir desse processo, o que permite também conhecer a partir de um olhar diferenciado, partindo tanto do outro quanto de si mesmo, sensibilizado pela experiência de criar, de ter o contato com a arte. No Brasil, existem algumas medidas como, por exemplo, o projeto de Projeto de Lei 7.507/10 aprovado pelo Senado, que torna obrigatória a exibição de filmes e audiovisuais de produção nacional nas escolas de ensino básico por, no mínimo, duas horas mensais.

O texto insere a medida na Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (Lei 9.394/96). Pela proposta, a exibição de filmes brasileiros deve ser componente curricular complementar integrado à proposta pedagógica das escolas. O autor do projeto, senador Cristovam Buarque, ressaltou em matéria publicada no seu site³ que “a ausência de arte na escola reduz a formação dos alunos e impede que sejam usuários de bens e serviços culturais na vida adulta”.

De acordo com Bergala, o encontro com o filme no cinema, tal como garantido por esse tipo de dispositivo, é indispensável, mas não pode se contentar com isso. Nas palavras do autor, “nenhuma política séria do cinema na escola teria a chance de ser eficaz sem que os filmes estejam permanentemente presentes na escola, assim como os livros” (BERGALA, 2008, p. 101). Ao tentar democratizar as artes nas escolas francesas ele sofreu muita resistência ao propor que todas as escolas tivessem um acervo de filmes. “Retorquiram-me que o DVD, enquanto objeto material, já pertencia ao passado e que era absurdo escolher alguns filmes

quando em breve qualquer pessoa poderia acessar à vontade milhares de filmes na internet” (BERGALA, 2008, p. 104).

Sua argumentação em relação a essa resistência foi de que a curiosidade dos jovens e principalmente das crianças se encontra aí diante de outro regime de regulação e produção de sujeitos e sentidos. Cria-se um contexto de liberdade dando a sensação de autocontrole, porém vive-se a condição de seguidores dos fluxos existentes em novas formas de pertencimento na sociedade. Nesse sentido, Bergala acredita que os jovens conectam-se para ir de encontro ao consensual, ao que já foi aprovado. Aí sim se pode dizer que agem como espectadores, no sentido de plateia, inscritos em manchetes como “eleito melhor filme pela plateia”.

De acordo com Bergala, utiliza-se cada vez mais frequentemente o critério da pura emoção ou do prazer “avulso”, que reduz a relação com a arte a um consumo sem restos, que renega o caminho percorrido, fragmentando a obra de arte no tempo e no espaço. A interface escolar “conhecimento, cultura e poder” estaria presente na possibilidade de tornar indagável o que faz com que algo seja aceito pela sociedade, associando cultura ao processo de significação de algo que está sendo tecido.

Partindo dessa condição de pensamento, o aprendizado midiático, cada vez mais sedutor que o aprendizado escolar pelas inovações tecnocomerciais, em geral se mantém como a cultura aceita por todos. Regra não apenas de consumo cultural, mas também de processo criativo, colocando em xeque o valor social e a produção de sujeitos quando se trata de uma prática educacional, sobretudo em escolas da rede pública.

Outras fruições do cinema poderiam ressignificar as formas de conhecer, aprender, ler o mundo e aceitar ou não para si uma cultura/regra. Levar as crianças ao cinema ou passar filmes na escola sob os argumentos de que assim terão mais acesso à cultura ou irão valorizar a nação, avaliando seus resultados em testes, de certa forma, seria condicionar uma significação imposta e estática.

Passar pela experiência de analisar estilisticamente um filme, “reter, reparar e reconstituir imagens” (DANEY, 1976), podendo criar uma arte coletiva nesse espaço de enunciação, amplia as infinitas possibilidades de atribuir novos sentidos e de fato associá-los à vida em sociedade, com o conhecimento que será produzido e disputado simbolicamente pelos olhares dos jovens na escola.

O modelo instrumental de representação escolar acostumado a atribuir sentido em análises de discursos pensa saber mais que o filme e o próprio olhar do jovem sobre suas vivências. “Isso arriscaria levar os usuários em geral a interpretações feitas pelos setores intelectualmente desenvolvidos da sociedade – com a pretensão de serem as mais verdadeiras” (o que seria uma contradição com a premissa do “receptor ativo”) (BRAGA, 2006, p. 61-62).

Segundo Bergala (2008), o que é decisivo não é nem mesmo o saber do professor sobre cinema, é a maneira como ele se apropria de seu objeto considerando a condição de encantamento do jovem e a atitude em relação à linguagem. Sinalizar e perceber a diferença entre o uso do cinema como linguagem de poder “manipulador” e um cinema que tem uma linguagem de poder de “transformar”. A arte entra como uma exceção, literalmente. Bergala tem como principal objetivo proporcionar outra relação pedagógica de diálogo com os alunos: os jovens conseguem ver o que os adultos já esqueceram.

Retomando uma expressão criada por Serge Daney, Bergala se apropria do conceito de “passador”, “alguém que acompanha aqueles que ele deve conduzir e ‘fazer passar’, correndo os mesmo riscos que as pessoas pelas quais se torna provisoriamente responsável” (BERGALA, 2008, p.57).

Quando aceita o risco voluntário, por convicção e por amor pessoal a uma arte, de se tornar “passador”, o adulto também muda de estatuto simbólico, se desvinculando por um momento de seu papel de professor, tal como definido e delimitado pela instituição, para retomar a palavra e o contato com os alunos a partir de outro lugar dentro de si, menos protegido, aquele

que envolve seus gostos pessoais e sua relação mais íntima com esta ou aquela obra de arte. [...] É essa a diferença entre ensinamentos artísticos e a educação artística, entre ensino e iniciação (BERGALA, 2008 p. 65).

Considerando a estrutura de uma sala de aula e o tempo de uma aula, Bergala propôs aos que se tornaram “passadores” que trabalhassem com fragmentos postos em relação. Ao passar apenas trechos de filmes, a análise em aula é feita levando em consideração a disposição de todos os elementos cinematográficos em cada enquadramento e os possíveis pontos de vista. Essa análise tem como objetivo a passagem ao ato de criar. O beneficiário dessa “transferência” de exibição de imagens poderá fazer parte de outra fruição menos encenada, não só aproximando do “real”, mas de um real a ser transformado, indagado, percebido como construção social.

A escola deve aceitar que o processo leva tempo, talvez anos, e assumir que seu papel não é concorrer com as leis e os modos de funcionamento de entretenimento, mas, ao contrário, aceitar a alteridade do encontro artístico e deixar a necessária estranheza da obra de arte fazer seu lento caminho por si mesmo, por uma lenta impregnação, para a qual é preciso simplesmente criar as melhores condições possíveis. A ideia do espectador-criador é uma ideia forte e pouco familiar à escola, que tem tendência a passar um pouco rápido à análise, sem deixar à obra o tempo de devolver suas ressonâncias e de revelar a cada um segundo sua sensibilidade (BERGALA, 2008, p. 65).

Na perspectiva da aprendizagem de Fresquet,⁵ esse processo pode se dar em três tempos: *aprender*, *desaprender* e *reaprender*. Os estatutos de verdades, sentidos e interesses são contrabalanceados nessa perspectiva. Em múltiplos gestos, “o cinema é central para esse esforço. Ele espelha-nos diferentes dimensões, diferentes etapas da vida, aprendizagens diversas; lembra-nos

emoções arcaicas conscientes e inconscientes; auxilia-nos com força ímpar para ver e rever nossa própria vida” (FRESQUET, 2007, p. 49).

Relacionando essa perspectiva de aprendizagem com a metáfora que Daney elabora sobre o cinema como um lugar ruim e a escola como um lugar bom, podem-se evidenciar outros aspectos do “desaprender e reaprender” e de ser na escola. De acordo com o autor,

a escola é boa por ser possível reter guardar um grande número de público e alunos para retardar um momento no qual eles correriam o risco de passar muito rápido de uma imagem a outra, de um som a outro, de ver muito rápido e de se pronunciar prematuramente, de pensar terem acabado com as imagens e os sons, quando eles nem desconfiam a qual ponto de ordenação dessas imagens e destes sons é uma coisa complexa, não inocente (DANEY, 1976, p. 262-263).

Essa impregnação caminha na medida em que a arte escapa à significação, à composição, linguagem em ruptura para desprender-se de uma cadeia ainda muito significativa. Na visão de Daney, entretanto, em toda pedagogia há valores, conteúdos positivos a ser passados, assim o discurso de manobra (pode-se chamá-lo assim) muda de mãos, mas o problema é que ele fala sempre do alto e culpa facilmente. Como crítico de cinema, Daney elegeu o cinema de Jean-Luc Godard, o qual ele acredita que tenha uma pedagogia, como uma dolorosa meditação sobre o tema da restituição ou da reparação. Em suas palavras, “reparar é também entregar as imagens e os sons àqueles dos quais elas foram extraídas. Ou seja, engajá-los a produzir suas próprias imagens e sons” (DANEY, 1976, p. 262-263).

Nessa perspectiva, a escola pode ligar-se a alguma outra coisa, mudar, sem se opor ou se subordinar aos imperativos que são escamoteados pela produção e apropriação de imagens da vida em movimento, refletindo também sobre os

discursos do próprio currículo escolar. “Somente o choque e o enigma que a obra de arte representa, em relação às imagens e aos sons banalizados, pré-digeridos, do consumo cotidiano, são de fato formadores” (BERGALA, 2008, p.97).

Daney considera que a “pedagogia godardiana” seja um exemplo que consiste em provocar esse choque. O cinema de Godard, na visão de Daney, ao consistir uma pedagogia que não para de voltar às imagens e aos sons, “de designá-los, duplicá-los, comentá-los, abismá-los, criticá-los como a tantos enigmas insondáveis faz do cinema um ato criativo no espectador” (DANEY, 1976, p. 262-263) ou no seu estado de espectador.

Considerações à beira de um caminhar

Essa forma de aprendizagem traz à tona a carência de uma didática híbrida, sem ter o objetivo explícito de ensinar, assim como em geral as instâncias culturais a possuem. Trata-se de uma variedade de formas de conhecimento que, embora não seja legitimada como tal, faz parte da formação de identidade e subjetividade do sujeito. O exercício criativo de assistir e fazer filmes na escola vai além de utilizar a linguagem cinematográfica como um instrumento didático ou de emancipação de uma dominação manipuladora. Evidencia-se então uma diferença entre conceber o cinema como linguagem e entendê-lo como um cinema que tem uma linguagem. Perceber uma nova atitude em relação às linguagens vai além de conceber o cinema enquanto mídia educativa. A expectativa do sujeito e o seu desejo de conhecer (quando ele está diante dos objetos postos em relação) podem emergir por outras vias que não as do discurso, mas enquanto gesto de criação e sentido pra vida.

Referência bibliográfica

- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, volume 1)
- BERGALA, A. *A hipótese-cinema:pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola*. Rio de Janeiro:BookLink,2008.
- BRAGA, J.L. *A sociedade enfrenta sua mídia: dispositivos sociais de crítica midiática*. São Paulo: Paulus, 2006.p.45-86.
- BRIGGS, A.; BURKE, P. *Uma história social da mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar,2006.
- DANEY, S. O terrorizado:pedagogia godardiana. *Contracampo: revista de cinema*,n. 75-76.Tradução de Tatiana Monassa. [S.l.: s.d.] Publicado originalmente em *Cahiers du Cinema* 262-263, jan. 1976.Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/75/terrorizado.htm>. Acesso em: 06 jun. 2011.
- FRESQUET, A.M. *Fazer cinema na escola: pesquisa sobre as experiências de Alain Bergala e Núria Aidelman Feldman*.In: REUNIÃO ANUAL DA ANPED.UFRJ GT-16: Educação e Comunicação, ANPED 2008.
- _____.*Imagens do desaprender:uma experiência de aprender com o cinema*. Rio de Janeiro:BookLink,2007.
- SILVA, T.T. *Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo*. Belo Horizonte:Autêntica, 2009.

-
1. Mesa Cinema como mediação e seus diálogos com outros campos do conhecimento
 2. Mestranda em Educação
 3. http://www.cristovam.org.br/portal2/index.php?option=com_content&view=article&id=3831:projeto-de-cristovam-para-incentivo-ao-cinema-nacional-nas-escolas-esta-na-camara&catid=28&Itemid=100074. Acesso em: 15 fev. 2011
 4. Bergala ressalta em nota que esse termo foi inventado por Daney na acepção de agente de transmissão. Além de Daney, Bergala cita outros grandes pensadores influentes da França que também foram "passadores" como André Bazin, Henri Angel, Jean Douchet, Philippe Arnaud, Alain Philippon.
 5. A professora Adriana Fresquet coordena um projeto piloto de "Cinema para Aprender e Desaprender" realizado desde 2008 no Colégio de Aplicação do Rio de Janeiro. Desde 2009 faço parte do seu grupo de pesquisa,onde venho desenvolvendo um estudo repensando a antiga relação "cinema e pedagogia" e sua interface escolar "conhecimento, cultura e poder".

Luxo para todos:

cinema e comunicação, dialogismo e polifonia¹

Luiz Antonio Mousinho (UFPB)².

Pretendo investigar aqui os conceitos de *automatização*, *dialogismo* e *polifonia* e seu rendimento na discussão de aspectos de recepção e produção cinematográfica no Brasil, analisados em acontecimentos específicos tomados como emblemáticos. Procuraremos ancorar a discussão na observação de dois modelos de cinema, o cinema clássico americano, a princípio “comunicável, previsível, fechado” e o cinema de arte europeu, a princípio com investimento no incomunicável (“ou ao menos de comunicabilidade problemática”), no imprevisível, no aberto (BRITO, 1995, p.197). Obviamente precisamos matizar as linhas duras desta distinção, a ser tomada em sentido estratégico e operatório, observando as permeabilidades e nuances desses modelos.

Partindo de uma tipologia provisória (e assumidamente precária e esquemática) em termos de *espectador especializado* e *espectador não-especializado*, vamos procurar observar as tensões e atrações entre os dois modelos de cinema em certos ambientes de produção e recepção, descrevendo eventos específicos, mas que pretendemos discutir como sendo sintomáticos de relações entre modelos historicamente colocados, vistos em suas permanências, e que atestariam o diálogo entre o modelo hegemônico hollywoodiano e seu anti-cinema correspondente, isso no que se refere tanto à produção quanto à recepção, especializada ou não.

Lembrando que Bakhtin usava os termos de dialogismo e polifonia de maneira indistinta, Diana Luz Barros percebe como, na obra do autor, o termo dialogismo recobre o princípio dialógico constitutivo da linguagem e de todo discurso. Já a polifonia caracterizaria um certo tipo de texto, “aquele em que o dialogismo se deixa ver, aquele em que são percebidas muitas vozes, por oposição aos textos monofônicos que escondem os diálogos que os constituem” (BARROS, 1997, p.35).

Podemos pensar ainda no conceito bakhtiniano de dialogismo em correlação com o conceito de automatização, proposto por Victor Chklovski, na observação de um aumento deliberado da dificuldade de percepção, na instauração do efeito de estranhamento ou desautomatização, teorização afim aos procedimentos das vanguardas (CHKLOVSKI, 1976). No campo cinematográfico (e comunicacional) vale resgatar a palavra esclarecedora de Robert Stam no que o autor aponta a interlocução entre Bakhtin e os formalistas russos, colocando essa inter-relação (e contraposição) entre os conceitos de desautomatização e dialogismo. Como assinala Stam, “a concepção bakhtiniana de ‘intertextualidade’ não conduz a uma hostilidade simplista em relação ao passado” (STAM, 1992, p.25). Assim, se a fundação de um novo significado necessariamente se incrusta em algum momento da tradição, podemos pensar sobre até que ponto essa tradição tem sido refletida e assumida ou paira irrefletida (e pouco potencializada) na criação e na recepção cinematográfica leiga ou especializada, em especial do cinema.

Poderíamos apontar como dados observáveis certa rejeição por parte do espectador *não-especializado* aos finais abertos e disfóricos; à dificuldade de compreensão das relações representadas (estas por vezes afins à *mimesis de produção*, que desconstrói, erode o referente)³ e aposta num gesto de contra-comunicação (BARTHES, 1971, p.31-32), notadamente de viés modernista (MASCARELLO, 2003); espectador contemporâneo não especializado este que se incomodaria inclusive com a velocidade narrativa de andamento lento. E aqui falamos em velocidade em sentido narratológico mesmo, ou seja, na relação “entre

uma duração, a da história, medida em segundos, minutos, horas, dias, meses e anos, e uma extensão: a do texto, medida em linhas e em páginas” (GENETTE, s/d, p.123) e, no caso do cinema, medida pela duração do segmento fílmico.

Na esfera, da percepção do espectador comum diante do anti-cinema, anotaríamos algumas situações específicas que nos parecem exemplares, inclusive em seu viés cômico, anedótico.

A primeira delas que descrevo aqui traria um ruído de comunicação devido ao desvio ao nível do enredo em relação ao referente. Seria o episódio de exibição de *A bela da tarde* em cópia restaurada em cinema no centro de Recife, lembrando a possível atração às sessões de um público não especializado por conta do local de exibição e pela farta circulação em rádio de uma canção chamada *Belle de Jour* (aliás bem precária), do compositor pernambucano Alceu Valença. No filme de Luís Buñuel, Catherine Deneuve, belíssima, faz uma jovem senhora burguesa entediada e deprimida, que se ausenta de casa quando o marido está no trabalho e se prostitui regularmente, às tardes. Numa dada cena, ela é sexualmente rejeitada por um cliente contumaz, um sujeito repugnante em vários sentidos (inclusive fisicamente) e que a repele após enxergar uma manchinha, um sinalzinho no corpo dela, ocasião em que vira de costas e recusa o sexo. Pois bem, na referida sessão da sala pernambucana, um senhor levantou-se indignado e, antes de retirar-se, berrou: “-- Insigente!!!” (leia-se: exigente!!!).

O desvio da narrativa surrealista de Buñuel no desenho das relações sociais e quanto ao tratamento realista do cinema narrativo certamente gerou o ruído de comunicação e a reação transtornada (e, convenhamos, hilária). O fato é que as aberturas significacionais do filme são passíveis de incomodar o público médio, não frequentador das salas e sessões especiais, do tipo de informação e das expectativas que tais ambientes suscitam, inclusive pela não correspondência da representação ficcional com o dado referencial, como no caso do *nonsense* instalado na cena final do filme de Buñuel, aquela do marido paralítico que levanta e sai andando.

A segunda situação ocorreu numa mostra de cinema policial francês no SESC de João Pessoa, quando um garoto sentado em meio a um público universitário e cinéfilo compenetrado no filme, demonstrava enorme inquietude e olhava em volta, buscando alguma cumplicidade para seu desespero ante a lentidão do filme – policial, porém francês. Quanto mais os personagens dos policiais divagavam verbalmente em cogitações sem fim, mais o espectador se mexia irritado na cadeira. Após buscar sem sucesso atenção dos que sentavam no seu entorno, não resistiu e apelou para a fila de trás: “—E vai ficar nisso, é?! Não vai ter porrada não?!”.

O desconforto no episódio em questão obviamente estaria relacionado à quebra de expectativa quanto ao gênero, pela ausência de ação num filme policial. Desconforto que também pode ser facilmente verificado na exibição para públicos especializadíssimos de filmes de arte, cujo esforço de especiação é passível de gerar tal sentimento, como não é raro presenciar em platéias segmentadas, só que acompanhado do conveniente disfarce, traído pelos olhares insistentes para o relógio e a mudança inquieta de posição nas cadeiras, além da denegação configurada em afirmações positivas sobre a importância do filme, que vem sincronizadas com os sintomas de aflição. E com a simulação de prazer quando a obra opera -- com efetividade estética ou pifamente -- a partir da instalação do desamparo, do desconforto.

O terceiro episódio que citaremos também ocorreu na Paraíba, dessa vez no início dos anos 70, quando da exibição de *Fogo – O salário da morte*, de Linduarte Noronha (diretor do curta-metragem *Aruanda*). Na parte final do filme, um conflito construído na trama (que não vem ao caso descrever) parece ser passível de ser solucionado pela reiterada invocação da intervenção de um personagem que viria de longe e teria poder para a solução. Essa expectativa gerada quanto à vinda do personagem principia a ser satisfeita. O personagem, um sujeito forte, chega num momento de aflição da trama, encontra a casa da família vazia, se encosta no seu caminhão onde está escrito inflamável, acende um cigarro. E o filme termina. Há notícias de quebra-quebra numa sala do interior

do estado, depredação levada a termo por platéia revoltada com a “falta” do final do longa-metragem. Aqui, claro, o ruído veio pela ausência de fechamento significacional ao nível do enredo também, ou seja, ocorrência de final aberto, tão recorrentemente proposto pelo cinema de arte.

Por outro lado, poderíamos contrapor tal rejeição à postura de espectadores que estamos chamando aqui de *especializados* (críticos, jornalistas culturais, cineclubistas e cinéfilos em geral), por vezes invertendo os pólos da espectação não-especializada. Isso visto no menor respeito a priori às obras com finais felizes; na valorização da abertura significacional e no investimento na dificuldade de decodificação no processo de comunicação; na recusa às narrativas que evitam explicitar e problematizar o processo de construção discursiva e a instância narrativa.

Pensando já no pólo da produção, poderíamos refletir sobre até que ponto esses lances de anti-cinema ou de manutenção de um tratamento anti-cinema *mainstream* assumem esse diálogo com a tradição dominante, indiciando um tratamento *polifônico*, ou recusam tal diálogo, tendendo a ser monofônicos. Na outra ponta, poderíamos pensar na capacidade do cinema narrativo adotar aspectos do cinema de desconstrução, potencializando-os em termos de ganho discursivo, e não somente como adorno e cooptação de uma contribuição a ser diluída esteticamente e embalada, comercialmente.

Dentre esses embates entre expectativas do público e proposta do filme, mas num sentido que não traz relação com os modelos narrativos nem com as estéticas de choque, poderíamos lembrar também das platéias cariocas que aplaudiram de pé o massacre no filme *Carandiru*, de Hector Babenco, movidas por questões extra-fílmicas evidentes (a histeria relativa à violência urbana brasileira), pois o filme, com todas as suas limitações, não sugere nada parecido e ainda por cima sugere o contrário. Mas aqui já seria mesmo outra ordem de problema e podemos remeter a Luiz Costa Lima quando o autor, dialogando com o pensamento de Wolfgang Iser, lembra que “a interação texto-leitor fracassa quando este aciona

as sua projeções, deixando ao largo as possibilidades fornecidas pelo próprio texto” (LIMA, 1979, p.23).

Algumas das dificuldades de comunicação de propostas estéticas diferenciadas poderiam ser contornadas com a maior variedade de situações especiais de exibição, o que tem sido possível com o barateamento das novas tecnologias e é fundamental no sentido de fazer circular discursos e cinematografias diversas. Cineclubes, escolas e centro culturais são aqui peça-chave para contrabalançar minimamente a falta de diversidade no circuito comercial. A pirataria e os *downloads* têm trazido à tona maravilhas de várias épocas, inclusive os contemporâneos, inclusive os mais remotos no tempo⁴. E até em meio à programação mais estandarizada e limitada a poucas ou apenas uma cinematografia, em meio aos avassaladores interesses comerciais de sempre, há a presença de filmes estimulantes, mesmo que em temporadas muito curtas.

Pensando agora no pólo do consumo especializado, duas situações parecem ilustrativas de um outro movimento de automatização receptiva.

Na primeira situação, podemos recordar a afirmação em entrevista do cineasta Jorge Furtado da desistência de inscrever suas comédias de longa-metragem em festivais, pela antipatia dos júris frente ao gênero comédia. Essa recusa, nos parece que vai na clara rejeição à cola social reivindicada pelo gênero cômico, conforme discutem o gênero Henri Bergson e Northrop Frye⁵. Isso num ambiente de recepção que consagrou em determinado momento o afastamento do público comum, o estabelecimento de uma relação apartada, quase como atestado de qualidade estética e honestidade política.

A segunda situação revela a codificação e conseqüente automatização e cristalização da quebra dos códigos e remete a um episódio o qual vivenciei pessoalmente. Frequentando um velho cinema de arte do qual era espectador há muitos anos, me vi acompanhado de minha então mulher a uma sessão de um filme de arte europeu. A sessão se encerrou com um ponto num final

extremamente aberto, o que resultou em queixa dela e na afirmação de que “estava faltando o final do filme!” Impregnado de meus cacoetes de cinéfilo ou algo parecido, sugeri indelicadamente que ela estava viciada em filme americano, de final redondinho. Ou seja, a situação descambou rapidamente para uma briga de casal e quando o clima foi ficando mais inflamado, nos deparamos com o crítico e professor universitário João Batista de Brito, que nos cumprimentou e perguntou se não tínhamos notado alguma coisa ao final do filme. Ela respondeu “sim!”, eu respondi “não!”. Rapidamente ele emendou, informando que aquela versão estava circulando no pós-ditadura militar brasileira, desavisadamente mantendo o corte que a censura fizera no final do filme, onde havia uma cena de sexo e outra de suicídio. Ou seja, em nossa sessão estava mesmo faltando o final do filme ... Em suma, minha precária interpretação da obra estava sendo feita em termos de necessária abertura comunicacional, muito embora aquela abertura também tivesse me deixado desolado e desamparado enquanto espectador.

Vale assinalar, com Hans Jauss, “que o estabelecimento do horizonte de expectativas interna ao texto é menos problemático, pois derivável do próprio texto, do que o horizonte de expectativa social” (JAUSS, 1979, p.50). Os ruídos aqui se fazem inevitáveis, mas extremados por, de um lado, um público exposto a apenas um tipo de narrativa e, do outro lado, permanências de uma recepção especializada postada a desclassificar a priori narrativas comunicáveis, até como marca de distinção e demarcação de território de grupos auto-referenciados.

Num outro viés, apontaríamos a cobrança ante produtos híbridos, caso de má-crítica ao programa de tv *Cena aberta*, detratado por usar procedimentos de vanguarda mesclados com procedimentos de alta-comunicabilidade e familiaridade com o público televisivo, condenado publicamente por um pesquisador em artigo de jornal, por pactuar com o gosto médio e com o espetáculo televisivo, diluindo o espólio de procedimentos vanguardistas consagrados. Isso num episódio apontado por Renato Pucci Jr., ao relatar o caso e considerar mais produtivo ler o audiovisual concebido por Jorge Furtado dentro da grade e das possibilidades do pós-modernismo,

entendendo-o como *comercial e de vanguarda* e assinalando lucidamente a necessidade de abordá-lo nessa chave (PUCCI JR., 2008).

As contraposições de tratamento formal entre os dois modelos de cinema e sua recepção presumida, são também localizáveis na escolha temática, no pólo da produção e nas expectativas do público. Certo partidarismo pelo rural e pelas representações da pobreza no cinema brasileiro em geral e em cinematografias regionais de curta-metragem podem ser refletidas pelo diálogo duro em termos de rejeição do cinema hegemônico ou no diálogo rico (mas automatizado) com correntes como o Neo-realismo italiano e o Cinema novo. Ao mesmo tempo, pode ser interpretado como uma resposta à hegemonia da televisão comercial no Brasil e sua pouca atenção à representação dos pobres ou pelo investimento em representações pausteurizadas, salvo honrosas exceções na tv recente, e poderíamos citar *Cidade dos homens*, o seriado, como estando na lista dessas exceções. Por outro lado, esquecida (recalcada) a origem que resulta nesse monotematismo monofônico, podemos notar a ausência até bem pouco tempo de representações vigorosas da classe média que faz e é público do cinema brasileiro.

Além das filiações mais evidentes a correntes esteticamente vigorosas como o Neo-realismo italiano e o Cinema Novo (às quais nos referimos), podemos lembrar de momento do livro *Em busca do povo brasileiro*, quando o historiador Marcelo Ridenti resgata o que podemos pensar como a origem recalcada dessas escolhas temáticas, que percebemos aqui como automatizações estabelecidas historicamente, sem que se perceba ou que se assuma os diálogos que estão em curso. Ridenti assinala que, nos anos 60, a

utopia revolucionária romântica do período valorizava acima de tudo a vontade de transformação, a ação dos seres humanos para mudar a História, num processo de construção do homem novo, nos termos do jovem Marx, recuperados por Che Guevara. Mas o modelo para esse homem novo

estava no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do 'coração do Brasil', supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista" (RIDENTI, 2000, p. 24).

Complicado seria supor, em plenos anos 2000 e já em sua segunda década, num contexto globalizadíssimo, que poderia haver a possibilidade dessa não-contaminação. Aliás, que já se mostrava deslocada nos anos 60/ 70 e parece impossível em termos contemporâneos.

Em texto de 2005, Fernando Mascarello indica uma cristalização de *corpus* teórico, estético e fílmico nos estudos brasileiros sobre cinema, *corpus* erigido, diríamos aqui, quase à categoria de dogma. Mascarello se refere à predominância ou quase monopólio das atenções sobre o Cinema Novo, Gláuber especialmente, e estudos consagrados em torno deste, e à marginalização do olhar outras possibilidades expressivas. E ainda situa tal problema dentro do que chama de "mainstream cine-psicanalítico internacional" (MASCARELLO, 2006, p.131).

Então, diríamos aqui, se não se pode deixar de se apontar as cristalizações e engessamentos colocados pelo cinema hegemônico, não podemos deixar de refletir sobre a automatização dos códigos de qualquer anti-cinema e de sua recepção especializada. Entre o público do cinema de arte, disforia (finais infelizes, temáticas do esgarçamento social ou das relações interpessoais) e uso de recursos como finais abertos e baixa velocidade narrativa podem, por sua vez, se estabelecer como estéticas automatizadas. Se as contribuições das vanguardas devem ser potencializadas em seu vigor inaugural, estas por vezes ressurgem requeitadas, na arte, na crítica e em certa recepção, quando podiam surgir revigoradas e ressignificadas. Mais do que sufocar uma tendência de produção ou de recepção, vale no pólo da produção, da recepção comum e da crítica, observar as várias vozes circulantes e, se possível, colocá-las em perspectiva e correlação.

Pensando num exemplo recente: se o diretor Beto Brant, de *O cão sem dono*, opta por ritmo lento e imagens lavadas, desbotadas, num momento de excelência técnica e narrativa do cinema brasileiro, há a necessidade de afinar o ouvido, tanto no pólo da espetação – comum e da crítica – como no pólo da produção para perceber o que está sendo colocado com isso, no caso algo intrínseco ao que está sendo dito na história narrada e no tratamento proposto, além de uma filiação narrativa que não se pretende um esbater no gosto do público. Se presta a conversar com o público, sem abrir mão de uma organização paratática, por coordenação, fundada numa unidade afim ao poético, de inserção do lírico no épico, que não cabe totalmente nas formulações do romance oitocentista, que serviram de base à formação do cinema narrativo.

Ao final do filme de Brant, a salvação física e existencial do personagem se dá pela reintegração à família e também ao mundo do trabalho, agregamento social que é marcado ainda pela via do esporte, pela possibilidade do amor-a-dois e pelo afeto ao núcleo familiar; pois, nesse mundo sem coração, quem sabe não seja na família onde por vezes reside algum acolhimento, onde reste um pouquinho de coração, para falar com Jesus Martin-Barbero⁶. Essa dimensão de liberdade alcançada por essas vias pode parecer impensável se vista em relação às crises e questionamentos da juventude dos anos 60 e 70, mas seu movimento analítico e interpretativo deve necessariamente levar em conta o contexto da juventude contemporânea, com seus outros planetas risonhos, suas outras espécies de prazer e dor⁷. Isso além da observação do entorno de produção, circulação e consumo no qual o filme transita, trazendo marcas ao mesmo tempo do cinema narrativo e traços de outras experiências narrativas da história do cinema.

Ainda nos anos 70, Hans Jauss, teórico alemão da recepção, colocava a impropriedade e improdutividade de se colocar em contraste uma arte apenas voltada para reflexão e outra para o consumo. No caso do audiovisual brasileiro, podemos pensar quantos filmes e novelas de final feliz forçado, atados a interesses comerciais dos mais descarados e, por outro lado, quantos filmes de final infeliz

também se fizeram num diálogo duro, de resposta mecânica. Jogo de surdos monológico ironizado no conhecido poema-piada de Paulo Leminski⁸.

Pondo em perspectiva histórica a questão da reflexividade, Robert Stam relembra como nos anos 70 a vertente de esquerda da teoria do cinema apontaria a reflexividade como obrigação política, suposto contra-veneno ao cinema hollywoodiano.

A tendência à época era simplesmente equiparar “realista” a “burguês” e “reflexivo” a “revolucionário”. “Hollywood” (em outras palavras, o “cinema dominante”) converteu-se em sinônimo do que era retrógrado e induzia à passividade. Enquanto isso, a identidade do “desconstrutivo” e do “revolucionário” levava nas páginas de periódicos como *Cinétique*, à rejeição de praticamente todo o cinema, passado e presente, como “idealista”. Sendo o problema o apagamento dos sinais de produção no cinema dominante, a solução, pensou-se então, era simplesmente trazer a primeiro plano o trabalho de produção em textos auto-reflexivos (STAM, 2003, p.175).

O autor problematiza esse tipo de bi-partição maniqueísta, apontando o quanto pode haver de conservadorismo nesses dados de anti-cinema. Stam ressalta em outro momento como a crítica anti-ilusionista “tendia a privilegiar um austero minimalismo”, instaurando “uma falsa dicotomia entre uma arte popular alienada, de um lado, e uma arte modernista difícil, do outro” e aqui Stam lembra o viés “prazeroso e difícil” de Shakespeare (p.178) e seu “milénar substrato popular de irreverência e brincadeira”, comum também a Cervantes e Chaucer (p.179). Indicando como as fundações do anti-cinema se afastavam de qualquer dado carnalizador (e aqui a referência a Bakhtin é inevitável), Stam ressalta os estudiosos que apontavam “para um cinema com uma subversão ruidosa e extravagante, em lugar de ascética” (p.179).

Dialogando com o pensamento de Adorno, em texto dos anos 70, Hans Jauss assinala ser necessário que “a estética da negatividade não mais renegue o caráter comunicativo da arte” e se liberte “da alternativa abstrata entre negatividade e afirmação” (p.59). Debatendo o pensamento dos teóricos alemães da recepção, Luiz Costa Lima diagnostica certa “hipostasia do caráter questionador da experiência estética”,

oriunda da autojustificação criada pela arte da modernidade, segundo a qual a arte assume uma função social exatamente por ser transgressora de normas. (Se é correto dizer-se que a arte contemporânea necessita valorizar a função transgressora mesmo pela falta de comunhão com os interesses dominantes, daí a admitir-se uma função social, e exclusiva, vai um passo que não poderia ser assumido sem maiores exames) (LIMA, 1979, p.20).

Quanto à divisão em termos de dois modelos de cinema, mesmo que continue servindo como uma baliza geral, tal partição não poderia deixar de ser matizada pela constatação

[óbvia] de que nem todo cinema clássico americano foi tão comunicável em sua recepção, previsível em sua estruturação, e fechado em sua significação, do mesmo modo que nem todo cinema de arte europeu tem sido tão incomunicável, imprevisível e aberto. Não cabem aqui ilustrações mais extensas, porém algumas das melhores realizações, de um lado da margem, de cineastas hollywoodianos como Huston, Wilder, Zinnemann, Kazan, Mankiewicz, Hitchcock, e do outro lado, de cineastas europeus “artísticos” como Fellini, Bergman, e Truffaut podem eventualmente servir de argumento a esse fato (BRITO, 1995, p.198).

Como um contraponto que vai aqui de maneira impressionista, eu diria que no ambiente da música popular no Brasil, se esse diálogo da arte com o mundo do espetáculo e da indústria também é necessariamente tenso, tem se construído com menos restrição de temas ou formas. Sem tantas hierarquias e na convivência entre alta comunicabilidade e contra-comunicação, mixagem equacionada, equalizada, num patamar de diálogos nos quais vozes da tradição são recuperadas e potencializadas, em movimentos de ressignificação que atualizam gestos de ousadia estética. Ao que me parece, nesse outro ambiente esse diálogo em determinados momentos alcança certos patamares e se relaciona com a tradição de maneira muito mais rentável, complexa, refletida.

Terry Eagleton, às voltas com a discussão do conceito de ideologia e também partindo do pensamento de Bakhtin, assinala como língua e linguagens são compartilhadas por todos os grupos de uma mesma sociedade, pondo-se em disputa interna frequente, com o jogo de poder social podendo ser percebido no âmbito da própria linguagem. Assim, ressalta Eagleton, Bakhtin assinala o conceito de ideologia como “a luta de interesses antagônicos ao nível do signo”. Na mesma discussão, o autor lembra que a ideologia dominante deve satisfazer necessidades e desejos genuínos da sociedade como um todo. Para poder manter-se, ela acaba reconhecendo um Outro para si mesma e finda “inserindo essa alteridade dentro de suas próprias formas com uma força potencialmente destrutiva” (EAGLETON, 1997, p.51).

Estivemos falando neste artigo muito em permanências de questões e problemas que se mostraram bem mais agudas no passado, mesmo que recente. Renato Pucci, no livro do Socine de 2006, aponta uma diversificação de temas nos congressos da entidade, onde antes predominariam de maneira absoluta discussões em torno do “Cinema Novo, Cinema Marginal e filmografias afins”. O autor anota que “parece cada vez mais sujeita à revisão

o pressuposto de que só teria valor estético (e, portanto, valor enquanto objeto de pesquisa) o que se define radicalmente contra o *status quo*, seja político, econômico, social ou estético” (PUCCI, 2006, p.277).

Não é o caso de se relevar aqui a necessidade e pujança da desautomatização como um conceito e um modo operatório artístico fundante e fundamental, assim como procedimento de permanente interesse (aliás, para a arte e para a vida). Mas que se tenha consciência que a bem-vinda quebra de códigos e rotinas certamente resultará numa outra codificação. Porém que não se torne uma codificação dura e não retenha o processo comunicacional e o limite a um contexto monológico, que escamoteie seus diálogos (BAKHTIN, 1983, p.463).

No prefácio da novela literária *A hora da estrela*, dialogando implicitamente com a estética da fome e a diluição do romance social brasileiro (além de outros discursos circulantes então) a narradora Clarice Lispector assinala que essa “é uma história em technicolor para ter algum luxo, por Deus, que eu também preciso”. Ora, não há uma sílaba que não esteja repleta de ternuras e temores⁹. Isso atesta o diálogo inevitável, então por que recusá-lo? Mais que zerar os discursos, cabe refletir se não vale a pena fazê-los disparar¹⁰. Fazendo isso – na produção, na crítica, na recepção comum --, com uma consciência dos diálogos – e que o sejam tesos, tensos, ternos, assumindo sua condição polifônica. E concebendo a abordagem do objeto artístico como “atividade produtiva, receptiva e comunicativa” (JAUSS, 1979, p.9).

Referências Bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. A tipologia do discurso na prosa. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p.462-84
- BARROS, D. Contribuições de Bakhtin às teorias do discurso. In: BRAIT, B. (org.) *Bakhtin, dialogismo e construção de sentido*. Campinas: SP: Edunicamp, 1997.
- BARTHES, R. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1971.
- BRITO, J. B. de. *Imagens amadas*. São Paulo: Ateliê editorial, 1997.
- CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, B. *Teoria da literatura – formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976.
- EAGLETON, Terry. *Ideologia – uma introdução*. trad. Suzana Silveira. São Paulo: Ed. da UNESP; Boitempo Editorial, 1997.
- GENETTE, G. *O discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, s/d.
- JAUSS, H.R. A estética da recepção. In: LIMA, L.C. *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p.9-40
- LIMA, L. C. *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- MASCARELLO, F. Procura-se a audiência cinematográfica brasileira desesperadamente, ou Como e por que os estudos brasileiros de cinema seguem textualistas. In: MACHADO JR, Rubens et. al. *Estudos de cinema Socine VII*. São Paulo: Socine, 2006. p.127-133.
- PUCCI JR., R. *Cinema moderno e de vanguarda na TV: o paradoxo pós-moderno de Cena aberta*. In: HAMBURGUER, E. et al. *Estudos de cinema Socine IX*. São Paulo: Annablume; Fapesp; Socine, 2008. p.325-332.
- PUCCI JR., R. De Godard para Guel Arraes: o cinema moderno como matriz para a TV pós-moderna? In: Rubens Machado et al. *Estudos de cinema Socine VII*. São Paulo: Socine, 2006.p.377-384.
- STAM, R. *Bakhtin – da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.
- STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

1. As reflexões teóricas que dão suporte a este trabalho vem sendo trabalhadas em projeto de pesquisa que desenvolvo com apoio do CNPq, através de bolsa de produtividade em pesquisa (PQ). Trabalho apresentado na Sessão de comunicações individuais Cinema e pensamento crítico. "Luxo para todos" é pedaço de verso da canção Muito, de Caetano Veloso. Cf. VELOSO, Caetano. Muito. Disponível em <http://letras.terra.com.br/caetano-veloso/314447/> Acessado em 10 de fevereiro de 2011. Alude também ao prefácio de *A hora da estrela*, conforme detalho no texto.

2. Professor Associado I da Universidade Federal da Paraíba. E-mail para contato: lmousinho@yahoo.com.br
3. Luiz Costa Lima contrapõe à *mimesis de representação*, próxima a uma representação tradicional, uma *mimesis de produção*, onde o processo mimético “radicaliza seu trabalho no sentido de despojar-se ao máximo dos valores sociais e da maneira como eles enfocam a realidade e, por fim, desta própria realidade” Cf. LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980. p.169.
4. Também em termos de circulação de renda, oferta de trabalho e recolhimento indireto de impostos, seguramente a pirataria traz uma contribuição ao Brasil em relação ao cinema. No pólo da produção traz problemas, no que se refere à selagem e venda de produtos. Já no caso de venda ingressos, o problema seria minimizado em grande medida se os preços dos ingressos fossem acessíveis.
5. Cf. BERGSON, Henri. *O riso*. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1980; FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.p.165.
6. Cf. MARTIN-BARBERO, Jesus. Programa Roda Viva. Brasil, Cultura marcas, 2006. DVD (85 min.), son., color.
7. “Noutros planetas risonhos/ outras espécies de dor” são versos de Gilberto Gil. Cf. GIL, Gilberto (1989). “Amarra o teu arado a uma estrela”. In: _____. O eterno deus Mu dança. Warner Music. Disponível em http://www.gilbertogil.com.br/sec_musica.php Acessado em 14 de fevereiro de 2011.
8. “podem ficar com a realidade/ esse baixo astral/ em que tudo entra pelo cano//eu quero viver de verdade/eu fico com o cinema americano”. Cf. LEMINSKI, P. *Distraídos venceremos*. 5ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 2002, p. 51.
9. Cf. BORGES, Jorge Luís. A biblioteca de Babel. Disponível em <http://boticelli.no.sapo.pt/JLBorges.htm> Acesso em 11 de abril de 2007.
10. Aqui me inspiro em Roberto Corrêa dos Santos quando o autor, em outro contexto, se refere a aspectos da escritura de Clarice Lispector. Cf. SANTOS, Roberto Corrêa dos. Discurso feminino, corpo, arte gestual, as margens recentes. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 104, p. 49-64, jan./mar. 1991.

O filme *cult*: seus modos de recepção e seus públicos¹

Mahomed Bamba (UFBA)²

“Os velhos títulos foram dizimados, mas os novos se multiplicaram, proliferando em todas as literaturas e culturas modernas. Só nos resta inventar para cada um de nós uma biblioteca ideal de nossos clássicos” (Ítalo Calvino, in *Por que ler os clássicos*)

Filme *cult*: gênero ou simples rótulo? O que diferencia um “filme clássico” de um “filme *cult*”? Que tipo de leitura institui o filme dito *cult*? Deixando de lado a “teoria ideal dos gêneros”, acreditamos que qualquer tentativa de resposta pragmática a essas questões passa necessariamente pelo estudo dos usos e das apropriações simbólicas das obras na esfera social. Se preferimos abordar estas questões pela perspectiva da espectralidade, é porque pensamos que a noção ou o rótulo “*cult*” tem a ver, em primeiro lugar, com uma forma particular de percepção e de leitura dos textos fílmicos e com posturas estéticas de parcelas dos públicos cinematográficos. Sendo assim, o objetivo deste trabalho é, de um lado, discutir os dados textuais e semióticos que justificam a existência de uma categoria fílmica denominada *cult* e, por outro lado, examinar as lógicas constitutivas de “comunidades de interpretação” que, com seus discursos e seus modos de leitura, participam de uma definição pragmática dos filmes *cult*.

Mesmo sendo ainda um conceito vago e subjetivo, os chamados filmes *cult* existem de fato graças à disposição estética e ao investimento simbólico de alguns cinéfilos e públicos que cultuam determinadas obras por diversas razões. Em nosso estudo de casos,

evitamos uma análise estrutural dos filmes declarados *cult*. Preferimos, ao contrário, procurar entender as lógicas e os critérios que determinam a escolha de certos filmes para serem exibidos em eventos cinematográficos e na programação de canais de TV dedicados ao cinema *cult*. E, como os filmes *cult* são também objeto de um constante debate estético entre os fãs e cinéfilos, o nosso interesse acabou se voltando prioritariamente para essa “produtividade” verbal que é uma dimensão consubstancial da recepção e da definição desta categoria fílmica particular e alternativa. Para isso, realizamos uma revisão crítica dos discursos proferidos pelos diferentes protagonistas (mediadores culturais e internautas-telespectadores) e deparamo-nos com duas modalidades discursivas distintas na sua forma, mas complementares nas suas respectivas tentativas e ambições de definir o conceito de “filme *cult*”. Por exemplo, enquanto as interações verbais sobre o “Tópico Telecine Cult” (encontradas num fórum de discussão) se destacam por sua informalidade de tom, sua argumentação solta e espontânea, o texto do material de divulgação da III Semana do Film Cult de Natal e o livro organizado pelos idealizadores do evento se apresentam como uma formação discursiva mais estruturada, mais didática e informativa (destinada a produzir uma forma de conhecimento sobre o filme *cult*). Percebemos assim que eram os modos de percepção, de leitura e de enunciação do juízo de gosto que determinavam, em última instância, a existência desse quase gênero fílmico. Com isso, nossa intenção neste trabalho foi repensar a recepção cinematográfica a partir dos modos de apropriação, resignificação e “requalificação estética” de que os filmes são sempre objeto ao longo de sua vida enquanto obra. São esses usos sociais do cinema que completam aquilo que Iser (1995, p. 5) chama de “trabalho do texto” e determinam a recepção de um filme como sendo *cult*. Sendo assim, podemos afirmar que, diferentemente do gênero fílmico, o rótulo *cult* nasce no espaço da leitura e da recepção.

Para uma definição textual e pragmática do filme *cult*

Poucas obras são criadas propositalmente para serem lidas como *cult*. É um qualificativo que pode surpreendê-las ao longo da sua evolução e decorre de uma comunicação singular que se estabelece entre o texto fílmico e os públicos. A leitura *cult* pode ocorrer também contra a intencionalidade das instâncias responsáveis da criação do filmes, isto é, a revelia *daintentio auctoris*. Ora, a importância deste fator contextual não deve nos levar a desconsiderar o peso de alguns dados textuais de ordem estilística,

retórica e semiótica que intervêm, antecipam e determinam o processo que, na leitura ou releitura, transforma um filme (consagrado ou não pela crítica especializada) em obra *cult*. Como afirma Iser, acontece que “o próprio texto dá de maneira antecipada seu modo de recepção e, com isso, libera um potencial de efeito cujas estruturas desencadeiam e até controlam o processo de recepção”(ISER, 1995, p.5). É isso que Umberto Eco (1984) demonstrou com a análise estrutural que dedicou ao filme *Casablanca*(Michael Curtiz, 1942). Para Eco, o sucesso deste filme através do tempo e junto a novas gerações de cinéfilos e fãs não se explica pela qualidade estética e narrativa da obra.³ O entusiasmo sempre renovado dos públicos diante de *Casablanca* se explica pela “orgia de arquétipos sacrificiais” (ECO, 1984, p. 266) que o estrutura como obra intertextual. *Casablanca*, diz Eco, “não é um filme, é muitos filmes, uma antologia. Feito quase ao acaso, provavelmente fez-se sozinho, se não contra, pelo menos além da vontade de seus autores, e de seus atores” (ECO, 1984, p. 266-268). Desde esta análise de Eco sobre este clássico do cinema, sabemos doravante que pode existir uma lógica de estruturação discursiva, narrativa e temática interna a um filme que provoca, ocasionalmente, um tipo particular de fascínio e paixão no momento da sua recepção pelos públicos. Aqui se encontra um princípio de definição estruturalista e pragmática do filme *cult*: é uma obra que é atravessada por uma intertextualidade delirante. Esta dimensão discursiva e enunciativa é perceptível e, conseqüentemente, faz sentido só no processo de leitura do filme. Como *Casablanca*, outros filmes⁴se tornaram “fenômenos dignos de veneração” não só pela maneira como são construídos, mas principalmente pelos modos como ostentam e demonstram tal construção ao espectador.

O que diferencia um “filme clássico” de um “filme cult”?

Passamos assim de uma concepção textual e estruturalista a uma compreensão mais pragmática do filme *cult*. É nesta perspectiva que o ato de leitura e de interpretação se torna uma dimensão fundamental na definição do conceito *cult* e marca sua diferença, por exemplo, com uma outra categoria que lhe é próxima: o “filme clássico”. Ambos são objetos estéticos de “retorno cíclico” e de “releitura”. Sobre “os clássicos” da literatura, por exemplo, Ítalo Calvino dizia que são “aqueles livros dos quais, em geral, se deve dizer ‘Estou relendo...’ e nunca ‘Estou lendo’...” (CALVINO, 2007, p. 9). Das 14 propostas e definições que Ítalo Calvino dá para o “clássico”, destaca-se, além do fator da “antiguidade”

da obra, a importância do tipo de leitura prática que se faz dela. Além de interessar preferencialmente aos “grandes leitores”, a “releitura” dos clássicos é mais praticada pelos adultos do que pelos jovens. Neste interesse pelas “obras clássicas” perfila-se também uma lógica de veneração dos autores consagrados. Afirmar, por exemplo, que se está relendo um livro, diz Calvino, é, na maioria dos casos, uma afirmação falaciosa, “hipócrita” e, portanto, estratégica, na medida em que poupa da vergonha e da censura pública as pessoas que nunca leram um livro famoso. Mas como “os velhos títulos” da literatura mundial se perderam ou foram dizimados, Ítalo Calvino relativiza a obrigatoriedade de ler os clássicos, reconhecendo que “só nos resta inventar para cada um de nós uma biblioteca de nossos clássicos” (CALVINO, 2007, p. 16). Essa biblioteca pessoal pode ser abastecida com obras do passado e do presente.

Como a literatura, o cinema também tem seus clássicos. Eles são objeto do mesmo tipo de deferência e de veneração. Inclusive estão inscritos nos programas escolares. Se há um paralelo entre as obras clássicas do cinema e da literatura, este concerne à atividade de releitura. Num elã melancólico e saudosista, alguns espectadores e cinéfilos se voltam para os clássicos cinematográficos não só por causa de suas qualidades estéticas, mas também por causa da parcela de “verdade” do passado que encerram. Paralelamente ao culto do “clássico” na literatura e no cinema, existe um culto por obras que não são veneradas por suas qualidades, mas, ao contrário, pelas vicissitudes circunstanciais que marcaram sua produção enquanto obra. Se alguns filmes *cult*, como *Casablanca*, podem ser simultaneamente considerados como “clássicos” e “cult”, é porque podem ser venerados por outras razões além de sua “antiguidade” ou classicismo. Um clássico pode ser *cult* por fazer falar “algo no lugar do diretor”, por solicitar a atenção do espectador sobre seus defeitos que são sublimados como qualidades no ato da leitura. Dali uma modalidade particular de (re)leitura que, ao completar a experiência estética, transforma-se num trabalho de interpretação, de classificação e de requalificação de algumas obras filmicas em objetos simbólicos particulares. Esse investimento afetivo ou emocional pode, às vezes, desembocar no fenômeno *fandom*. Com seus próprios critérios, os aficionados do filme *cult* formam assim sua pequena cinemateca com filmes que eles cultuam e consideram como obras malditas, incompreendidas ou injustamente ignoradas pela crítica e pelos públicos num determinado momento histórico.

Que disposição estética consagra o filme dito *cult*?

Mesmo se os filmes *cult* “funcionam” a despeito das teorias estéticas e das teorias filmográficas (ECO, 1984, p.268), o fenômeno de adoração que opera na sua recepção não deixa de ser estudado por seus aspectos estéticos e sociológicos. Esses aspectos revelam, por outro lado, a dimensão subjetiva e intersubjetiva que sustenta qualquer experiência estética. Acredito que a descrição destes aspectos extra-fílmicos é tão primordial quanto a análise da organização interna dos textos fílmicos para se chegar a uma compreensão mais abrangente e fina da mudança e da variação de aceções que marcam hoje o uso da noção de culto (no discurso da crítica especializada e na produção da avaliação estética do grande público). É nesse sentido que o estudo dos usos sociais dos filmes e dos casos de apropriação simbólica das obras fílmicas (de forma individual, grupal ou ritualística) se revela de uma grande utilidade heurística na compreensão de outras dimensões da espectadorialidade e da recepção cinematográfica. Como frisa bem Laurent Jullier, o poder das “liberdades interpretativas” em alguns contextos é tamanho que o autor acaba, cedo ou tarde, sendo privado de sua obra: “uma vez que se encontra no espaço público, literalmente *posta no mundo*, a obra é um artefato que está submetido à avaliação (estética) que só lhe concerne” (JULLIER, 2002, p.182, tradução nossa).

Aqui estão esboçadas algumas das inquietações teóricas que nortearam nosso estudo de casos que concernem a dois contextos de exibição/recepção dos filmes *cult*: a Semana do Filme Cult (de Natal, Rio Grande do Norte) e o canal de televisão Telecine Cult (da rede de TV por assinatura Sky). Nossa intenção neste trabalho foi tentar relacionar essa reflexão teórica com um estudo de casos que revelam as determinações dos modos de leitura na instituição do que se convencionou chamar de cinema ou filme *cult*. Sendo assim, situamo-nos numa perspectiva que procura conciliar os procedimentos metodológicos indutivo e dedutivo na apreensão dos fenômenos da recepção cinematográfica.

Análise de casos

Escolhemos um evento cinematográfico e um canal de TV porque a exibição e a recepção dos filmes *cult* nesses dois contextos correspondiam a lógicas divergentes. Procuramos examinar, através da produção discursiva encontrada nesses espaços de

recepção, um princípio lógico e ordenador que preside à classificação dos filmes *cult*, bem como uma consciência comum e compartilhada do que é *cult* para os frequentadores desses ambientes. Parte desta produção discursiva foi rastreada nos comentários, nas entrevistas na imprensa e num livro editado pelos organizadores da Semana do Filme Cult. No caso de Telecine Cult, nos interessamos pelo debate entre internautas no fórum “Cinema em Cena”.⁵

Semana do Filme Cult de Natal

A ideia de organizar uma sessão especial de exibição de filmes *cult*⁶ em Natal nasceu de uma parceria entre um “jornalista-cinéfilo-colecionador” e um cineclube de Natal. Sua pretensão confessa é “dar maior visibilidade” a obras que “ficaram restritas a poucas pessoas”. É um dos raros encontros cinematográficos no Brasil e na região Nordeste que está voltado exclusivamente para a exibição de filmes *cult*. Entre outras coisas, o que chamou mais nossa atenção foi a dupla função endossada pelos organizadores: além de mediadores, eles adotam uma postura de produtores culturais, no sentido de disponibilizar obras, mas também de pensar conceitualmente o objeto filme *cult*. Essa “produtividade cultural”⁷ culminou, no ano 2010, na organização e publicação de um livro-catálogo, documento que traz resenhas críticas dos principais filmes *cult* da história do cinema. O livro (MARQUES, 2010) foi escrito de forma colaborativa, contando com a contribuição de jornalistas e acadêmicos no sentido de analisar determinadas obras e trazer informações sobre as opções estilísticas, narrativas e temáticas de cineastas-autores. Algumas análises trazem também dados contextuais e informações sobre os modos de produção dos filmes escolhidos.

Na análise do material bibliográfico produzido pelos idealizadores da Semana do Filme Cult de Natal –o livro *80 Cult Movies essenciais* (MARQUES, 2010) –, pudemos encontrar algumas características básicas destacadas por John Fiske (2008) na “economia cultural do *fandom*”. Trata-se de um verdadeiro caso de produção de conhecimentos, por parte de fãs aguerridos. Este conhecimento é posto à disposição de outros adoradores dos filmes *cult*. Desde as primeiras páginas introdutórias do livro, os autores confessam sua perplexidade diante da tarefa de definir o conceito *cult*: “No momento de organizar o projeto 100 Filmes Cult Fundamentais, uma dúvida chegou a nos inquietar: Afinal de contas, qual

a definição para os filmes cult?” (MARQUES, 2010, p. 15). Esta aparente dificuldade foi, ao contrário, uma motivação a mais para propor uma definição do filme *cult* que estivesse em consonância com os objetivos de promover um evento exclusivamente voltado para esse tipo de filmografia. Além das análises fílmicas, o livro avança três critérios para justificar a seleção dos filmes analisados (um total de 80 filmes). Estes mesmos critérios, segundo os autores, servem também de parâmetros consensuais para uma definição dos filmes *cult*:

1. Para ser considerado “filme *cult*”, o indicado deveria ter, necessariamente, um número expressivo de “cultuadores”, não se limitando apenas ao seu país de origem, muito menos ao circuito exibidor onde tenha feito fama.
2. O tempo também representa um dos fatores de maior importância na consideração do filme *cult*, ou seja, dez, vinte anos após a primeira exibição ele ganha “*director’s cuts*”, versões estendidas (“*reduxes*”) para cinema, não apenas destinados ao circuito doméstico das locadoras ou tevês por assinatura.
3. Indispensáveis na formação do conceito, encontram-se ainda alguns ou diversos episódios que justifiquem a consagração do *cult* perante seus seguidores, (caso de fracassos monumentais de bilheteria). Como podemos ver, além do seu caráter subjetivo e essencialista, os critérios aqui elencados destacam a importância do fator tempo e o investimento simbólico dos “cultuadores” nessa empreitada de requalificação semântica de um grupo de filmes. Estamos longe da lógica da teoria dos gêneros literários ou cinematográficos, por exemplo.

Quando Telecine Classic vira Telecine Cult

No caso do Telecine Cult, preferimos um estudo da produtividade verbal dos telespectadores-internautas a um estudo da programação propriamente dita. O Telecine Cult ocupa um lugar particular na lógica de segmentação dos canais e dos públicos da Rede Telecine.⁸ Diferentemente dos demais canais, ele visa um público supostamente exigente em termos de gosto.⁹ A existência do Telecine Cult se configura como um caso de uso estratégico do conceito *cult* no ambiente

da TV por assinatura. Este uso do rótulo *cult* com finalidades comerciais tem como consequência criar, às vezes, uma ambiguidade entre o Telecine Cult e os demais canais dedicados a outros gêneros de filme (tal como a confusão entre a programação de Telecine Classic e de Telecine Cult, por exemplo). Na verdade, houve uma transformação do antigo canal Telecine Classic em Telecine Cult. Essa decisão repentina da rede Telecine gerou um curto-circuito no horizonte de expectativa dos telespectadores e uma confusão nos filmes programados. Os grandes clássicos do cinema passaram assim a ser exibidos juntos com filmes com um viés mais “alternativo”.

Por outro lado, mesmo que a exibição televisiva dos filmes *cult* conduza a uma experiência espectral individual, essa recepção doméstica não impede a formação de uma verdadeira comunidade de interpretação com base numa afinidade eletiva e num sentimento de identificação com um mesmo objeto estético. Alguns telespectadores de Telecine Cult costumam se encontrar num fórum de discussão para compartilhar suas impressões e opiniões a respeito da programação oferecida na semana ou no mês pelo canal. A interação verbal funciona não só como uma maneira de os internautas-telespectadores reforçarem sua identidade com o canal: é uma forma de experiência intersubjetiva.

Revisamos os *chats* de 2005 a 2006. Alguns *posts* lembram as cartas dos fãs de séries televisivas (parabenizando o canal), mas, globalmente, as interações se concentram na confusão de gêneros constatada na programação. Sendo assim, as discussões são mais focadas na tentativa de separar o que é “*cult*” e o que não o é. A participação ativa e polêmica dos internautas no “Tópico: Telecine Cult”, abrigado no “Fórum Cinema em Cena/Na telinha/TVpaga”, confirma essa autoconsciência estética de um grupo e de uma tribo que compartilham um objeto simbólico. Mas todo o paradoxo do tópico em questão é o fato de ter sido criado por uma internauta que não se reconhece totalmente na “mania” de rotular alguns filmes:

Acho que ainda não tem nenhum tópico relacionado ao novo canal da rede Telecine, então...Seguinte, eu acho que o canal

está ótimo, passando filmes excelentes e tudo mais. Mas que porra de nome é esse? “Cult” é uma parada elitista e nojenta, especialmente os comerciais do canal “Três em cada 10 pessoas vão gostar deste canal” ou mostrando fotos de Fritz Lang, Woody Allen e Ettore Scola pra mostra o que É cult. Esses rótulos são péssimos. É cinema e acabou. A diferença é que eu não chamo explosões e velozes e furiosos de cinema. Pra MIM existe cinema BOM e cinema RUIM. Mas é claro que isso é muito subjetivo, pq muda de pessoa para pessoa. Aposto que pra muita gente, Vittorio DeSica é um saco. Fazer o quê. Anyway, sou nova aqui, então se postei no fórum errado (deveria ser no de Televisão? não sei, pq Telecine não é programa) por favor transfiram o tópico.¹⁰

Diante de tal afirmação, a reação dos “verdadeiros” adoradores do filme *cult* não tardou, confirmando assim o sentimento e o espírito de grupo entre alguns telespectadores de Telecine Cult. Foi, sobretudo, a pergunta crucial “Afinal, qual a definição de um filme *cult*?”, relançada por um outro internauta, que serviu de estopim para que a interação verbal deslizesse para os meandros de uma espécie de reflexão sobre o conceito “*cult*”. Enquanto uns confessavam a dificuldade de definir um “conceito muito (tão) amplo e subjetivo”, outros se contentavam em declarar que preferiam o “Cult ao Classic” ou que o Telecine Cult era “o melhor Canal da NET”. Outros internautas questionavam o fato de “alguns filmes da década de 80 que fizeram fama na sessão da tarde” estarem passando no Telecine Cult.

A Semana do Filme Cult de Natal e o Telecine Cult são contextos de exibição filmica que se estruturam como práticas de recepção controlada e canalizada pelas seleções e pela qualificação dos filmes antes de sua exibição,¹¹ mas também pela produção de informações que completam a leitura desses filmes. Sendo assim, a mostra e o canal de televisão podem ser considerados como práticas de mediação que fomentam a formação de “comunidades de interpretação”.¹² São também lugares informais de consagração das obras. Entre as comunidades de interpretação que se formam em torno dos dois contextos de exibição do filme

cult, nota-se o mesmo tipo de preconceito e discriminação que faz com que alguns grupos se autotomem ao mesmo tempo em que procuram classificar determinados produtos culturais. Mesmo que o sistema de valores, nesse trabalho de classificação, seja diferente das normas que regem a cultura oficial, ele revela um *habitus* através do qual estas comunidades de interpretação tentam se distinguir do resto da massa informe dos públicos cinematográficos.

Conclusão

Por fim, acreditamos que um estudo dos filmes *cult* enquanto gênero ou subgênero fílmico deve começar pela definição dos tipos de relações que os públicos e as comunidades de interpretação travam com os filmes num determinado momento histórico. Desde sua fase de criação até o momento de se tornar objeto de culto ou não, um filme é preso numa rede de leituras e interpretações divergentes (e, às vezes, convergentes) no espaço social. Isso faz parte de suas vicissitudes enquanto obra.

As conclusões desta rápida análise dos dois casos corroboram a existência, no fenômeno de filme *cult*, de muitos aspectos comportamentais que lembram a cultura dos fãs, notadamente no que diz respeito à complementaridade e continuidade entre adoração e “produtividade” para com determinados objetos culturais e simbólicos na esfera da recepção. O estudo dos dois casos estudados demonstra uma diferença entre as lógicas de seleção e de exibição dos filmes *cult* num evento cinematográfico e na programação de uma TV. O teor da produção bibliográfica sobre o tema e as reações e interações verbais dos internautas-fãs confirmam também a existência, no contexto brasileiro, de uma cultura de cinefilia particular voltada para a apreciação exclusiva de obras fílmicas que se apresentam como o rótulo “*cult*”. Só um estudo da recepção por um viés sociológico, antropológico e empírico pode dizer se as “comunidades de interpretação” encontradas aqui no contexto brasileiro se distinguem ou não, por alguns aspectos idiossincráticos, dos outros públicos cinematográficos do resto do mundo no que diz respeito à definição, apreciação e avaliação estética dos filmes *cult*.

Referências bibliográficas

- CALVINO, Í. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- COMPAGNON, A. *Le démon de la théorie: littérature et senscommun*. Paris: Seuil, 1998.
- ECO, U. *Casablanca*, ou o renascimento dos deuses. In: _____. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p.263-268.
- FISKE, J. The cultural economy of Fandom. In: MATHIJS, E.; MENDIK, X. (Ed.). *The cult film reader*. Nova York: Open University Press, 2008. p.445-455.
- ISER, W. *L'acte de lecture: théorie de l'effetesthétique*. Liège: Pierre Mardaga, 1995.
- JAUSS, H. R. *Petite apologie de l'expérience esthétique*. Paris: ÉditionsAllia, 2007
- JENKINS, H. Get a life!: fans, poachers, nomads. In: MATHIJS, E.; MENDIK, X. (Ed.). *The cult film reader*. Nova York: Open University Press, 2008. p.429-455.
- JULLIER, L. *Qu'est-cequ'un bon film?* Paris: La Dispute, 2002.
- MARQUES, N. et al. (Org.). *80 Cult Moviesessenciais*. Natal: Edufrn, 2010
- MATHIJS, E.; MENDIK, X. (Ed.). *The cult film reader*. Nova York: Open University Press, 2008.
- STAIGER, J. Hitchcock in Texas: intertextuality in the face of blood. In: MATHIJS, E.; MENDIK, X. (Ed.). *The cult film reader*. Nova York: Open University Press, 2008. p.244-256.

1. Trabalho apresentado no Seminário temático-Indústria e recepção cinematográfica e audiovisual; Sessão 1 (14º encontro-Socine-2010)

2. UFBA/PósCom, Professor adjunto I. E-mail: mahobam@hotmail.com
3. Filme que Eco considera como “modestíssimo” e “barroco” por causa de um acúmulo de elementos heteróclitos retirados do “repertório de já comprovado” (1984, p.264).
4. Cf. Staiger (2008).
5. Interações entre 2005 a 2006. Disponível em: <http://www.cinemaemcena.com.br/forum/forum_posts.asp?TID=9455>. Acesso em: 3 jul. 2011.
6. Cf. programação da 3ª edição no site do evento: <<http://cineclubenatal.blogspot.com/2009/05/iii-semana-do-filme-cult.html>>. Acesso em: 3 jul. 2011.
7. Usamos este conceito no sentido que tem na teoria Fandom de John Fiske, que afirma que os fãs, além de muito participativos na obra, são particularmente “produtivos”. Fiske classifica a “produtividade” espectral em três tipos: uma produtividade semiótica; uma produtividade enunciativa e, por fim, uma produtividade textual (FISKE, 2008, p.449-450).
8. Telecine é uma rede de cinco canais da TV por assinatura (das operadoras NET e Sky).
9. Esta preocupação com um público diferenciado, aliás, está também presente no Canal Brasil, que tem um dia e um horário específico para filmes nacionais ditos *cult* (“BRASIL CULT”), na sua programação.
10. Transcrição *ipsis litteris* do post. Disponível no site: <http://www.cinemaemcena.com.br/forum/forum_posts.asp?TID=9455>. Acesso em: 2 jul. 2011.
11. Por exemplo, além de Telecine Cult, a Rede Telecine oferece quatro outros canais (Telecine Premium, Telecine Action, Telecine Light e Telecine Pipoca) “dedicados a diferentes gêneros de cinema”.
12. Entendidas como “sistemas e instituições de autoridade que geram, ao mesmo tempo, textos e leitores” (COMPAGNON, 1998). No entanto, o termo “comunidades de interpretação” pode se referir também a um grupo sujeitos que têm em comum o ato da leitura e da interpretação de um “produto” cultural enquanto texto.

Bertolucci, cronista cinematográfico

Mariarosaria Fabris (USP)

No âmbito da literatura italiana, Attilio Bertolucci (1911-2000) tem seu lugar assegurado desde 1929, quando publica seu primeiro livro de poemas, *Sirio*. Sua atividade intelectual, porém, é bem mais ampla e abarca várias áreas do saber, dentre as quais as artes visuais e a cinematografia.

Em 1935, tendo abandonado o curso de Direito em Parma, inscreve-se na Faculdade de Letras da Universidade de Bolonha, onde durante três anos frequenta as aulas de Roberto Longhi (o mesmo mítico mestre de Pier Paolo Pasolini, tempos depois), graças ao qual passa a apreciar obras de arte.

Apesar desse momento decisivo para sua formação, outros fatos importantes já haviam acontecido, como o encontro, em 1925, com Cesare Zavattini (professor substituto no internato em que Bertolucci estudava) e principalmente a amizade com Pietro Bianchi.

O futuro crítico cinematográfico leva o jovem Attilio, nascido no campo ao redor de Parma e, depois, confinado num colégio interno daquela cidade, a descobrir a sétima arte, aos quinze anos de idade. É Bianchi quem, em 1926, o inicia em um mundo no qual Bertolucci encontra “as mesmas emoções das descobertas contemporâneas da poesia moderna e das artes”:

Era apaixonante participar “ao vivo” do nascimento em si de uma nova linguagem expressiva – com um vocabulário seu, uma sintaxe própria – à qual quase todo filme trazia sua contribuição, por menor que fosse. Era o período da pesquisa, das experiências [...]. Ah, aqueles anos, que anos maravilhosos desse ponto de vista, que momento irrepetível. Fomos espectadores das últimas fogueiras do mudo, bem na véspera do “advento” – como se diria depois – do sonoro. A imagem havia alcançado, então, seu mais alto grau de expressividade (BERTOLUCCI apud LAGAZZI, 2001, p. LIX).¹

Os dois amigos tornam-se cinéfilos e mantêm-se atualizados graças à leitura assídua dos artigos de Alexandre Arnoux dedicados à décima musa na revista parisiense *Les nouvelles littéraires*.² Os filmes imperdíveis daqueles anos eram as “epifanias, apenas aparentemente distantes” de *Aurora* (*Sunrise: a song of two humans*, 1927), de F. W. Murnau, e *Cavalo de ferro* (*The iron horse*, 1924), de John Ford; eram *Em busca do ouro* (*The gold rush*, 1925), de Charles Chaplin, *Variete* (1925), de E. A. Dupont, *Napoleão* (*Napoléon*, 1927), de Abel Gance, *A paixão de Joana d’Arc* (*La passion de Jeanne d’Arc*, 1928), de Carl Theodor Dreyer, *Thérèse Raquin* (1928), de Jacques Feyder, *Uma garota em cada porto* (*A girl in every port*, 1928), de Howard Hawks, *Marcha nupcial* (*The wedding march*, 1928), de Erich von Stroheim, *Metrópolis* (*Metropolis*, 1926), *Os espiões* (*Spione*, 1928) e *A mulher na lua* (*Frau im Mond*, 1929), de Fritz Lang – filmes que mostravam nas “telas silenciosas imagens capturantes ‘da mesma substância dos sonhos’. Cinema mudo e sonhos constituem uma coisa só” (BERTOLUCCI, 2001, p. 1149, 1255). Mas por que “epifanias”? Porque, explicará Bertolucci anos mais tarde, ao evocar *Aurora* e sua maneira de fruir uma obra de arte:

O intertítulo dizia “Verão, as multidões deixam a grande cidade”: era a *América* de Murnau (BERTOLUCCI, 2009a, p. 49).

[...] aquele era cinema de verdade, repleto de luz-tempo como

uma página de Marcel Proust, assim como mais adiante, no filme, um bonde na cidade que se aproxima e faz a curva, com os dois protagonistas “do campo” deslumbrados, aturdidos pela novidade da vida urbana, com as pessoas passeando, a maravilha das vitrines reluzentes, eram também “epifanias” no sentido de Joyce, que eu descobri, naqueles mesmos anos, nos belíssimos contos de *Os dublinenses* (BERTOLUCCI apud BARONI, 2009, p. 24).

Percebo que o que sempre busquei e sempre buscarei, tanto no cinema como na literatura ou na música, são esses momentos líricos, aparentemente comuns, mas tão profundamente repletos de poesia. [...] Em suma, é a repentina tomada de consciência, a Revelação da qualidade íntima das coisas pela sucessão de instantes nos quais o drama adquire uma vida artística absoluta própria, num estado de graça que permite, antes ao autor e depois ao espectador, elevar-se acima das contingências e das misérias da existência (BERTOLUCCI apud BARONI, 2009, p. 36).

Os dois adolescentes conseguem arrastar Zavattini a assistir ao filme de Carlitos. O arredo professor, que considerava o cinema um subproduto, até um pouco vulgar, coisa para empregadinhas e soldados, sai da sala de espetáculos extasiado: “E assim assistimos a um milagre, a conversão fulgurante e de enormes êxitos: o nascimento do pai do novo cinema italiano, de seu teórico mais ferrenho e de seu criador mais inventivo”, como recordará o poeta mais tarde (BERTOLUCCI, 2001, p. 1144).

Naquele período, a cinematografia italiana renascia, mas o jovem cinéfilo, por seu “antifascismo visceral, uterino” (BERTOLUCCI, 2009a, p. 49), como diziam os amigos, não assiste às grandes produções do regime – *Squadron bianco* (1936), de Augusto Genina, *Cavalleria* (1936), de Goffredo Alessandrini, ou *Scipione l'africano (Cipião, o africano, 1937)*, de Carmine Gallone –, preferindo-lhes *Rotaie* (1929) e *Gli uomini, che mascazzoni...* (1932), de Mario Camerini.³ Dentre as realizações estrangeiras exibidas em Parma,

estavam filmes franceses (muitos de Marcel Carné, René Clair, Julien Duvivier, uns poucos de Jean Renoir), alemães, alguns ingleses (mas não de Alfred Hitchcock) e os norte-americanos. Para Bertolucci (2009a, p. 50), mesmo depois, sétima arte e Estados Unidos são sinônimos:

O cinema é sobretudo americano. Embora russos, alemães, franceses, suecos e, agora com Rossellini e Buñuel, italianos e espanhóis tenham produzido obras-primas, o cinema é americano. Não me apedrejem, mas Griffith, Chaplin e Keaton são o cinema, assim como Tolstói e Dickens são o romance.

Os diretores enaltecidos (os acima citados e os vanguardistas soviéticos, os surrealistas franceses e os expressionistas alemães) pertencem a um cinema anterior à sonorização, que afastou das telas “aquelas misteriosas narrações, silentes como sonhos”, “escandalizando Arnheim, Chaplin e eu também”, como lembra Bertolucci (2009b, p. 272; 2009a, p. 49), um cinema no qual o silêncio evidenciava a formação de uma nova linguagem e seu valor estético, um cinema “tão seguro de poder exprimir até o que era aparentemente inexprimível, [...] que arriscava lançar filmes sem intertítulos, ou seja, sem aquelas poucas palavras impressas na película que deveriam esclarecer a trama, dar voz, silenciosa, às personagens” (BERTOLUCCI apud BARONI, 2009, p. 23).

Em 1937, Bertolucci e Bianchi – junto com Alberto Graziani e Leonardo Cremonini, além do apoio de Longhi⁴ – dão vida aos *CineGUF* de Parma e de Imola,⁵ nos quais, contando com a cumplicidade de Umberto Barbaro, foram exibidos filmes raros (de Stroheim, Dupont) e mesmo alguns proibidos pelo regime, por serem de diretores judeus (Lang, Chaplin) ou soviéticos.

Herdeiros dos primeiros cineclubes que começam a surgir em várias cidades italianas no fim dos anos 1920, os *CineGUF*, isto é, associações universitárias fascistas voltadas para o cinema, representam um circuito

alternativo às manifestações oficiais de cultura. Como salienta Gian Pietro Brunetta (1979, p. 348):

O desenvolvimento da atividade cinematográfica dos *GUF* está ligado a essas iniciativas anteriores, que constituíram as primeiras formas de associacionismo cultural e as primeiras tentativas de promoção de uma cultura cinematográfica, de um modo diferente de visão e fruição do produto cinematográfico.

Enquanto Bianchi, cultivando “o erro da juventude” (BERTOLUCCI, 2001, p. 1148), começa logo a dedicar-se à crítica cinematográfica, o Bertolucci “cronista cinematográfico”⁶ nasce apenas na década de 1940, quando passa a colaborar com a *Gazzetta di Parma* (1945-1951),⁷ jornal para o qual escreve também artigos sobre artes plásticas,⁸ literatura e teatro. No diário de sua “pátria poética” (BARONI, 2009, p. 42), é responsável pelas seções “Cinema” (ou “Spettacoli”, na qual assina “a.b.”) e “Lanterna magica” (a partir de 1948, com o pseudônimo “Il portoghese”). Ainda em Parma, responde pela seção “I film del mese” da revista *La critica cinematografica* (1946-1948). Na lembrança do filho mais velho, Bernardo – fiel companheiro nas tardes passadas no cinema –, ao voltar para casa, o pai telefonava para a redação da *Gazzetta di Parma* e ditava seus comentários. Depois que a resenha era lida em voz alta pelo taquígrafo, o cronista fazia algumas pequenas correções ao texto escrito mentalmente. No caso de matérias mais longas, como as de “Lanterna magica” ou para a revista romana *Giovedì* (seção “Cinema”, 1952-1953), os artigos eram escritos a mão e depois datilografados com a ajuda da esposa Ninetta.

Além dessas colaborações constantes, em 1950, o poeta reúne, no número 9 da revista cinematográfica *Sequenze* (Parma, 1949-1951), os depoimentos de vários escritores sobre a sétima arte, dentre os quais Gabriele D’Annunzio, Luigi Pirandello, Emilio Cecchi, Giuseppe Ungaretti, Riccardo Bacchelli, Eugenio Montale, Cesare Zavattini, Mario Soldati e Alberto Moravia. Ademais, escreve, de

forma mais esporádica, sobre cinema para as revistas *Il momento sera* (entre 1952 e 1955), *Paragone* (em 1954, 1955, 1957), *L'illustrazione italiana* (entre 1955 e 1962), *Il gatto selvatico* (1955), e para os jornais *Il giorno* (1963-1976) e *La repubblica* (anos 1970-1980).⁹ Depois de sua transferência para Roma (abril de 1951), passa a colaborar também com o *Terzo programma RAI* (1952-1963), cobrindo, dentre outras matérias culturais, a crítica cinematográfica, em “L'osservatore dello spettacolo”, que se transforma, em seguida, em “La rassegna del cinema”.¹⁰

Apesar dessa vasta produção, o material do qual se dispõe no Brasil são *Riflessi da un paradiso: scritti sul cinema* (que reúne quase todos os artigos escritos para os periódicos *Gazzetta di Parma* e *Giovedì*) e “Aritmie” (que compreende alguns dos publicados em *Giovedì*, *L'illustrazione italiana*, *Il giorno*, *Gazzetta di Parma*, *La repubblica* e irradiados no *Terzo programma RAI*), a partir do qual é possível ter um quadro das reflexões de Bertolucci sobre a décima musa.

Dentre esses artigos, a escolha recaiu sobre os escritos para a *Gazzetta di Parma*, em particular os publicados na seção “Cinema”, uma vez que os que se destinavam à seção “Lanterna magica” ou os divulgados na revista *Giovedì*, apesar de mais longos, não levavam necessariamente a um aprofundamento do tema tratado, no sentido estrito do que seria uma crítica cinematográfica. O mesmo acontece com os textos de “Aritmie” (utilizados para traçar o perfil do poeta como cinéfilo), que são antes saborosas crônicas do que propriamente reflexões teóricas ou analíticas. É nas resenhas escritas, ou antes, ditadas no calor da hora que Bertolucci acaba tendo seus lampejos mais luminosos.

Além de abordar as cinematografias de vários países, em suas crônicas o poeta interessa-se por uma vasta gama de assuntos: as relações entre cinema e outras artes (teatro, balé e, sobretudo, literatura), os gêneros, a política cinematográfica (legislação, distribuição, festivais, recepção), a questão da dublagem (crucial num país em que, ainda hoje, os filmes estrangeiros raramente são legendados), a afirmação progressiva do tecnicolor, a função didática do

cinema, a atuação dos atores, o desempenho dos diretores, em especial os europeus que foram trabalhar nos Estados Unidos ou os novos cineastas daquele país que dele apresentam uma visão mais realista, inspirados também pela literatura e pelo teatro.

A maciça invasão da produção hollywoodiana, logo depois do término da Segunda Guerra Mundial, aliada ao desrespeito à lei de programação obrigatória para filmes nacionais, reflete-se nas resenhas escritas por Bertolucci. De fato, é esmagadora a diferença entre o lançamento de fitas norte-americanas (realizadas antes, durante e depois do conflito bélico) e os de outras cinematografias, como a italiana, a francesa, a inglesa, a alemã, a soviética, a sueca, a tcheca, a suíça, a mexicana... Apesar de preocupar-se com o destino da indústria cinematográfica italiana, que tentava ressurgir das cinzas da guerra, a mitologia da nova nação do outro lado do Atlântico, o *American way of life*, que tanto significou para sua geração, não deixa de atraí-lo.

Na impossibilidade de contemplar os vários assuntos tratados por Bertolucci em suas crônicas cinematográficas, este texto vai concentrar-se num deles – a produção italiana do pós-guerra –, para dar uma ideia de como o poeta desenvolveu essa atividade.

Em seu trabalho de cronista cinematográfico, Bertolucci reconhece a importância de outros cronistas, ou seja, daqueles realizadores que estavam impondo a produção nacional à atenção mundial. Autores que, seguindo pela trilha aberta por Roberto Rossellini com *Roma, cidade aberta* (*Roma città aperta*, 1944-45), haviam dado vida àquela “feliz temporada do cinema italiano”, na qual, ao crescimento no plano artístico, correspondia o amadurecimento no plano moral: o próprio Rossellini, com *Paisá* (*Paisà*, 1946), *Alemanha, ano zero* (*Germania anno zero*, 1947-48) e *O amor* (*L'amore*, 1947-48); Vittorio De Sica, com *Vítimas da tormenta* (*Sciuscià*, 1946) e *Ladrões de bicicleta* (*Ladri di biciclette*, 1948); Luchino Visconti, com *A terra treme* (*La terra trema*, 1948); Renato Castellani, com *Sob o sol de Roma* (*Sottoil sole di Roma*, 1948); Luigi Zampa, com *Os anos difíceis*

(*Anni difficili*, 1948); Alberto Lattuada com *Sem piedade* (*Senza pietà*, 1948) – sem esquecer de louvar, no que tinham de positivo, mesmo aqueles filmes que julgava secundários, como *Angelina, a deputada* (*L'onorevole Angelina*, 1947), de Zampa, ou que haviam se deixado contagiar demais por cinematografias estrangeiras, como *O bandido* (*Il bandito*, 1946), de Lattuada, ou *Juventude perdida* (*Gioventù perduta*, 1947) e *Em nome da lei* (*In nome della legge*, 1949), de Pietro Germi.¹¹

Os comentários relativos à tríade neorrealista dão a conhecer como Bertolucci (2009b, p. 197, 250, 60) saúda a “chamada ‘nova escola italiana’”. Ao referir-se à participação de Visconti – o qual, em *A terra treme*, teve “o estro e a crueldade de um caravagista” – em *Dias de glória* (*Giorni di gloria*, 1945) observa:

[...] algumas coisas, como o processo de Caruso, são realmente bonitas, e não por acaso. Naquela longa sequência, o olhar da câmera se torna agudo e impiedoso, não poupando nem os advogados, representados com um realismo satírico e cruel que lembra o Feyder dos velhos tempos.¹²

Se o De Sica que levou para as telas as esperanças e as agruras dos pequenos engraxates da capital do país o surpreende, o que realizou *Ladrões de bicicleta* o encanta (BERTOLUCCI, 2009b, p. 99, 253-254):

Vítimas da tormenta também, como *Roma, cidade aberta*, inspira-se na realidade italiana de hoje e a reflete, dolorosamente, sem receios. [...] Pode-se dizer, de fato, que a liberdade dá seus primeiros frutos: raras vezes o cinema – sem falar do italiano, praticamente inexistente – enfrentou um tema com um realismo tão agudo e uma piedade tão humana e sóbria. [...] Aquela visão fugidia de Roma, por trás das grades do camburão, é um momento de puro cinema.

Qualquer espectador poderá ver o que De Sica soube fazer dessa humilde crônica do diaadia: não há um enquadramento

convencional; cada gesto, cada olhar é verdadeiro; cada ambiente é uma paisagem urbana e está repleto de luz (ou sombra) verdadeira; cada situação é crível e patética, ao mesmo tempo. Diante de certas pequenas iluminações psicológicas (o menino que foge por um instante e se apoia no muro, pois, por causa da ansiedade também, não aguenta mais) pensamos na grande lição que Tchécov, com seus dramas e novelas, nos deu. Devemos ainda citar a briga do pai com o menino, talvez a coisa mais bonita do filme [...].

As simpatias do poeta, no entanto, dirigem-se principalmente para Rossellini e, em particular, para as suas duas primeiras realizações do pós-guerra:

O que [...] o filme nos traz daquele tempo que já parece tão distante é o sentimento de solidariedade na luta, alcançado artisticamente com a evidência dos fatos, sem uma pregação escancarada [...].

As coisas bonitas e dignas de serem citadas são muitas, principalmente na primeira parte, que termina com a batida num bairro popular, trecho magnífico, de ritmo cerrado, que deixa quase sem fôlego. [...]

Mas o que surpreende mais é a segurança da narração, a capacidade de narrar cinematograficamente. [...] acreditamos que Rossellini, depois de várias tentativas, finalmente tenha encontrado um caminho para o nosso cinema, original, embora sem esquecer as melhores experiências estrangeiras (BERTOLUCCI, 2009b, p. 64).

É uma obra de pura e poderosa poesia, que honra o cinema italiano e coloca Rossellini entre os maiores diretores de nossa época. *Roma, cidade aberta*, então, não foi um milagre, nem um feliz acaso, se um ano mais tarde Rossellini soube *oferecer-nos* esse novo filme, essa nova dolente crônica no mesmo estilo inconfundível, tornado ainda mais essencial, severo e avesso a efeitos fáceis. [...] O filme é muito longo e rico de coisas belíssimas, principalmente naquelas sequências em que se aproxima do documentário e do épico, ao mesmo tempo (a Florença deserta, patrulhada pelos últimos alemães); mas, se

quiséssemos escolher um episódio exemplar, seria o último, o da guerrilha pelas bandas de Comacchio, uma página de cinema que não faz feio se comparada ao dos russos do período heroico ou a um determinado Ford. Todos, soldados e *partisans*, negros e pequenos engraxates, são muito talentosos. E tê-los deixado falar cada um na própria língua ou dialeto contribuiu ainda mais para a sugestão de verdade que o filme quer alcançar (BERTOLUCCI, 2009b, p. 131-132, grifo do autor).

Contrário à contaminação da arte por ideários partidários, Bertolucci não só lamenta que ainda circulem pelas salas de espetáculos péssimas fitas escapistas da época do Fascismo,¹³ mas também condena o modo como a ideologia transparece numa obra declaradamente de esquerda. Trata-se de *O sol ainda se levantará* (*Il sole sorge ancora*, 1946), que Aldo Vergano havia dirigido, com a colaboração de Guido Aristarco, Giuseppe De Santis e Carlo Lizzani no roteiro (BERTOLUCCI, 2009b, p. 121-122):

Aguardávamos com certa esperança esse filme que, seguindo o exemplo memorável de *Roma, cidade aberta*, deveria ter-nos contado uma história dos dezoito meses de angústia e de esperanças que antecederam o fim da guerra. Sabíamos que saiu das mãos de jovens inteligentes e preparados, que o tema não era vulgarmente comercial. Infelizmente, temos que dizer que o filme de Vergano afundou de vez [...].

O erro fundamental foi a contraposição de dois mundos – um, alto-burguês; outro, popular – não vistos e descritos em sua realidade, mas apresentados numa espécie de absurda caracterização por grandes contrastes, definitivamente contraproducente para um espectador inteligente como o italiano. Queriam fazer propaganda? Mais do que lícito. Mas não com uma sutileza digna da polêmica antiburguesa encontrada em certos livrinhos do falecido Mezzasoma e nos discursos de seu falecido patrão contra o golfe de oito buracos e os ingleses que trajariam o *smoking* no chá das cinco. A lista de coisas falsas, exageradas, intelectualoides etc. não acabaria nunca. Ficam as sutilezas a

que nos referimos antes: paisagens enevoadas da Lombardia, ruas de uma Milão autêntica, interiores pobres de uma realidade comovente. Mas o cinema é outra coisa.¹⁴

Mesmo concordando com os argumentos de Bertolucci, é mister assinalar que ele comete uma injustiça em relação a *O sol ainda se levantará*, ao se esquecer daquela sequência de forte impacto, devedora do melhor cinema soviético, em que um padre e um operário estão sendo levados, no meio de uma aglomeração de camponeses, para o pelotão de fuzilamento. O padre começa a invocar Nossa Senhora por seus vários epítetos. Da multidão, até então muda e passiva, levantam-se, hesitantes, vozes isoladas, às quais vão se juntando outras. Ao entender que a oração coletiva representa um ato de resistência, o jovem comunista incentiva a prece: “Gritem mais alto! Rezem, agora!”. À intensidade dramática das imagens acresce-se o perfeito jogo sonoro entre o toque a finados de um sino, a voz do padre e o “*Ora pro nobis*” (“Rogai por nós”) com o qual respondem os camponeses, num coro espontâneo que vai crescendo e se transformando numa ameaça para os nazistas, que passam a atirar nos prisioneiros e na multidão.

Na resenha da *Gazzetta di Parma*, escrita no calor da hora, chama a atenção o fato de o poeta, ao contrário da crítica militante de esquerda, que exaltou o filme, denunciar a retórica que o permeia, apesar de compartilhar dos mesmos ideais de seus realizadores. Não se pode esquecer que, já naquele período, estavam se insinuando as restrições à autonomia do discurso artístico, em nome do dirigismo inspirado no modelo jdanoviano,¹⁵ o qual, para impedir a formação de um pensamento contrarrevolucionário, ia submetendo cada vez mais a cultura de esquerda aos ditames do Partido Comunista. Dentro desse contexto, o repúdio de Bertolucci por uma arte engajada, que caracteriza também sua produção poética, poderia levar a pensar em certo conservadorismo, quando, talvez, essa recusa seja antes sua maneira de resistir a determinadas imposições ideológico-partidárias. Como observa o crítico literário Pier Vincenzo

Mengaldo (1981, p. 569): “Na realidade, em poucos poetas do século XX, há uma contraposição tão radical, tenaz e orgulhosa da *própria* história à História: o que bastaria para garantir a plena modernidade da postura de Bertolucci, aparentemente tão isolada”.

É essa independência de pensamento que leva o poeta a valorizar, mais do que o conteúdo, o fato cinematográfico em si, com suas epifanias, seu ritmo, isto é, seu tempo: um “tempo interior e evocativo, tempo absoluto” (BARONI, 2009, p. 36), o que ele gostaria de parar, conter numa forma artística. Embora as resenhas de Bertolucci possam parecer simples (e muitas, efetivamente, o são), nelas há muitas observações interessantes, agudas, mesmo que não se possa falar propriamente de crítica. Em seus escritos sobre a sétima arte, esse cronista, como ele gostava de definir-se, legou o retrato de uma época, de seus gostos, de suas batalhas, de suas paixões cinematográficas.

Referências bibliográficas

BARONI, G. P. L'officina dei sogni e della memoria. In: BERTOLUCCI, A. *Riflessi da un paradiso: scritti sul cinema*. Bergamo: Moretti&Vitali, 2009.p.23-44.

BERTOLUCCI, A. Aritmie. In: _____. *Opere*. Milano: Mondadori, 2001.p. 947-1267. [Textoscitados: "Poeta al cinema" (p. 1131-1133), "In memoria di Za" (p. 1144-1146), "L'amico Pietrino Bianchi" (p. 1147-1150), "Greta e Marlene" (p. 1255-1258)].

_____. Premessa – Il cinema che ho amato. In: _____. *Riflessi da un paradiso: scritti sul cinema*. Bergamo: Moretti&Vitali, 2009a, p. 49-51.

_____. *Riflessi da un paradiso: scritti sul cinema*. Bergamo: Moretti&Vitali,2009b.

BRUNETTA, G. P. *Storia del cinema italiano 1895-1945*. Roma: Editori Riuniti, 1979.

LAGAZZI, P. Cronologia. In: BERTOLUCCI, Attilio. *Opere*. Milano: Mondadori, 2001.p. LI-XC.

MENGALDO, P. V. Attilio Bertolucci. In: _____. (Ed.). *Poeti italiani del Novecento*. Milano: Mondadori, 1981. p. 567-583.

-
1. Todas as traduções são da autora (N.E.).
 2. Com o tempo, outras leituras abrem-lhe novas perspectivas de análise de obras literárias e cinematográficas: as revistas *Horizon*, *Geographical magazine*, *Sight and sound*, os escritos teóricos de cineastas franceses e ingleses dos anos 1920 – como Louis Delluc, Jean Epstein, Paul Rotha –, dos formalistas russos, de Serguéi M. Eisenstein, de Roland Barthes.

3. O cinema dos anos 1930 abarca os filmes lançados entre 1929 – marco inicial da retomada da produção italiana, depois da crise de 1922 em diante – e 1943, quando do desmantelamento do Fascismo. *Sole*, de Alessandro Blasetti, e *Rotai* e abrem o período do chamado renascimento do cinema italiano, no qual se destacavam duas vertentes: a do *cinema nero* (filmes de propaganda, como os repudiados por Bertolucci) e a do *cinema bianco* ou dos *telefoni bianchi* (filmes de evasão). A essas correntes oficiais contrapunham-se o *calligrafismo* (filmes de técnica apurada, em geral de inspiração literária) e obras de tendência realista, como as de Camerini citadas acima.
4. Segundo Brunetta (1979, p. 349), Longhi e outros historiadores da arte, durante suas aulas, referiam-se frequentemente ao cinema e por isso eram chamados a compor as comissões julgadoras dos documentários realizados no âmbito dos *GUF* (*Giovani Universitari Fascisti* = Jovens Universitários Fascistas).
5. Para Bertolucci (2009b, p. 51), os de Parma e Imola foram os dois primeiros cineclubes italianos; a historiografia cinematográfica, no entanto, o desmente.
6. Numa resenha escrita para a *Gazzetta di Parma* (17 set. 1948), Bertolucci (2009b, p. 231) refere-se ao início de um “novo ano enquanto cronistas cinematográficos, ofício ingrato como nunca se viu” [o novo ano ao qual alude é a temporada cinematográfica, que, na Itália, vai de setembro de um ano a junho do ano seguinte]. Queixas com relação a essa atividade aparecem também, posteriormente, na revista *L'illustrazione italiana* (fev. 1955), quando Bertolucci (2001, p. 1131) abre o artigo “Poeta al cinema” com os seguintes dizeres: “Tive de exercer, durante quase um ano, o ofício aparentemente agradabilíssimo, mas, na verdade, horrível e degradante, de crítico cinematográfico de um diário”.
7. Sua primeira colaboração com a *Gazzetta di Parma* data de 1928, quando Zavattini era chefe de redação. Depois, por um longo período, o jornal é controlado pelos fascistas e Bertolucci prefere deixar de escrever para a página cultural.
8. Bertolucci dá aulas de história da arte, com frequentes desvios para a história do cinema, nos anos 1940, no *Convitto Maria Luigia*, a escola de Parma em que estudou, e no *Ginnasio-Liceo Virgilio*, em Roma, entre 1951 e 1954, quando deixa o ensino.
9. Da revista *Paragone*, fundada com Longhi em 1950, Bertolucci é também correitor. Em 1954, torna-se diretor de *Il gatto selvatico*, revista do recém-criado *ENI* (*Ente Nazionale idrocarburi* = Instituto Nacional de Hidrocarbonetos, *holding* pública que controla a política energética italiana), e permanece no cargo até 1963, embora encerre sua colaboração só em 1965. Para a seção dedicada ao cinema, chama o amigo Pietro Bianchi.
10. Entre 1966 e 1967, sempre para a televisão, dirige o programa cultural *L'approdo*. Ademais, Bertolucci é autor dos textos de alguns documentários: *La duchessa di Parma* (1947), *Parmigianino e i burattini emiliani* (1948), *Nasce il Romanico e in Puglia muore la storia* (1949), *Canzoni fra le due guerre e La palla ovale* (1950), *Un animale utile* (ou *Animali utili*, 1951), todos de Antonio Marchi, e *Strada per l'Appennino* (1963), de Bruno Vaghi. Para *Donne e soldati* (1953), de Luigi Malerba e Antonio Marchi, escreve uma sequência muito literária, que não é aproveitada. O filme, de ambientação medieval, rodado nas imediações de Parma, tem Marco Ferreri no papel de um trovador que chega a um castelo. O poeta é ainda o intérprete principal do curtametragem transmitido pela Raiuno, *Il Correggio ritrovato* (1990), dirigido por seu filho caçula Giuseppe. Em *O tigre e a neve* (*La tigre e la neve*, 2005), Roberto Benigni presta-lhe uma homenagem, ao citar seus textos e ao chamar o personagem principal, um poeta e professor, Attilio De Giovanni.
11. Ver “Cinema. Successo degli italiani”, 1º jan. 1949; “Sotto il sole di Roma”, 12 fev. 1949; “Sciucià”, 10 maio 1946; “Roma città aperta”, 16 nov. 1945; “Paisà”, 15 dez. 1946; “Germania anno zero”, 14 dez. 1950; “Ladri di biciclette”, 27 jan. 1949; “Senza pietà”, 22 out. 1948; “Anni difficili”, 20 jan. 1949; “L'onorevole Angelina”, 30 jan. 1948; “Il bandito”, 9 nov. 1946; “Gioventù perduta”, 21 mar. 1948; “In nome della legge”, 6 maio 1949 (BERTOLUCCI, 2009b, p. 250, 259, 99, 64-65, 131-132, 379-380, 253-254, 235-236, 251-252, 197, 122-123, 206, 276-277).
12. Além dos já citados “L'onorevole Angelina” e “Cinema. Successo de gli italiani”, ver “Giornidi gloria”, 1º nov. 1945. O documentário *Dias de glória* foi dirigido por Marcello Pagliero e Luchino Visconti, sob a coordenação de Mario Serandrei e Giuseppe De Santis. Visconti filmou os episódios “Linciaggio di Carretta”, que se refere ao linchamento do ex-diretor da penitenciária de *Regina Coeli*, em que estiveram presos opositores do regime nazi-fascista, e “Processo Caruso”, que acompanha o julgamento e fuzilamento de Pietro Caruso, ex-chefe da polícia de Roma.
13. Ver “Vietato ai minorenni”, 1º nov. 1945; “Il fidanzato di mia moglie”, 27 nov. 1945 (BERTOLUCCI, 2009b, p. 60, 67). Não se trata de *parti-pris* contra o cinema dos anos 1930, pois o poeta é capaz de reconhecer as qualidades cinematográficas até de um filme de propaganda como *Uomini sul fondo* (1941), de Francesco De Robertis. De fato, ao resenhar (1º abr. 1949) o filme norte-americano *Agguato sul fondo* (*Clash dive*, 1943), de Archie Mayo, escreve Bertolucci (2009b, p. 269): “O fluir da narração e o talento dos atores compensam, em parte, a pouca emotividade do conjunto, mas, quando se trata de submarinos, depois de DeRobertis, nós italianos ficamos difíceis de contentar”.
14. Ver “Il sole sorge ancora”, 8 nov. 1946. Fernando Mezzasoma foi secretário nacional dos *GUF* e, posteriormente, ministro da República Social Italiana (República de Saló).
15. Idealizador do “realismo socialista” (1934), Andrei A. Jdanov, membro do *Politburo* e colaborador de Stálin, tentou impô-lo em todos os campos da cultura nos países em que o comunismo imperava ou era representado por um partido forte, com o objetivo de conter os desvios formalistas e reprimir a dissensão ideológica.

Que pode a cinefilia francesa pelas cinematografias estrangeiras? O caso da recepção do cinema português¹

Pedro Maciel Guimarães (USP)²

A cinefilia, termo que se tornou na França dos anos 50 praticamente um sinônimo de crítica cinematográfica, com o aparecimento dos críticos-cineastas-militantes da revista *Cahiers du Cinéma*, contamina todo o pensamento cinematográfico contemporâneo, seja ele exposto nos meios acadêmicos, na imprensa ou entre os profissionais do cinema.

A cinefilia da crítica francesa, a vertente escolhida como objeto de estudo desta comunicação, atua, basicamente, em duas frentes. A primeira, mais célebre, é aquela que prega a defesa de um diretor-autor e da elevação do conjunto de filmes dirigidos por ele ao *status* de “obra”, comparável à dos pintores e escritores. Os textos cinéfilos da crítica francesa misturam, em graus variados, análises estéticas, discussões históricas e longos perfis e entrevistas como uma maneira de valorizar e singularizar a evolução estética do estilo de um autor.

A segunda, decorrente da primeira, é a que consiste na defesa de uma cinematografia nacional – normalmente de um país sem muita tradição na produção e exportação de filmes – identificada pelos críticos como um espaço geográfico de criação cinematográfica inovadora. O cinema brasileiro dos anos

60 foi um dos alvos do pensamento crítico militante francês, o que fez Alexandre Figuerôa Ferreira se perguntar se a onda do Cinema Novo na França não teria sido, antes de tudo, uma invenção da crítica (FIGEROA FERREIRA, 2000).

Nosso objeto de estudo neste artigo será um cinema que guarda poucas similaridades com o cinema brasileiro, seja nos campos formais, temáticos, históricos ou práticos. Os filmes produzidos em Portugal gozam, desde os anos 80, de uma aura de qualidade autoral, em grande parte devido ao sistema de produção português, cujo número de diretores-autores que despertam o interesse crítico internacional é inversamente proporcional aos pouco mais de 10 longas produzidos anualmente no país. Convencionou-se dizer que o cinema português é essencialmente um cinema de autor, despreocupado com a *performance* de bilheteria dos filmes e que se exporta mais facilmente do que é aceito pelos habitantes do país. Questão espinhosa, que mereceu uma apreciação mordaz do crítico João Bénard da Costa, que alfinetou que “o cinema português nunca existiu” (1996). Se pode ser, muitas vezes, arbitrário colocar sob uma mesma bandeira patronímica filmes de estéticas e horizontes diferentes, o ponto de partida desta investigação pretendia também relativizar o conceito de “cinema nacional” e se perguntar até que ponto a boa recepção de alguns autores portugueses beneficia o cinema feito em Portugal como um todo, tanto no prestígio simbólico, quanto no aumento do número de espectadores.

Nosso trabalho pretendeu analisar o discurso crítico – termo genérico que envolve a cobertura jornalística e crítica de maneira global – de periódicos franceses e portugueses, especializados e generalistas, a respeito de 40 filmes portugueses lançados no circuito comercial francês entre 1993 e 2003. Os jornais escolhidos vão desde jornais de grande circulação (*Le Monde*, *Libération*, *Le Figaro*, *Télérama*, *Les Inrockuptibles*, *Diário de Notícias*, *Público*, *Jornal de Notícias* e *Expresso*) até órgãos de imprensa de menor tiragem e abordagem especializada (*Cahiers du Cinéma*, *Positif*, *Première* e *Jornal de Letras, Artes e Ideias*). Os primeiros jornais foram relacionados numa perspectiva ideológica, levando em conta o perfil dos leitores, o perfil editorial de cada publicação e até seu

formato. Assim, a cobertura do jornal diário *Libération*, abertamente de tendências esquerdistas e lido sobretudo por um público jovem, era comparada diretamente com o português *Público*, de perfil similar, e assim por diante. Assim, os resultados da pesquisa levaram em consideração não somente a origem do jornal, mas também sua orientação política, dimensão sem grandes contestações nos jornais europeus que, mais do que pregarem uma cobertura totalmente imparcial, deixam claro, à sociedade como um todo, suas linhas de pensamento.

O recorte temporal na escolha dos filmes foi dado pelo interesse da crítica francesa dispensada, a partir do início dos anos 90, ao cinema de Manoel de Oliveira. 1993, ano que inicia o *corpus* de filmes analisados, foi o ano de lançamento de *Vale Abraão*, filme de cobertura singular na imprensa francesa e portuguesa. Para chegar a essa lista final, cruzamos informações que repousassem sobre as dimensões simbólica e legal que compõem a classificação geográfica de um filme. Aliado à tabela de qualificação do ICA (Instituto de Cinema e Audiovisual), órgão que regula a atividade cinematográfica em Portugal e diz o que é um “filme português”, usamos também o caráter simbólico da nacionalidade do diretor. Assim, não ficaria de fora um filme de Manoel de Oliveira mesmo ele sendo rodado na França, com atores e equipe francesa, e coproduzido em grande parte por uma produtora baseada em Paris. A lista final de filmes analisados foi composta pelos títulos:

1. *A flor do mar* (João César Monteiro, 1986)
2. *O dia do desespero* (Manoel de Oliveira, 1992)
3. *Vale Abraão* (Manoel de Oliveira, 1993)
4. *Aqui na terra* (João Botelho, 1993)
5. *A caixa* (Manoel de Oliveira, 1994)

6. *Casa de lava* (Pedro Costa, 1994)
7. *Três palmeiras* (João Botelho, 1994)
8. *O convento* (Manoel de Oliveira, 1995)
9. *A comédia de Deus* (João César Monteiro, 1995)
10. *Cinco dias, cinco noites* (José Fonseca e Costa, 1996)
11. *Party* (Manoel de Oliveira, 1996)
12. *Viagem ao princípio do mundo* (Manoel de Oliveira, 1997)
13. *A Bacia de J.W.* (João César Monteiro, 1997)
14. *Ossos* (Pedro Costa, 1997)
15. *Inquietude* (Manoel de Oliveira, 1998)
16. *Comédia infantil* (Solveig Nordlund, 1998)
17. *Sapatos pretos* (João Canijo, 1998)
18. *O rio do ouro* (Paulo Rocha, 1998)
19. *Longe dos olhos* (João Mario Grilo, 1999)
20. *ráfico* (João Botelho, 1999)
21. *Os mutantes* (Teresa Villaverde, 1999)
22. *A carta* (Manoel de Oliveira, 1999)
23. *Glória* (Manuela Viegas, 1999)
24. *As bodas de Deus* (João César Monteiro, 1999)
25. *Tarde demais* (José Nascimento, 2000)

26. *A raiz do coração* (Paulo Rocha, 2000)
27. *Capitães de abril* (Maria de Medeiros, 2000)
28. *Palavra e utopia* (Manoel de Oliveira, 2000)
29. *O fantasma* (João Pedro Rodrigues, 2000)
30. *No quarto da Vanda* (Pedro Costa, 2000)
31. *Vou para casa* (Manoel de Oliveira, 2001)
32. *Porto da minha infância* (Manoel de Oliveira, 2001)
33. *Mal* (Alberto Seixas Santos, 2001)
34. *O princípio da incerteza* (Manoel de Oliveira, 2002)
35. *O delfim* (Fernando Lopes, 2002)
36. *Onde jaz o teu sorriso* (Pedro Costa, 2002)
37. *Vai e vem* (João César Monteiro, 2003)
38. *A mulher que acreditava ser presidente dos Estados Unidos* (João Botelho, 2003)
39. *A filha* (Solveig Nordlund, 2003)
40. *Um filme falado* (Manoel de Oliveira, 2003)

Nessa lista, existem dois tipos de concentração. Uma, de autores, já que praticamente a metade da lista são filmes dos dois maiores autores do cinema português contemporâneo: Oliveira e Monteiro. Outra concentração, ainda mais significativa, é de filmes produzidos e/ou distribuídos por Paulo Branco: 26 títulos, o que reforça a tese de que, mais que um cinema de autor, o cinema português

é, antes de tudo, um cinema de produtor, pelo menos no que diz respeito à notoriedade e exportação dessas obras no exterior.

Metodologia

A partir desses títulos, a análise da recepção foi dividida em dois momentos. O primeiro consistiu na análise formal da recepção desses filmes; o segundo, na análise de conteúdo das críticas. Para tanto, inventamos uma metodologia de análise baseada em elementos estatísticos e estudos sobre recepção fílmica e sobre órgãos de imprensa. A análise formal da cobertura dos filmes foi feita de maneira científica, através do cruzamento de dados e da contagem do espaço reservado aos filmes em cada um desses jornais no dia da sua estreia. Para tanto, foram atribuídos critérios e coeficientes de avaliação de acordo com cada elemento que pudesse singularizar e valorizar o aparecimento dos filmes portugueses nas páginas dos jornais (presença ou não de fotos e de entrevistas com o diretor, filme tratado como “a estreia mais importante da semana”, chamada na capa do jornal ou revista etc). Os filmes foram classificados segundo a média de recepção em “muito boa”, “boa”, “média”, “fraca” e “muito fraca”. Um filme como *Vale Abraão*, por exemplo, mereceu uma chamada de meia página com foto na capa do jornal francês *Libération*, o que o coloca entre um dos filmes mais bem recebidos na França e um dos divisores de águas da recepção internacional do cinema português.

Já a análise de conteúdo foi feita em torno de 12 filmes escolhidos dentre os 40 analisados previamente. Foram escolhidos filmes heterogêneos, de diretores, temáticas e abordagens estéticas diferentes. Classificamos as críticas entre “muito positiva”, “positiva”, “neutra”, “negativa” e “muito negativa”, de acordo com o tom global da crítica ou da resenha jornalística publicada na semana de lançamento do filme. Nessa análise, não foram levados em consideração os quadro de cotações, a qualidade analítico-teórica dos textos ou a reputação dos críticos. Nossa postura

era a de se colocar no lugar de um espectador que travasse contato com as críticas desses filmes, tentando classificar o impacto delas na escolha eventual de um filme após uma única leitura.

O semanário português *Jornal de Letras, Arte e Ideias* e os mensais franceses *Cahiers du Cinéma* e *Positif* mereceram análises específicas pois não possuíam equivalentes imediatos no outro país, critério principal da escolha dos títulos de imprensa. Da mesma maneira, a revista *Première*, editada nos dois países, mereceu uma análise individualizada que leva em consideração o *status* do cinema nacional junto ao público de ambos os países.

Resultados gerais

A análise formal da recepção dos filmes portugueses revela um certo protecionismo da parte dos jornais portugueses. Alguns números que provam tal asserção.

- 65% dos filmes analisados são colocados em evidência na capa do caderno semanal de *Público*.
- 70% (*Público*), 67,5% (*Expresso*) e 57,5% (*Diário de Notícias*) dos exemplares analisados consideram o filme português como a estreia mais importante da semana.
- 60% (*Público*) e 62,5% (*Diário de Notícias*) entrevistam diretores e/ou atores.
- Quase a totalidade dos exemplares analisados (100% do *Público* e 95% do *Diário de Notícias* e do *Expresso*) traz fotos dos filmes.

Embora os críticos entrevistados neguem essa vontade de dar espaço ao filme português independentemente do seu mérito, o que podemos constatar é que o simples fato de ser uma estreia portuguesa desperta grande interesse do jornal, que concede a esses filmes grande espaço dentro de suas coberturas culturais.

Já nos jornais franceses, notamos maior presença dos filmes portugueses nas páginas de dois veículos de imprensa: *Libération* e *Les inrockuptibles*; e a presença menos significativa nas páginas do jornal *Le Figaro*. Isso se explica pela política editorial desses veículos. Os dois primeiros são jornais abertamente de esquerda ou centro-esquerda, cuja cobertura cultural é “intellectual-atenada, que se dirige a um leitor cinéfilo e que segue dois princípios fundamentais: o filme como gênero e a identidade do cineasta” (FERNANDEZ, 1992, p. 843-844). Já o *Le Figaro* é considerado um jornal de direita, que dá mais atenção a filmes comerciais e de grande público e “tende levemente a desfavorecer os filmes de outras nacionalidades (que não franceses)” (GOMEZ, 1996, p. 130). A pouca presença do cinema português em jornais de direita também pode ser notada em Portugal, onde o equivalente do *Le Figaro*, *Jornal de Notícias*, é o veículo que menos dá espaço aos filmes portugueses. Para comprovar essa predileção dos jornais de esquerda pelos filmes portugueses, *Libération* e *Les Inrockuptibles* são os únicos jornais franceses a entrevistarem diretores que não os celebrados internacionalmente (Costa, Monteiro, Oliveira): João Botelho em *Libération* e *Les Inrockuptibles* e João Pedro Rodrigues no *Libération*. Hoje em dia, esses dois veículos de imprensa são os grandes herdeiros da identidade cinéfila que teve seu apogeu nos *Cahiers du Cinéma* nos anos 50. A recepção formal de um filme varia também dependendo da sua relação com a cultura francesa. Alguns filmes de Oliveira, por exemplo, como *A carta*, *Viagem ao princípio do mundo* e *Vou para casa* tiveram cobertura maior na França do que outros filmes rodados em Portugal e com atores portugueses. A presença de atores franceses e o fato de terem sido filmados na França e de serem filmes mais lineares abrem mais espaço para os jornais realizarem dossiês temáticos e entrevistas com os atores.

No que diz respeito à análise de conteúdo das críticas, os autores majoritariamente recebidos com críticas “positivas” ou “muito positivas” são aqueles considerados os grandes diretores portugueses da atualidade (Manoel de Oliveira, João César Monteiro e Paulo Rocha). *O rio do ouro*, de Paulo Rocha, foi o único filme, fora os de Oliveira e Monteiro, a ter um dossiê temático nos veículos consultados (*Cahiers du Cinéma*). No geral da imprensa francesa, as críticas vão de “neutras” a “muito positivas”, com exceção de *Le Figaro*, que se limita a colocar um julgamento de valor contundente no final de uma minisinopse do filme. *Sapatos pretos* é, para o *Le Figaro*, “um filme imundo, pervertido, no limite da pornografia” (FROIS, 1998, p. 51) e João Vuvu, personagem de *Vai e vem*, “um velho tarado cujas fantasias sexuais são entediantes e constrangedoras” (TRANCHANT, 2003, p. 41). Por outro lado, *Libération* fez crítica “positiva” de *Glória* (filme globalmente mal recebido tanto em Portugal quanto na França) e “muito positiva” de *O fantasma*, “obra-prima do cinema e da cultura homossexual” (SEGURET, 2001, p. 37). Essa apreciação favorável das críticas dos filmes portugueses em alguns jornais de esquerda repete a tendência já analisada anteriormente, na parte da recepção formal. Já os jornais portugueses apresentaram 0% de críticas “muito negativas”, o que reforça o caráter protecionista da crítica portuguesa com relação aos filmes nacionais.

Existem também casos particulares, como *Capitães de abril*, cujas críticas em Portugal vão de “muito positivas” (jornais conservadores) a “muito negativas” (jornais engajados ou de esquerda). O filme é uma obra histórica sobre a Revolução dos Cravos, acusada muitas vezes de condescendente e, até, de partidária. Já o filme *Mal* recebeu críticas “muito positivas” (Portugal) e “muito negativas” (França). Sem tocar na questão das qualidades e defeitos do filme, as críticas francesas ignoram o fato de o diretor ser um veterano e integrante do Cinema Novo português, o que foi levado em conta em Portugal, sobretudo na cobertura formal. Já *Sapatos pretos* sofreu distinção externa, independente da nacionalidade dos críticos. Filme sobre a violência em torno do universo feminino, *Sapatos pretos* causou repulsa nas mulheres (na França, a divisão dos críticos

segundo os sexos é quase igualitária), fazendo a recepção em Portugal, onde a maioria dos críticos são homens, ter sido melhor.

As revistas especializadas não seguem essa mesma lógica. O cinema português goza de uma reputação estabelecida em revistas francesas como *Cahiers du Cinéma* ou *Positif*. Os filmes portugueses sempre foram, aliás, objetos de valorizações pontuais em órgãos de imprensa estrangeira, como foi o caso de *Amor de perdição* (1978), *Francisca* (1981), *O sapato de cetim* (1985) – todos de Oliveira, foram capa dos *Cahiers du Cinéma* –, *Viagem ao princípio do mundo* (capa da *Positif*) e *A comédia de Deus* (de Monteiro, capa dos *Cahiers*), mesmo que esses momentos se concentrem em torno da carreira de poucos diretores. Foi inclusive a defesa de Serge Daney (DANEY, 1979) que fez crítica e público portugueses reavaliarem a grandiosidade do filme *Amor de perdição*, depois de o filme ter sido achincalhado pela imprensa portuguesa. Vem muito daí, portanto, a ideia de que Manoel de Oliveira é um cineasta fabricado pela imprensa estrangeira.

Se Oliveira e Monteiro são unanimidade entre as revistas especializadas francesas, outros diretores não conseguem o mesmo consenso. Pedro Costa, por exemplo, o “outsider oficial” do cinema português depois da morte de Monteiro, recebeu duras críticas da *Positif*, como a de Jean A. Gili, que condenou o cinema português “a perder seus espectadores se ele continuar fazendo obras como *Casa de lava*, que viram as costas para o público, mesmo o mais disposto” (GILI, 1995, p. 49). Pedro Costa é o tipo de cineasta do qual os filmes tem espaço “médio” ou “fraco” na imprensa generalista, mas em torno do qual a acolhida da crítica é, geralmente, “positiva” ou “muito positiva”.

Se no caso de Costa, é sobretudo a forma que determina a recepção; no do filme de Maria de Medeiros, é o tema que delimita a recepção. Ao abordar o 25 de abril, o filme despertou mais interesse pelo tema do que pelas suas qualidades estéticas. Segundo o crítico João Antunes, “os espectadores tinham, *a priori*, uma simpatia pelo filme; era um tema do qual não pegava bem falar mal”. Já *O fantasma*, de João Pedro Rodrigues, foi considerado um choque estético na França.

O *Cahiers du Cinéma* saudou “a chegada de um grande cineasta” (CHAUVIN, 2001, p. 80) e, em Portugal, houve uma maioria de opiniões favoráveis. Devido ao tema, que pode ser debatido fora dos meios de debates estéticos sobre cinema, *O fantasma* foi o único filme a ter tido repercussões que vão além daquela ocorrida em sua semana de estreia, pois houve crítica e entrevista no caderno dedicado a comportamento no jornal português *Diário de Notícias*.

Outro caso singular é o da revista *Première* portuguesa, única revista mensal que pôde ser comparada com outra francesa – em Portugal, inexistente um equivalente dos *Cahiers* ou da *Positif*. A análise da revista, que é uma franquia de outras revistas espalhadas por países da Europa e Estados Unidos, se baseou nas suas capas. A versão portuguesa da *Première* valoriza menos o cinema nacional que a sua similar francesa. Ambas abordam o cinema pelo *star system*, mas a *Première FR* tem repartição maior entre astros nacionais e americanos que aparecem em suas capas. Criada em 1999, a *Première* portuguesa não exclui o cinema português da sua cobertura (entrevistas, críticas, reportagens sobre filmagens), mas não apresenta nenhuma capa com atores portugueses. Na *Première* francesa, 36% das capas são para filmes ou atores franceses, 62% para americanos e 1% para outros. Esse fato se explica em parte pela ausência de um *star system* em Portugal comparável ao francês – e muito menos ao americano. Se existe um *star system* em Portugal, ele passa muito mais pelas revistas especializadas em televisão do que em cinema.

Resultados específicos

Nossa intenção com esse trabalho era avaliar a influência da crítica na “vida” do filmes, dos autores portugueses e do cinema nacional em geral. Partimos de dois pressupostos básicos para avaliar os efeitos dos discursos críticos: o de que a influência da crítica junto ao público é exceção, e não a regra; e o de que a crítica pode influenciar filmes pequenos, de autor, mas

difícilmente fará a “vida” comercial de um filme de grande público. Como o cinema português ainda é um cinema essencialmente de autor, a pergunta sobre a eficiência da crítica ainda é pertinente.

Algumas relativizações foram necessárias na hora de analisar esses resultados. Os números de bilheteria dos filmes, por exemplo, levaram em conta a totalidade de Portugal e apenas a região parisiense, pois ambos se igualavam em 10 milhões de pessoas. Da mesma maneira, o cinema português é encarado na França como mais um cinema estrangeiro que, por mais que tenha aceitação junto ao público especializado, não pode ser encarado como o são os filmes portugueses no interior do seu próprio território.

A influência da crítica na vida dos filmes foi testada em duas frentes: junto ao público e junto ao mercado de exibição.

A) Junto ao público

Dois critérios de avaliação foram usados: o número de ingressos vendidos por cópia e o número total de ingressos vendidos – e paralelamente, o número de semanas em exibição. Alguns autores, como Manoel de Oliveira, atingem mais facilmente o público francês quando fazem filmes na França, com atores franceses e falados em francês (*A carta*, *Vou para casa*, *O convento*). O recorde foi de *Vou para casa*: 6.014 ingressos por cópia (60.142 ingressos, 15 semanas de exploração, 10 cópias). *Vale Abraão*, filme de melhor recepção formal e de conteúdo do diretor, atingiu na França a marca de 5.968 ingressos por cópia (29.842 no total, 5 cópias, 16 semanas de exibição). O filme mais rentável de Oliveira foi *Porto da minha infância* (15.811 ingressos / 1 cópia / 12 semanas de exploração). No caso de Oliveira, o efeito da crítica é ao mesmo tempo simbólico e real. Real, pois *Vale Abraão* atingiu uma marca parecida à de filmes franceses mais “populares”, em grande parte pela acolhida calorosa de um jornal de grande circulação (*Libération*), que ousou colocar uma chamada do filme na capa, fato

raro até para filmes franceses. Simbólico, pois seu filme mais rentável é justamente aquele que estreia em uma única sala do circuito de cinema de arte, ficando em cartaz um tempo de exibição que vai além do impacto crítico. Em Portugal, as críticas têm menos efeito negativo ou positivo na vida dos filmes de Manoel de Oliveira. O número de ingressos por cópia de *Porto da minha infância* e *O princípio da incerteza*, filmes avaliados positivamente pela crítica, se iguala a de *O delfim*, *Sapatos pretos* e *Os mutantes*, filmes avaliados de maneira “neutra” ou “negativa”.

Já os diretores menos conhecidos fora de Portugal dependem mais da crítica francesa para emplacar em território estrangeiro. João Botelho, por exemplo, teve seu *Aqui na terra* recebido de maneira “positiva”, sobretudo pela crítica especializada, e fez 1.290 ingressos/cópia. *A mulher que acreditava ser presidente dos Estados Unidos*, cuja recepção formal foi “fraca” e a de conteúdo, “negativa”, obteve apenas 351 espectadores por cópia. Existem outros casos parecidos, como os filmes *Mal*, *Tarde demais* e *Cinco dias, cinco noites*. Esses filmes tiveram coberturas formais “médias” e de conteúdo entre “neutra” e “muito negativa” e fizeram menos de 500 ingressos/cópia na região parisiense. Por outro lado, *O fantasma*, que teve recepção formal “fraca”, mas recepção de conteúdo “positiva” dos jornais generalistas e especializados, obteve 4.751 ingressos/cópia (total 23.759, 4 cópias, 19 semanas), números comparáveis aos de *Vale Abraão* e outro filme gay francês independente em cartaz na mesma semana (*Presque rien*, Sébastien Lifshitz).

Em Portugal, assim como ocorre para Manoel de Oliveira, só que em menor escala, os diretores menos conhecidos sofrem do chamado “divórcio entre público e crítica”, segundo a expressão de João Bénard da Costa (1985, p. 28). *O fantasma*, por exemplo, que teve cobertura média de conteúdo “muito positiva” e recepção formal “boa” em Portugal, obteve apenas 909 ingressos/cópia. O filme *Mal* teve números mais irrisórios de todos os analisados (441 ingressos/cópia), apesar da recepção de conteúdo “muito positiva” e da campanha de distribuição comandada por uma *major*.

B) Junto aos circuitos de exibição

Aqui, avaliamos a repartição dos filmes nos circuitos de exibição portugueses e franceses, assim como a conquista de novos mercados. Vale salientar que o mercado francês de exibição para filmes portugueses não mudou muito desde o impacto de *Amor de perdição*, que estreou em uma sala só em 1978, assim como *Porto da minha infância* e *A flor do mar*, nos anos 2000. A primeira conclusão a que chegamos é que a boa acolhida crítica e de forma da imprensa francesa não abre, definitivamente, as portas do mercado de exibição mais comercial para os filmes portugueses. Com raras exceções, os filmes portugueses na França continuam restritos ao circuito *art et essai*, exibidos em salas pequenas e subsidiadas pela prefeitura de Paris. As exceções a esse fato confirmam a regra. A exploração de *As bodas de Deus*, que estreou no Gaumont Ambassade Champs Elysées, *major* de distribuição dedicado ao cinema comercial e localizado no coração da capital francesa, revelou-se um retumbante fracasso. Em uma semana, o filme vendeu a metade dos ingressos de outras salas que o exibiam e obteve uma *performance* irrisória perto de outros filmes da mesma sala.

Outros filmes quebraram, de maneira menos traumática, a barreira simbólica das *majors* de exibição francesas. *Vou para casa* conseguiu a marca de 2.762 ingressos/cópia (1 semana/1 cópia em uma sala UGC). Já *Capitães de abril* obteve 1.500 ingressos/cópia (8 semanas/6 cópias nas salas UGC e Gaumont). Mas, por uma estratégia de *marketing*, esses filmes estrearam em periferias de concentração de imigrantes portugueses, o que explica o relativo sucesso, sobretudo do segundo, que é um filme histórico de perfil bastante acadêmico.

A partir dos anos 2000, surge na França um novo horizonte de distribuição para filmes independentes, entre eles os filmes portugueses. A MK2 é uma *minimajor* que se desdobra em exibição em salas, exploração de DVDs e outras fontes do consumo cinematográfico. As salas MK2 recebem sistematicamente, desde sua criação, os filmes portugueses e, sobretudo, os autores celebrados

na imprensa. Nesse circuito, sim, o papel da crítica foi positivo e definidor na conquista do novo mercado.

Em Portugal, a situação é ligeiramente diferente. O sistema de exibição é dominado por filmes de grande público, sobretudo americanos, e as salas para produções de arte estão cada vez mais restritas. Os filmes portugueses estão numa clara situação de desvantagem em seu próprio território, pois uma rede de distribuição intermediária como a MK2 não existe no país. Em Portugal, apenas alguns filmes de gênero conseguem vencer a barreira simbólica das *majors*: *Sapatos pretos*, um policial, e *A mulher que acreditava...*, uma comédia. Outros filmes de Botelho, menos ligados a gêneros populares, tiveram um destino diferente. *Aqui na terra* ou *As três palmeiras* estreiam com apenas uma cópia e somente nas salas de Paulo Branco. Aliás, a presença de Paulo Branco é fortemente influenciadora também da definição do circuito de distribuição em Portugal, já que ele “reserva” suas salas para exibição de filmes produzidos ou distribuídos por ele. *O fantasma* aparece mais uma vez como uma exceção, já que a boa recepção de conteúdo do filme abriu as portas do circuito das *majors* (Lusomundo, UCI) para *Odete*, o filme seguinte do diretor João Pedro Rodrigues.

Conclusão

O cinema português, com o misto de proximidade e distanciamento que ele guarda com o restante do cinema europeu contemporâneo, é um objeto de estudo privilegiado das relações entre a crítica de cinema, sua influência junto ao público e ao mercado exibidor. Segundo Frédéric Strauss,

o cinema português resiste ao canto das sereias da qualidade comercial média; se isso constitui sem dúvida seu maior trunfo (para a exportação, nobreza de um cinema de autor que nenhum país ousa reivindicar dessa maneira), esse é também o seu calcanhar de Aquiles (1989, p. 27).

A linha de raciocínio essencial da nossa pesquisa esteve sempre voltada para o papel da militância da cinefilia francesa no reconhecimento e na projeção dos filmes portugueses. No entanto, mesmo com toda tradição histórica de influência do pensamento francês de cinema sobre os meios profissionais portugueses, o crítico Vasco Câmara resume assim a posição atual dessa nova crítica – e de uma certa parcela do público: “os portugueses hoje são menos provincianos, menos submissos à aceitação estrangeira”. Até mesmo o sacrossanto Manoel de Oliveira, embaixador maior do cinema português para além das suas fronteiras, hoje pode ser atacado sem perigo de se cometer um crime de lesa-majestade. Segundo Eurico Barros, “antes, era impossível falar mal de um filme de Oliveira. Felizmente, os tempos mudaram e os críticos começam a contestar a ideia de que Oliveira é supremo em tudo que faz”. Finalmente, a grande conclusão desse trabalho é que, mesmo que as críticas positivas e o espaço midiático reservado aos filmes do diretor abram espaços simbólicos para a cinematografia do diretor, esse efeito não atinge todos os diretores portugueses da mesma maneira. Parafrazeando Jean Giraudoux, citado constantemente por Truffaut para justificar sua política dos autores (“não há obras, somente autores”), poder-se-ia dizer que “não existem cinematografias nacionais, o que existem são autores”. A recepção de cada autor deve então ser relativizada com relação à sua inserção obrigatória num contexto geográfico ao qual costumamos classificar como de cinematografias nacionais, haja vista a nossa preocupação e a necessidade de se estudar caso por caso nesse trabalho.

Referências bibliográficas

BÉNARD DA COSTA, J. Cinema Novo Português 1960-1974 – Revolta ou Revolução. In: *Catálogo do Cinema Português*. Lisboa : Cinemateca Portuguesa, 1985.

_____. *O cinema português nunca existiu*. Lisboa: CTT, 1996.

CHAUVIN, J-S. “Les poubelles du désir”. *Cahiers du Cinéma* n. 555, p. 80, mar 2001.

DANEY, S. “Manoel de Oliveira et Amour de Perditiion”. *Cahiers du Cinéma* n. 301, p. 71, jun 1979.

FERNANDEZ, M. *L'Analyse semio-linguistique d'un discours de presse: la critique cinématographique*, tomes 1 et 2. Th. Univ. Science du Language: Paris XIII (UFR de Lettres et Sciences Humaines, Paris), 1992.

FIGUEROA FERREIRA, A. *La vague du Cinéma Novo en France fût-elle une invention de la critique?* Paris: L'Harmattan, 2000.

FROIS, E. Immonde: chaussures noires. *Le Figaro*, p. 39, 30 set. 1998.

GILI, J. A. Casa de Lava. *Positif*, n. 412, p. 49, jun. 1995.

GOMEZ, M. *Presse et cinéma: rapport annuel*. Paris: L'ARP, 1996.

SEGURET, O. O Fantasma. *Libération*, p. 37, 21 mar. 2001.

STRAUSS, F. Actes du printemps: situation du cinéma portugais. *Cahiers du Cinéma*, n. 422, p. 26-32, jul./ago. 1989.

TRANCHANT M.-N. Le dernier regard: *Va et Vient*, de João César Monteiro. *Le Figaro*, p. 41, 23 jun. 2003.

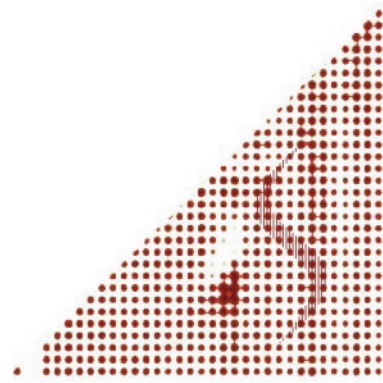
Entrevistas realizadas pelo pesquisador: Joao Antunes, Eurico de Barros, Vasco Câmara realizadas em Lisboa em janeiro de 2006.

1. Trabalho apresentado no seminário temático “Cinemas em português: aproximações, relações”.

2. Bolsista do programa de pós-doutorado da FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo) USP/ECA, Pós-doutorando.. E-mail: pedromacielguimaraes@gmail.com



Indústria e mercado



Os filmes realizados em coprodução: um panorama da produção contemporânea brasileira¹

Hadija Chalupe(UFF)²

Introdução

Mesmo com todas as incertezas que ainda circundam o campo do audiovisual, podemos afirmar que o setor passa por um momento de ascensão no que diz respeito a sua realização e circulação.

Duas circunstâncias foram fundamentais para a transformação do setor: a primeira– de ordem tecnológica – proporcionou à população um maior acesso aos aparatos de produção e de circulação das obras, e a segunda– de cunho político (representada pela criação de leis de incentivo e pela criação de entidades governamentais) foram responsáveis pela regulação e fomento do setor.

Podemos averiguar que, a partir de novas formas de incentivo, a produção de filmes brasileiros sofreu um crescimento exponencial nos últimos dez anos, proporcionando ao mercado audiovisual brasileiro um novo impulso e um novo alicerce para a formação de uma indústria cinematográfica.

Num primeiro momento, esse ambiente de pretensa estabilidade e conquista do mercado interno estimulou a expansão dos locais de circulação das obras audiovisuais para o exterior. Identificamos essa situação não só através do

aumento da participação de filmes brasileiros em festivais e mostras internacionais, mas também na exibição de filmes brasileiros em salas comerciais e na venda para canais de televisão da Europa, Ásia e América Latina.

Essa ampliação do espaço de exibição resultou na extrapolação dos limites das fronteiras nacionais e teve consequência direta no modo como as empresas produtoras brasileiras passaram a se posicionar nesse ambiente. Agora o mercado internacional não é mais visto somente como uma janela de exibição, mas também como parceiro de realização através da *coprodução internacional*.

A produção compartilhada

A *coprodução* é uma forma particular de realização audiovisual que acontece a partir do interesse conjunto de duas ou mais entidades em realizar um trabalho. No caso das parcerias internacionais, são obras produzidas entre organizações de distintas nacionalidades. Dessa forma, podemos afirmar que essas realizações estão inseridas no plano das trocas simbólicas, que foram impulsionadas pelas transformações políticas sofridas pelas nações a partir da globalização.

Outro ponto que podemos observar no processo de coprodução é que essas parcerias não vão se limitar à integração entre *produtoras*, podendo ser estabelecidas entre distribuidoras, exibidores, laboratórios e até mesmo com empresas de outros segmentos dedicados à exibição de produtos audiovisuais, como é o caso de parcerias estabelecidas com a televisão (aberta e por assinatura).

É o caso, por exemplo, da realização dos filmes *Chico Xavier* (Daniel Filho, 2010) e *Os normais 2: a noite mais maluca de todas* (José Alvarenga, 2009), coproduções realizadas entre o canal a cabo Telecine, a Globo Filmes e as produtoras Lereby e Imagem filmes (respectivamente). Esse acordo está estipulado pelos artigos 3º-A da Lei do Audiovisual e 39 da Medida Provisória 2.228/01. Segundo Manoel Rangel (presidente da Ancine) em entrevista à

Revista Tela viva (2009, p. 14), esse tipo de apoio sofreu um acréscimo de 10% no recolhimento em 2008, em relação ao ano anterior, chegando a R\$16 milhões.

Essa forma de integração não se limita às produções de filmes para o cinema e pode se expandir para outros produtos audiovisuais, como as *séries televisivas*. A HBO, em 2008, lançou *Alice* (minissérie de 13 capítulos) em parceria com a Gullane Filmes, produtora paulista dos irmãos Caio e Fabiano Gullane, firmando a quarta coprodução entre produtoras brasileiras e o canal estrangeiro em três anos. Para Fabiano Gullane, esses parceiros poderão promover suas produções de uma maneira mais eficiente do que ele faria estando à distância e sem conhecer as particularidades do mercado exterior (KRAUL, 2009).

A modalidade de coprodução vem ganhando destaque entre as emissoras. Segundo Guilherme Bokel (diretor de produção internacional da TV Globo), a coprodução pode não ser tão rentável quanto a compra do produto pronto, mas “ela garante uma relação de longo prazo com o parceiro e nos ajuda a abrir portas em outros mercados” (apud KRAUL, 2009). Já Roberto Rios (KRAUL, 2009), vice-presidente da HBO latino-americana, afirma que estamos num momento de ressurgimento das produções latino-americanas para TV por assinatura. Prova disso é o desenvolvimento de mais cinco séries, com o intuito de serem exibidas também em países forada América Latina. Para os produtores norte-americanos, esses acordos de coprodução são favoráveis por baixar as despesas de produção e por cobrir os custos nas apostas financeiras. Contudo, a presença das produções dos países latinos é também parte de um processo de incorporação de estilos, cujo efeito talvez tenha sido mais visível na influência que os cineastas da *avant-garde* mexicana exerceram sobre os produtores hollywoodianos nos últimos anos.

Dentro das novas práticas de produção cinematográfica proporcionadas pelas transições ocorridas a partir da Retomada, os produtores encontraram no

território internacional o espaço propício para a expansão da produção brasileira. Esse desenvolvimento favoreceu as obras cinematográficas em dois pontos:

- Exibição: ampliação do espaço de circulação das produções, multiplicando o número de territórios e janelas em que o filme pode ser exibido;
- Criação: garantia de novos canais de financiamento, crescimento das fontes de fomento para o desenvolvimento e realização de novos filmes e aumento de empresas interessadas em investir em novas produções.

Identificamos a coprodução internacional nesse momento de re colocação das atividades cinematográficas como uma consequência dos “acordos de integração intergovernamentais” (CANCLINI, 2003, p. 20) que tiveram início nos anos 90, quando os países latino-americanos estavam reorganizando suas economias para atrair investimentos externos e com isso torná-las mais competitivas no mercado global.

Para o pesquisador Octavio Getino (2007, p. 32), essa forma conjunta de desenvolvimento criativo e produtivo foi uma das alternativas empregadas por empresários e realizadores cinematográficos latino-americanos para confrontar as limitações de seus mercados locais.

Os processos globais – e as imagens que os representam – vêm sendo construídos pela circulação mais fluída de *capitais*, *bens*, e *mensagens*, mas também de *pessoas* que se deslocam entre países e culturas (...) Ao dizer que não se trata de movimentos de capitais, bens e mensagens, penso no desarraigamento dos imigrantes, na dor dos exilados, na tensão entre os bens possuídos e os prometidos pelas mensagens publicitárias; em suma, nas cisões dramáticas das pessoas que não vivem onde nasceram (CANCLINI, 2003, p. 58, grifos do autor).

No entanto, temos que ter em mente que a internacionalização dos investimentos não será um mérito somente das economias emergentes. Hollywood só se estabeleceu cinematografia dominante a partir da conquista dos mercados externos ao norte-americano. Atualmente, para Lipovetsky, o processo de intensificação da globalização das economias “marca uma virada” inclusive para o cinema norte-americano, que passa a ser financiado por grupos europeus e asiáticos.

São cada vez maiores os capitais provenientes do Japão, Alemanha, Grã-Bretanha e França que através de contratos de co-produção, financiam Hollywood. Se o cinema americano é exportado para o mundo inteiro, ele é produzido de forma crescente por capitais internacionais (LIPOVETSKY, 2009, p. 24).

No mercado cinematográfico brasileiro, essas sociedades de produção transnacionais poderão se manifestar de três formas. A primeira, através das coproduções estabelecidas com base no artigo 3º da Lei do Audiovisual, através da associação com empresas estrangeiras com as quais o Brasil possua acordo de coprodução e em consonância com os mesmos, ou com empresas de outros países com as quais o Brasil não mantenha acordo de coprodução, mas são preenchidos os requisitos legais e as parcerias são reconhecidas pelo órgão responsável de cada país.

A primeira modalidade de “coprodução internacional” diz respeito aos filmes brasileiros realizados em regime de coprodução com as empresas distribuidoras *majors*,³ parceria assegurada pelo artigo 3º da Lei do Audiovisual. Esse dispositivo permite que as distribuidoras (*majors* e independentes) que comercializam filmes estrangeiros (no mercado nacional) invistam na produção de filmes brasileiros e deduzam posteriormente esse investimento do imposto pago

sobre a remessa de lucros. Grande parte dos sucessos de bilheteria nacionais foi realizada em sociedade com as distribuidoras *majors* (*2 Filhos de Francisco*, *Se Eu Fosse Você 1 e 2*, *Carandiru*, dentre outros). No entanto, essas coproduções não serão consideradas pela Ancine como filmes realizados em regime de *coprodução internacional* (por isso o uso de aspas no início do parágrafo), pois essas empresas, mesmo sendo representantes dos grandes conglomerados internacionais, operam no Brasil respondendo às leis tributárias brasileiras; dessa forma, administrativamente, não podem ser consideradas empresas estrangeiras.

Dessa forma, para a Ancine serão consideradas *coproduções internacionais* os filmes realizados ao abrigo de um *acordo internacional de coprodução* firmado pelo Brasil, ou fora do abrigo de um *acordo*. Esses acordos possuem algumas regras para seu estabelecimento e foram regulamentados pela Ancine. Para que o filme possa ser reconhecido como nacional nos dois países que firmarem o acordo, ficou determinado que nos acordos de coprodução será considerada obra cinematográfica ou videofonográfica brasileira aquela que:

- for realizada por empresa produtora brasileira registrada na Ancine, em associação com empresas de outros países com os quais o Brasil mantenha acordo de coprodução cinematográfica e em consonância com os mesmos, ou;
- caso o acordo seja estabelecido com empresas de outros países com os quais o Brasil não mantenha acordo de coprodução. Deve ser assegurada à empresa brasileira a titularidade de, no mínimo, 40% dos direitos patrimoniais da obra e utilizar para sua produção, no mínimo, dois terços de artistas e técnicos brasileiros ou residentes no Brasil há mais de três anos.

O Brasil possui dois tipos de acordo. São eles:

- **Acordos bilaterais** (entre o Brasil e um único país): Argentina, Alemanha, Canadá, Chile, Espanha, França, Galícia, Itália, Portugal e Venezuela;
- **Acordos multilaterais** (entre o Brasil e uma associação de países): Convênio de Integração Cinematográfica Ibero-Americana, Acordo para Criação do Mercado Comum Cinematográfico e Acordo Latino-Americano de Coprodução Cinematográfica.

Esses acordos poderão ser estabelecidos de diferentes maneiras, através de contatos diretos entre a empresa brasileira e as produtoras estrangeiras, ou através de editais de convocação elaborados pela Ancine.

Um dos canais para intercâmbio entre empresas produtoras de diferentes países são os festivais e mostras internacionais, principalmente os realizados na Europa (Festival de Cannes, Festival de Berlim, Festival de Veneza). Estes propiciam um espaço de interlocução de investimentos para o filme, com o intuito de estabelecer parcerias de financiamento, coprodução, pré-vendas para cinemas, *home video* ou canais de televisão internacional. Isso porque, hoje, os produtores contam com uma estrutura de eventos voltada para o “mercado cinematográfico”, os *filmindustry market*, que são organizados pelos próprios festivais. Geralmente essas “rodadas de negócio” ocorrem paralelamente ao evento principal, como: CineMart, do Festival de Rotterdam; Marché Du Film, no Festival de Cannes; European Film Market e Berlinale Co-Production Market, no Festival de Berlim, dentre outros.

O CineMart⁴ de Rotterdam foi uma das primeiras plataformas a oferecer aos realizadores a oportunidade de lançar suas ideias no mercado cinematográfico internacional e encontrar a parceria correta para o

financiamento de seus projetos. Todos os anos, o CineMart convida um seleto número de diretores e produtores (são selecionados aproximadamente 40 projetos) para apresentar seus projetos a coprodutores, bancos, fundos, agentes de vendas, distribuidores, canais de TV e outros possíveis financiadores (desde sua criação, mais de 315 projetos foram realizados após a apresentação na feira). No ano de 2009, foi realizado o 37º Festival Internacional de Rotterdam, que marcou o aniversário da 25ª edição do CineMart.

Outro modo de estabelecer acordos de co-produção internacional é através do Fundo Ibero-americano IBERMEDIA. Esse programa é estabelecido através de convocatória a cada início de ano, diferentemente dos acordos que acabamos de descrever, que são coproduções estabelecidas por cada produtora independentemente de abertura de edital ou convocação. Esse fundo, criado em novembro de 1997, é um programa de estímulo à promoção e à distribuição de filmes ibero-americanos e faz parte da política audiovisual da Conferência Autoridades Audiovisuais Cinematográficas Ibero-americanas (CAACI),⁵ organismo responsável pelo desenvolvimento de políticas para o setor audiovisual através do intercâmbio cinematográfico por meio do fortalecimento da identidade cultural ibero-americana.⁶

Hoje, o acordo é realizado entre 21 países membros que financiam o programa através de cotas anuais pagas à CAACI, obedecendo a diferentes percentuais do orçamento anual da SECI (Secretaria Executiva da Cinematografia Ibero-americana). Entre seus objetivos, estão reforçar e estimular a distribuição dos produtos audiovisuais e fomentar a integração dos países ibero-americanos através dos programas de apoio ao desenvolvimento, coprodução, distribuição de filmes e também através de apoio à formação de profissionais da indústria audiovisual.

Além do programa IBERMEDIA, a CAACI também possui mais dois projetos de integração ibero-americana, voltados respectivamente para o

fomento à produção e a formação profissional: o DOC TV IB e o TALLER MORELIA LAB, respectivamente.

Outro órgão que merece ser mencionado no que diz respeito à integração dos países na produção de filme é a RECAM – Reunião Especializada de Autoridades Cinematográficas e Audiovisuais do Mercosul.⁷ Os planos de trabalho da organização foram pautados em três princípios: reciprocidade, complementaridade e solidariedade, com o objetivo principal de adotar medidas concretas (que reduzam as assimetrias) para a integração e complementação das indústrias cinematográficas e audiovisuais dos países que integram o Mercosul, impulsionando, assim, a livre circulação regional de bens e serviços e garantindo o direito do espectador a uma pluralidade de opções que inclua especialmente expressões culturais e audiovisuais da região.

Essas práticas que envolvem a economia audiovisual, hoje, são temas de amplos debates que envolvem autoridades do governo e agentes do mercado. Segundo Manoel Rangel (REVISTA TELA VIVA, 2009), as ações do governo brasileiro serão voltadas para propiciar condições para a conclusão desses acordos, ou seja, para propiciar “os caminhos pelos quais o esforço dos produtores toma corpo. Criar um caminho para que o esforço empreendedor se realize em acordos e encontre parcerias sólidas, para buscar mais amplamente a circulação internacional dos nossos produtos.” Um exemplo de que essas parcerias estão se consolidando foi o anúncio, no Festival do Rio 2010, de mais um acordo de cooperação entre o Brasil e a Argentina, em que serão destinados 800 mil dólares para a realização de duas produções de cada país (200 mil dólares para cada produção).

O retorno de capitais e seu reinvestimento na produção ainda é um ambiente obscuro para a maioria dos produtores brasileiros. Esse processo serviria para capitalizar a empresa produtora fazendo com que ela deixasse de depender (estritamente) das leis de incentivo para operar no mercado. Um produto, quando é comercializado, geralmente resgata seu valor de

custo, impostos e mais uma porcentagem que corresponderá ao lucro dessa transação. No cinema, esse processo se dá inicialmente nas salas de exibição, mas, com os avanços tecnológicos e as novas possibilidades de espaço para exibição de um filme, vemos que a recuperação dos investimentos exclusivamente através da bilheteria do cinema é cada vez mais difícil.

Um balanço preliminar do panorama cinematográfico latino americano permite ratificar que o maior problema enfrentado é o financiamento. Este aparece condicionado substancialmente à necessidade de dispor de um mercado adequado para reciclar rapidamente os investimentos e desenvolver uma produção sustentável, capaz de se desprender gradualmente da tutela governamental e de se inserir cada vez mais nas expectativas socioculturais – hábitos e consumos – de cada comunidade (GETINO, 2007, p. 32).

Os mecanismos para a viabilização da realização e veiculação de filmes brasileiros ainda são assegurados pelas leis de incentivo. No entanto, percebemos que algumas empresas começam a estabelecer diretrizes multifacetadas para manter sua autossuficiência. Elas procuram dedicar suas atividades a outras modalidades da produção audiovisual (vídeos publicitários e institucionais, programas para TV, celular, internet). Outra medida encontrada pelas produtoras para tornar exequível e minimamente lucrativa a produção de longas-metragens foi a realização de filmes através da sociedade entre uma ou mais organizações.

As empresas envolvidas nesse acordo poderão ser outras produtoras, que dividirão as tarefas de produção⁸ em equidade ou firmarão contratos que estabelecerão os limites patrimoniais e trabalhistas do acordo, fatores determinantes para a divisão acionária do filme.

As coproduções também poderão ser estabelecidas com organizações de outros setores e serviços, como laboratórios de edição de som e imagem, locadoras de equipamentos de luz, estúdios, entre outros. Esses acordos

poderão até ser estabelecidos entre pessoa jurídica (produtora) e pessoa física (atores, produtor, diretor).

Hoje, as salas de cinema não são a única forma de entretenimento e estão em “concorrência” com outras janelas de exibição, como TV, internet, *video game*, DVD, celular. Para o filósofo francês Gilles Lipovetsky essa transição não possui apenas aspectos negativos, não significa uma “perda” de espaço. Pelo contrário, a linguagem cinematográfica conquistou um maior espaço ao conseguir transformar a visão do espectador, as projeções e os desejos das pessoas. O cinema conseguiu se “infiltrar nas demais janelas”, o que ele definiu como “espírito do cinema”.⁹

A coprodução internacional possibilitou que as produtoras brasileiras deixassem de depender exclusivamente do apoio via leis de incentivo. Ainda hoje, grande parte do investimento feito no cinema brasileiro provém da União, através de renúncia fiscal ou editais de financiamento. No entanto, as produtoras encontraram na produção conjunta um meio de viabilizar as produções sem depender exclusivamente desse mecanismo.

Com a produção casada, o lucro líquido da produtora diminui, mas as despesas de produção também são partilhadas entre as empresas. Mais um aspecto favorável dessa relação foi a possibilidade de conseguir recursos e investimentos dos países das produtoras que trabalharão em parceria com a produtora nacional.

Considerações finais

Com este ensaio, pudemos identificar a realização de filmes em *coprodução internacional* como um momento de *recolocação* das atividades cinematográficas brasileiras. Um modelo de realização essencial para dar sustentabilidade às políticas de incentivo à realização e difusão de filmes,

pois aumentará o intercâmbio com as outras cinematografias mais ou menos próximas e renovará nossa compreensão sobre as particularidades de ambos os mercados(CANCLINI, 2003, p. 31).

Através do relacionamento com outros países, a *coprodução internacional* de filmes pode ser inserida no âmbito das expressões culturais que tentaram de alguma forma transformar a atual estrutura globalizada. Elas nos direcionam a atentar aos novos espaços de *intermediação* cultural e à “interconexão de imaginários” (CANCLINI, 2003, p. 28).

Os governos envolvidos nessa cooperação econômica e cultural têm o enorme desafio de realizar ações que regulamentem o ambiente cinematográfico de seus territórios, concomitantemente aos interesses internacionais.

Investir na *coprodução internacional* significa estimular e promover o progresso e o desenvolvimento, e não pode estar ligado somente a uma visão monetária dos incentivos. Regular esse espaço é também ampliar e fortalecer os dispositivos legislativos que regulamentam os diferentes elos da cadeia produtiva. É atingir uma interação equilibrada entre os vários agentes.

Referências bibliográficas

CANCLINI, N.G. Globalizar-se ou defender a identidade: como escapar dessa opção. In: _____. *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

GETINO, O. As cinematografias da América Latina e do Caribe: indústria produção e mercados. In: MELEIRO, A.(Org.). *Cinema no mundo: indústria política e mercado*. Vol. II. São Paulo: Escrituras; Iniciativa Cultural, 2007.

KRAUL, C. Indústria de filmes brasileiros ressurgiu com a ajuda de coproduções internacionais. *Cena*, 27/03/2009, 1h35. Disponível em: <<http://www.cenacine.com.br/?p=6>>. Acesso em: 06 jun. 2011.

REVISTA TELA VIVA, São Paulo, ano 18, n.194, jun. 2009.

LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. *A tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

Websites consultados

Agência Nacional do Cinema. Disponível em: <www.ancine.gov.br>. Acesso em: 06 jun. 2011.

Cena. Disponível em: <www.cenacine.com.br>. Acesso em: 06 jun. 2011.

1. Trabalho apresentado no Seminário temático –Indústria e Recepção Cinematográfica e Audiovisual.

2. Doutoranda. E-mail: hadija@gmail.com
3. São as empresas distribuidoras associadas à MPAA: Walt Disney Studio Motion Pictures, Sony Pictures Entertainment Inc., Paramount Pictures Corporation, Twentieth Century Fox Film Corporation, Universal City Studios LLLP, Warner Bros. International Theatrical.
4. Mais informações em: <http://www.filmfestivalrotterdam.com/professionals/cinemine/cinemart-profile.aspx>. Acesso em: 4 jan. 2009.
5. A CAACI é um organismo multilateral criado sob o Convênio de Integração Cinematográfica Ibero-americana que entrou em vigor em maio de 1991, após ter sido assinado no Foro de Integração Cinematográfica celebrado em Caracas em 1989. Ela se reúne anualmente em dois encontros ordinários e outros extraordinários, quando é necessário; durante as reuniões ocorrem discussões, apresentações e planejamentos gerais e específicos, com o objetivo de conseguir soluções factíveis a diferentes problemas que afetam o setor audiovisual na região ibero-americana.
6. Informações obtidas em www.mre.gov.br. Acesso em: 10 set. 2009.
7. Criada em dezembro de 2003 pelo Grupo do Mercado Comum (GMC) – órgão executivo do Mercosul – com o objetivo de criar um instrumento institucional para avançar no processo de integração das indústrias cinematográficas e audiovisuais da região.
8. Aqui as empresas produtoras irão coordenar as diferentes demandas existentes para a concepção do filme, como: captação de recursos (monetários e não monetários), contratação de equipe técnica e de elenco, elaboração de roteiro e planejamento das filmagens até a execução de todos os procedimentos de acabamento do produto final.
9. Entrevista concedida a Eduardo Febbro publicada na revista *Radar en Paris*, em 11 de setembro de 2009.

**Distribuição e exibição:
exclusão, assimetrias e as crises do
cinema brasileiro contemporâneo¹**

João Guilherme Barone\ (PUC-RS)²

Sobre periodização e cenários

A primeira fase da pesquisa foi dedicada exclusivamente a organizar uma base de dados sobre os lançamentos de filmes de longa-metragem nacionais no mercado de salas, compreendendo o período entre os anos 2000 e 2009. Os dados foram extraídos dos levantamentos da Ancine.

Para efeito de análise, a periodização foi dividida em duas fases. A primeira compreende os anos de 2000 a 2002, fase final da denominada “retomada”. A segunda, os anos de 2003 a 2009, período entendido como a fase da pós-retomada. Do ponto de vista institucional, são fases que correspondem a diferentes cenários. Na primeira, o cinema brasileiro busca a sua reorganização e o seu fortalecimento através da realização do III Congresso Brasileiro de Cinema, realizado em junho de 2000, em Porto Alegre. Com a proposta de uma *repolitização* do cinema brasileiro que se traduz em um novo pacto entre os agentes do setor e o poder público, o CBC organiza-se não só como evento, mas como uma grande confederação que tem em seu corpo de associados mais de 50 entidades do setor audiovisual. Entre as deliberações do documento

final do III CBC, que serão concretizadas nos anos seguintes, juntamente com a realização do IV e do V CBC, destacam-se a formação do Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (GEDIC) e a criação de uma agência com funções de regulação e fomento, a Agência Nacional de Cinema (Ancine).

O objetivo é claramente voltado para a construção de um novo tipo de relacionamento entre Cinema e Estado, diante da constatação de que a Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura (SDAV/MinC) já não atende a todas as demandas do setor. Ao mesmo tempo, a proposta traduz as expectativas de um setor que demonstrou rápida capacidade de recuperação durante a década de 1990, período em que o mercado cinematográfico nacional sofreu enormes transformações, favorecendo a presença do cinema hegemônico. A criação da Ancine, através da Medida Provisória 2.228-01, de 06/09/01, entretanto, demanda dois anos para a sua efetiva instalação e início de atividades, o que ocorre somente no ano de 2002. O cineasta Gustavo Dahl foi o principal mentor da criação de uma agência reguladora para o cinema durante os trabalhos do III CBC, do qual foi o presidente, e foi também o escolhido para ser o primeiro diretor-presidente e coordenador do processo de implantação da Ancine, permanecendo nesse cargo até 2006.

Importante destacar que, com a criação da Ancine, a MP 2.228-01 estabeleceu os princípios gerais da Política Nacional do Cinema, criando também o Conselho Superior do Cinema. Simultaneamente, instituiu o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional (PRODECINE), autorizando a criação dos Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional (FUNCINES) e alterando a legislação sobre a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (CONDECINE).

Somente a partir de 2003, a atuação da Ancine terá seus primeiros efeitos sobre o mercado. Portanto, a periodização adotada considera estes dois cenários distintos, antes e depois da implantação da agência reguladora e de

seus mecanismos de ação, como fatores com alguma influência na circulação e desempenho dos filmes brasileiros no mercado de salas.

Neste novo cenário institucional, a Secretaria do Audiovisual do MinC, é reorganizada e passa a ter atribuições voltadas para a denominada área cultural do cinema brasileiro, com programas voltados para as áreas de produção de filmes de curta-metragem e de filmes de longa-metragem de baixo orçamento (BO), ao lado de ações de difusão, incluindo festivais, mostras, oficinas e programa como o Olhar Brasil e o DocTV.

Há uma lógica estratégica nessa separação de competências que estabelece alguns marcos ao longo da década de 2000, mas que continua a expressar um dualismo histórico do cinema brasileiro, que contrapõe, em campos distintos, o cinema cultural (representado pelos curtas-metragistas e produtores independentes) e o cinema comercial (expresso pelo grupo de realizadores e produtores que operam com foco nos resultados do mercado, em geral com grandes orçamentos e associações com as grandes distribuidoras estrangeiras e canais de televisão).

Assim, de um lado, uma estrutura de secretaria, voltada para ações de fomento de natureza cultural. De outro, uma estrutura de autarquia, com poderes de regulação, fiscalização e fomento, voltada para o mercado. Ambas as estruturas são vinculadas ao Ministério da Cultura, mas a Ancine incorpora a proposta do setor de ter o Estado como mediador e regulador, como meio de fortalecer a presença do filme nacional no circuito comercial. A Ancine é a presença concreta do Estado na economia da atividade cinematográfica, com o objetivo de assegurar melhores condições de desempenho para o filme nacional no mercado doméstico. Uma vez estabelecida a retomada da produção, durante a década de 1990, o projeto da Ancine abre perspectivas para o enfrentamento de axiomas históricos do cinema brasileiro, especialmente quanto a uma circulação maior e mais equilibrada do filme nacional no circuito exibidor.

Entretanto, os anos 90 estabelecem um quadro bastante desfavorável ao cinema brasileiro, na medida em que o mercado exibidor permanece ocupado majoritariamente pelos lançamentos estrangeiros com estratégias de distribuição ainda mais agressivas e eficazes. Este quadro, em parte, é consequência da ausência de um órgão regulador e do estabelecimento de políticas públicas que contemplam não só o financiamento à produção, mas também as ações de comercialização do produto cinematográfico nacional. É um período no qual tanto a fixação da cota de tela e a sua fiscalização, como o acompanhamento estatístico do mercado são praticamente inexistentes. No pior ano da década, 1993, num total de 238 filmes lançados, apenas quatro eram nacionais, segundo dados da Filme B. Assim, a partir de 1995, marco inicial da retomada, quando os lançamentos nacionais totalizam 12 títulos contra 234 estrangeiros, um crescimento de 300% sobre o ano de 1993, o cinema brasileiro encontra-se novamente diante do desafio de buscar meios mais eficientes para escoar a sua produção, já recuperada e adaptada a um novo sistema de financiamento via recursos incentivados. Já em 1996, os lançamentos nacionais somam 23 títulos contra 259 estrangeiros. Crescimento da ordem de 100% em relação ao ano anterior, estabelecendo a possibilidade de uma presença da ordem de 10% do mercado. Entretanto, essa tendência de crescimento não se estabelece e em 1999, os lançamentos nacionais são 25, contra 225 estrangeiros.

Com base nos levantamentos disponíveis sobre as receitas de bilheteria do mercado brasileiro de 1990 a 1999, é possível constatar que a arrecadação total do mercado de salas no período ultrapassou a marca de US\$ 1,8 bilhão, sendo a participação do filme nacional inferior a US\$ 100 milhões, com uma receita anual média inferior a US\$ 10 milhões, ficando o restante, cerca de US\$ 170 milhões anuais e US\$ 1,7 bilhão no período, com o filme estrangeiro (GATTI, 2007, p. 1101-112).

Por conta desse quadro econômico, ao adentrar o ano 2000, o cinema brasileiro está consciente de suas carências e fragilidades, mas também de seu potencial para ocupar um espaço mais representativo no mercado de salas, em

que pese a condição assimétrica estabelecida pelo desequilíbrio de forças, com relação ao cinema hegemônico. Há, sobretudo, a disposição de trabalhar para atingir taxas de ocupação da ordem de 10% a 20% do mercado, o que significa buscar condições para vender entre 10 e 20 milhões de ingressos por ano. Tal objetivo dependerá essencialmente das estratégias e orçamentos de distribuição, uma equação clássica na indústria que considera o número de cópias/salas, a publicidade e o potencial de público de cada título a partir de fatores intrínsecos à obra cinematográfica, como temática, estética, narrativa, elenco etc.

No cenário que se estabelece para o mercado cinematográfico brasileiro na década de 2000, encontram-se interseções de fatores econômicos e tecnológicos significativas para a compreensão do desempenho dos filmes. Há efetivamente uma nova modelagem dos negócios, determinada pela globalização e pelo avanço da tecnologia durante a década anterior. As ferramentas digitais foram implantadas no ambiente da produção, mas o circuito de salas continua majoritariamente operando com a projeção em 35 mm, embora haja o surgimento das primeiras salas digitais. Por outro lado, nos mercados de consumo doméstico, como televisão e DVD, a tecnologia digital avança rapidamente, ampliando exponencialmente a circulação da obra cinematográfica.³ Em termos globais, a distribuição nos mercados ancilares passa a responder por cerca de 70% das receitas do cinema. Paralelamente, com os avanços da banda larga para a internet, o cinema passa a ser oferecido também via *web*, ainda que sem o controle ou autorização dos distribuidores, e o fenômeno da pirataria leva a uma aceleração dos lançamentos no mercado de salas para que os filmes possam rapidamente chegar ao mercado doméstico, onde estão as maiores receitas.

O mercado de salas dos anos 2000 continua prioritário na condição de principal vitrine para os lançamentos que logo devem chegar às locadoras e pontos de vendas de varejo, assim como aos canais de televisão. Há uma redução considerável no intervalo que separa um lançamento na sala de cinema e no mercado doméstico. Os prazos das chamadas janelas de mídias da indústria ficam cada vez mais curtos. A tendência vai em direção a menores quantidades

de lançamentos, com maior amplitude, ou seja, maior número de cópias em mercados simultâneos. Isso se traduz em menor permanência dos filmes nas salas. O desempenho é medido pelo número de espectadores por cópia e, já na primeira semana, os números definirão a continuidade ou não de um título em cartaz. A lógica dessa nova modelagem do mercado está baseada na equação: quanto maiores as vendas de ingressos nas salas, maiores serão as vendas em DVD e melhores os preços nos licenciamentos para televisão e outras mídias.

Ainda em escala global, verifica-se uma retração na ampliação dos circuitos de salas de exibição, na medida em que se estabelecem os padrões da projeção digital comercial através da Digital Cinema Initiative (DCI). No mercado exibidor brasileiro, após a entrada dos grupos de exibição multiplex (alguns estrangeiros, como a Cinemark) nos anos 90, essa retração é ainda mais significativa, fazendo com que a ampliação do circuito de salas passe de aproximadamente 1400 salas nos anos 90 para cerca de 2100 na década seguinte.

Analisando desempenhos assimétricos

O ano 2000 apresenta indicadores bastante relevantes para os objetivos desta pesquisa, no sentido de aferir o desempenho dos filmes quanto ao alcance de público, à diversidade de gêneros e temáticas e, sobretudo, quanto ao estabelecimento de um quadro assimétrico que será recorrente ao longo da década que se inicia. A principal característica desse quadro é a evidência de um pequeno conjunto de filmes com resultados positivos de público e renda, atingindo ou ultrapassando a marca de um milhão de espectadores (em contraste com a grande maioria dos lançamentos, que permanece concentrada em faixas inferiores a 50 mil espectadores). Tal característica já havia sido constatada no levantamento inicial da pesquisa, voltado apenas para o ano de 2003, quando 28 títulos nacionais alcançaram ocupar 21,4% do mercado doméstico de salas, correspondendo a um público da ordem de 22 milhões de espectadores.

As figuras de 1 a 5 apresentam as tabelas de classificação dos 23 lançamentos brasileiros registrados no ano 2000, de acordo com os critérios da pesquisa para o desempenho dos filmes em relação ao alcance de público.

Tabela 1 – Filmes com mais de um milhão de espectadores: 2

Filme	Temática/ Gênero	Público	Receita	Produção	Direção	Distribuidora
Xuxa Pop Star	Infantil/ Ficção	2.394.326	9.625.191,00	Diler & Associados	Paulo Sérgio Almeida e Tizuka Yamasaki	Warner
O Auto da Compadecida	Comédia/ Ficção	2.157.166	11.496.994,00	Globo Filmes	Guel Arraes	Columbia

Tabela 2 – Filmes entre 500 mil e um milhão de espectadores: 2

Filme	Temática/ Gênero	Público	Receita	Produção	Direção	Distribuidora
Eu Tu Eles	Drama/ Ficção	695.682	4.111.481,00	Conspiração Filmes	Andrucha Waddington	Columbia
Bossa Nova	Comédia Romântica / Ficção	520.614	3.165.333,00	Filmes do Equador	Bruno Barreto	Columbia

Tabela 3 – Filmes entre 100 mil e 500 mil espectadores: 1

Filme	Temática/ Gênero	Público	Receita	Produção	Direção	Distribuidora
Villa Lobos, Uma Vida de Paixão	Drama/ Ficção	143.981	874.453,00	Mapa Filmes do Brasil	Zelito Viana	UIP/ Riofilme

Tabela 4. Filmes entre 50 mil e 100 mil espectadores: 2

Filme	Temática/ Gênero	Público	Receita	Produção	Direção	Distribuidora
Tolerância	Drama/ Ficção	84.620	497.953,00	Casa de Cinema de Porto Alegre	Carlos Gerbase	Columbia
Cronicamente Inviável	Drama/ Ficção	69.443	378.287,00	Agravo Produções Cinematográficas	Sérgio Bianchi	Riofilme

Tabela 5. Filmes com menos de 50 mil espectadores: 16

Filme	Temática/ Gênero	Público	Receita	Produção	Direção	Distribuidora
Hans Staden	Drama/ Ficção	46.646	238.389,00	Lapfilme Produções Cinematográficas	Luiz Alberto Pereira	Riofilme
O Dia da Caça	Drama/ Ficção	43.531	239.708,00	Meios de Produção e Comunicação	Alberto Graça	UIP/ Riofilme
Gêmeas	Drama/ Ficção	40.368	234.781,00	Conspiração Filmes	Andrucha Waddington	Columbia
Oriundi	Drama/ Ficção	38.755	223.608,00	Rubens Aparecido Gennaro	Ricardo Bravo	Warner
Amélia	Drama/Ficção	24.431	140.283,00	Crystal Cinematográfica	Ana Carolina	Riofilme
O Rap do Pequeno Príncipe Contra As Almas Sebosas	Documentário	22.577	73.489,00	Raccord Produções Artísticas e Cinematográficas	Paulo Caldas e Marcelo Luna	Riofilme
Estorvo	Drama/Ficção	11.532	66.325,00	Sky Light Cinema Foto e Art	Ruy Guerra	Riofilme
Quase Nada	Drama/Ficção	10.691	63.937,00	Morena Filmes	Sérgio Rezende	Riofilme
Através da Janela	Drama/Ficção	10.271	53.960,00	A.F. Cinema e Vídeo	Tata Amaral	Riofilme
Minha Vida Em Suas Mãos	Drama/Ficção	10.222	45.733,00	Roderaf Produções Artísticas	Roberto Talma	Warner
Os Três Zuretas	Infantil/Ficção	6.760	33.899,00	C.N. Cine Cinematográfica	A. S. Cecílio Neto	Riofilme
Cruz e Sousa – O Poeta do Desterro	Drama/Ficção	3.608	15.510,00	Usina de Kyno	Sylvio Back	Riofilme
Pierre Verger: Mensageiro Entre Dois Mundos	Documentário	3.400	ND	Conspiração Filmes	Lula Buarque de Hollanda	Riofilme
A Terceira Morte de Joaquim Bolívar	Drama/Ficção	2.330	11.497,00	Flávio Cândido Da Silva	Flávio Cândido	Riofilme
Um Certo Dorival Caymmi	Documentário	2.076	10.509,00	Grupo Novo de Cinema e TV	Aluisio Didier	Riofilme
Iremos a Beirute	Drama/Ficção	1.639	8.751,00	Luz Produções Cinematográficas	Marcus Moura	Riofilme

Fonte: Ancine

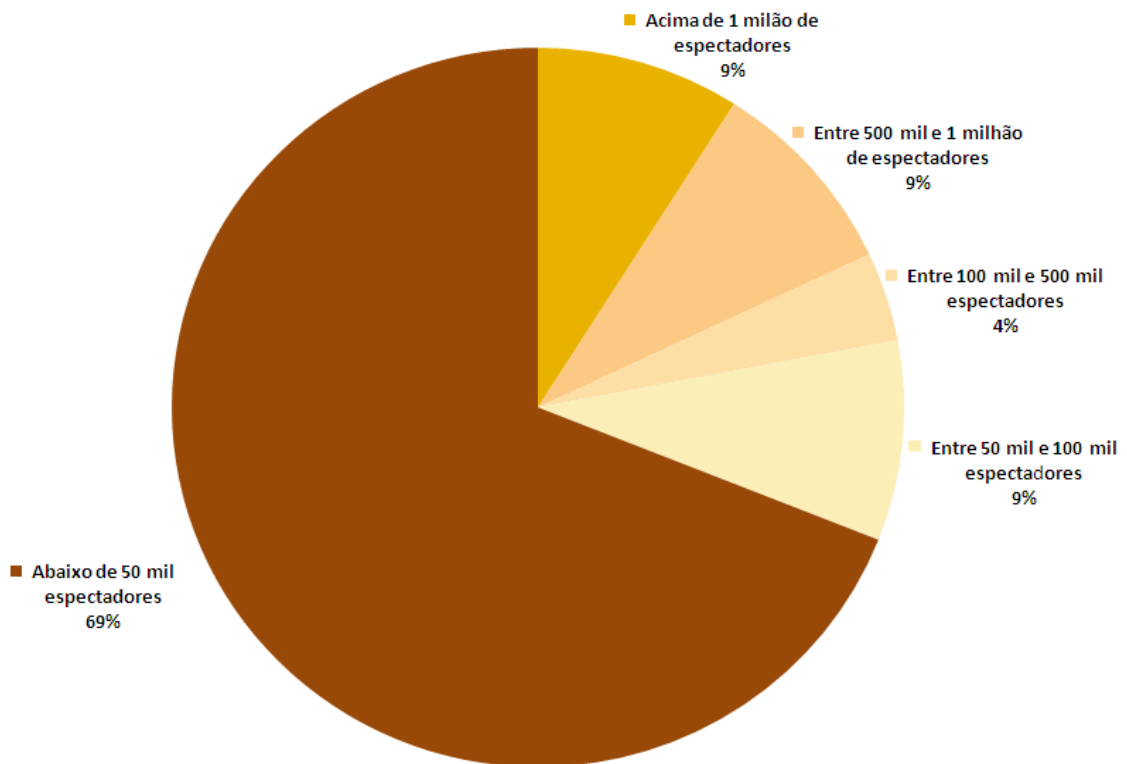
Elaboração: Letícia Ribeiro – Bolsista PBIC 2010/2011

Na Tabela 1, observa-se que somente dois lançamentos ultrapassaram a marca de um milhão de espectadores – respectivamente *Xuxa Pop Star* (Paulo Sérgio Almeida, 2003), com 2.394.326, o filme brasileiro mais visto no ano, e *O auto da compadecida* (Guel Arraes, 2000), com 2.157.166, correspondendo a menos de 9% do total.

As Tabelas 2, 3 e 4 evidenciam que apenas cinco lançamentos alcançaram desempenhos médios ou intermediários, nas faixas situadas entre mais de 50 mil e menos de um milhão de espectadores. Um forte indicador das dificuldades de circulação do filme nacional fora de um padrão *blockbuster*.

Na Tabela 5, estão agrupados os lançamentos que registraram público inferior a 50 mil espectadores, totalizando 16 títulos, correspondendo a 69% dos lançamentos nacionais no ano 2000. O título *Iremos a Beirute* (Marcus Moura, 2000) figura na última posição como o filme menos visto entre os que chegaram as salas, com 1.639 espectadores. Aqui, um indicador do quadro assimétrico que vai se cristalizar ao longo da década. Em que pese o número de lançamentos quadruplicar até o ano de 2009, com um aumento de títulos que ultrapassam a marca de um milhão de espectadores, a maioria dos lançamentos permanece nesse patamar.⁴

O Gráfico 1 apresenta a divisão dos percentuais correspondentes aos desempenhos dos lançamentos por faixa de público alcançados durante o ano.

Gráfico 1 – Divisão dos lançamentos nacionais. Filmes por alcance de público.

Fonte: Ancine

Elaboração: Letícia Ribeiro – Bolsista PBIC 2010/2011

Outra constatação do quadro assimétrico que se estabelece entre os lançamentos brasileiros no período é reforçada pelos 9% correspondentes aos lançamentos que atingiram a faixa entre 500 mil e um milhão de espectadores (Tabela 2), uma faixa intermediária de público que poderia significar certo grau de ocupação do mercado com filmes de desempenho regular. Nessa faixa, entretanto, apenas dois títulos se estabelecem – respectivamente, *Eu tu eles* (Andrucha Waddington, 2000), com 695.682 espectadores, e *Bossa nova* (Bruno Barreto, 2000), com 520.614. Assim, apenas quatro filmes, correspondem aos 18% dos

lançamentos que alcançaram registrar um público entre 500 mil e mais de um milhão de espectadores.

Os lançamentos que registraram desempenhos ainda menores estão classificados na faixa entre 100 mil e 500 mil espectadores (Tabela 3) e correspondem a 4%, apenas um título entre os 23 nacionais lançados, indicando claramente as dificuldades de circulação e aceitação de alguns filmes na fase final da retomada. Esse é o caso de *Villa-Lobos, uma vida de paixão* (Zelito Vianna, 2000), que registrou 143.481 espectadores.

A priori, supõe-se que essa faixa de desempenho corresponderia a um conjunto de filmes mais autorais, com temáticas e resultados estéticos diferenciados em relação ao produto genérico voltado para o grande público, mas que encontrariam seu público através de estratégias alternativas de distribuição. São filmes que geralmente contam com orçamentos menores, tanto de produção como de distribuição, e que, no caso brasileiro, encontram dificuldades de espaço mesmo no circuito dedicado ao filme de arte. Todavia, o filme de Zelito Vianna parece não se encaixar nessa classificação.

Os dois filmes registrados na faixa ainda menor de desempenho, entre 50 mil e 100 mil espectadores, correspondendo a 9% dos lançamentos, reforçam a ideia de um cinema ou de um padrão de lançamentos que não consegue uma circulação mais equilibrada em seu próprio mercado. Há uma clara sinalização de que o desenho do mercado de salas estabelecido não contempla, em quantidade suficiente, um tipo de sala que atenderia aos chamados filmes menores, inclusive os mais experimentais. Seria um forte indicador de que o mercado exibidor está modelado para um determinado tipo de cinema, ao qual corresponde um determinado tipo de lançamento, em geral de grande porte. Essa hipótese pode ser confirmada com a enorme concentração das salas nas principais capitais do país, a maioria em complexos de exibição instalados em *shopping centers*. É a principal evidência das assimetrias na distribuição geográfica das salas de cinema do país.

Entretanto, o dado mais dramático do levantamento aparece no Gráfico 1, que apresenta os dados das cinco tabelas, indicando que 69% dos lançamentos (18 dos 23 filmes) registraram menos de 50 mil espectadores. Não é possível determinar quantos desses filmes tiveram esses resultados por conta de orçamentos de comercialização subdimensionados, por estratégias equivocadas ou mesmo pela qualidade dos filmes. Observa-se que na lista de filmes encontram-se realizadores de diferentes gerações do cinema brasileiro, entre os quais figuram nomes como os de Ruy Guerra, Sergio Rezende, Silvio Back, Tata Amaral, Paulo Caldas, Andrucha Waddington. É possível supor, entretanto, que o público, naquele momento, tenha manifestado uma certa resistência ao retorno do filme brasileiro às telas com toda a sua diversidade, oferecendo tão somente uma resposta positiva aos títulos de formatos e gêneros consagrados, como *Xuxa Pop Star*, ou a uma certa novidade como *O auto da compadecida*, reconfiguração da presença dos filmes que dialogam com a televisão e seu público, a exemplo das séries de Os Trapalhões e da própria Xuxa, reafirmando a entrada da Globo Filmes no mercado (outra tendência que será crescente ao longo da década). Esses dois filmes registraram 4.551.492 espectadores, correspondendo a cerca de 70% do público total do filme brasileiro no período, que somou 6.344.679 espectadores, ainda abaixo dos possíveis 10 milhões de ingressos. Os demais 21 filmes lançados registraram um público total de 1.793.287 espectadores, números que reforçam a tendência assimétrica desse ano.

Outro aspecto importante a ser analisado é a divisão entre gêneros dos lançamentos. No ano 2000, 87% dos lançamentos corresponderam a filmes de ficção e 13% a documentários. Mesmo com alguma diversidade dentro do gênero ficção – há comédias, filmes infantis, biográficos, policiais, musicais, adaptações da literatura e experimentais – os indicadores evidenciam falta de interesse e motivação do público em relação à maioria dos filmes lançados. Ao mesmo tempo, permitem constatar que, entre os filmes de baixo desempenho, muitos são distribuídos por grandes empresas como a Columbia, Fox e Warner, o que amplia consideravelmente a complexidade do cenário que vai se estabelecer até o ano de 2009.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, P. S.; BUTCHER, P. *Cinema, desenvolvimento e mercado*. Rio de Janeiro: Aeroplano; BNDES; FILME B, 2003.
- AMANCIO, T. *Artes e manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*. Niterói, RJ: Eduff, 2000.
- BARONE, J. G. *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.
- 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.
- GERBASE, C. *Impacto das tecnologias digitais na narrativa cinematográfica*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.
- GOMES, P. E. S. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- HESMONDHALGH, D. *The cultural industries*. Londres: Sage Publications, 2002.
- INNIS, H. A. *The bias of communication*. Toronto: University of Toronto Press, 1991.
- NAGIB, L. *O cinema da Retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.

Webreferências

- ANCINE. Observatório de Cinema e Audiovisual (OCA) <<http://www.ancine.gov.br/oca>>. Acessos em: 2008, 2009 e 2010.

Obras audiovisuais

- Bossa nova*. Bruno Barreto. Brasil, 2000, filme 35 mm.
- Eu, tu, eles*. Andrucha Waddington. Brasil, 2000, filme 35 mm.
- Iremos a Beirute*. Marcus Moura. Brasil, 2000, filme 35 mm.
- O Auto da Compadecida*. Guel Arraes. Brasil, 2000, filme 35 mm.
- Villa-Lobos, uma vida de paixão*. Zelito Vianna. Brasil, 2000, filme 35 mm.
- Xuxa pop star*. Paulo Sérgio Almeida. Brasil, 2000, filme 35 mm.

-
1. Esse artigo foi derivado da comunicação homônima apresentada no Seminário Temático Recepção e Indústria Cinematográfica, no XIV Encontro da SOCINE, em outubro de 2010, na UFPE, Recife.
 2. PUC-RS, PPGCOM-FAMECOS, Professor doutor adjunto. E-mail: barone@puccrs.br
 3. Na década de 1990, o consumo doméstico de cinema vivenciou o processo de substituição de um suporte analógico consagrado, o VHS, para o novo digital, o DVD. No Brasil, esse foi o período de crescimento das vendas destes aparelhos, ao mesmo tempo em que as distribuidoras relançavam os títulos no novo suporte.
 4. A pesquisa verificou que em 2009 os lançamentos nacionais somaram 84 títulos. Entretanto, o comparativo de todo o período será elaborado ao final do projeto.

A política dos editais de fomento sob a perspectiva econômica: um estudo de caso do cinema paulistano ficcional (2000-2009)¹

Layo Barros (UNICAMP)²

Aplicar os conceitos econômicos ao cinema se apresenta como um desafio, uma vez que o próprio campo costuma ser dividido em duas perspectivas: o cinema enquanto arte e o cinema enquanto indústria. Desta forma é interessante voltar-se ao pensamento de Marx, que já nos primórdios do capitalismo buscava compreender as várias facetas que este novo sistema apresentava nas diversas áreas da sociedade. O autor, quanto ao âmbito da arte e cultura, afirmara a existência clara de uma “desigual relação entre o desenvolvimento da produção material e o desenvolvimento, por exemplo, artístico” (MARX, 1974, p. 16, tradução nossa).

Se deslocarmos a visão marxista para o contexto do desenvolvimento do cinema, podemos perceber claramente uma contínua produção cinematográfica mundial com nacionalidades e públicos específicos (desenvolvimento da produção material). Ao mesmo tempo, dentre todos, temos uma pequena parcela de filmes que passam a ser idolatrados e vinculados ao *status* de arte com o passar dos anos (desenvolvimento artístico).

Longe da perspectiva artística do cinema, o interesse maior deste artigo é se voltar ao pensamento marxista para definir a cadeia produtiva do cinema, com

especial atenção ao cinema brasileiro atual. Afinal, sendo arte ou não, o filme foi produzido, distribuído e, espera-se, consumido. Logo, houve circulação de capital.

No caso do cinema norte-americano, a cadeia produtiva é claramente industrial, uma vez que temos estúdios e produtores independentes que investem em filmes já com a intenção de lucro empresarial ao final do ano. Desta forma, os conceitos primordiais do capitalismo industrial de produção, distribuição, troca e consumo dispostos de forma circular (MARX, 1983-1984) são evidentes na circulação do capital na cadeia cinematográfica norte-americana (Gráfico 1). Isso não representa que, necessariamente, um estúdio (produtor e distribuidor na mesma empresa) não possa ter um ano de lucro negativo ou venha a falir, como um produtor independente pode não conseguir ter seu filme “pago” no retorno final da bilheteria, descontadas as partes do exibidor e distribuidor. Sendo assim, a gênese de todo filme está na aposta do produtor em um projeto/roteiro que chegue ao seu objetivo final: bilheteria (na maioria das vezes), premiações (prestígio), conquistar novos mercados (por exemplo, a produção de filmes de artes marciais voltada para exibição na China), venda de produtos correlatos (jogos, brinquedos), entre outros. O fracasso desse objetivo, muitas vezes, pode definir o fim de uma carreira – do produtor, do roteirista e, até mesmo, do diretor.

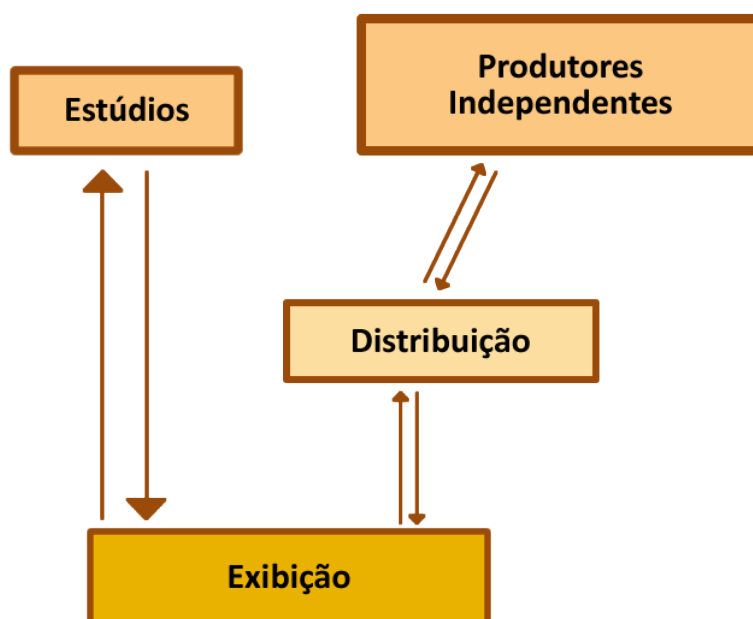


Gráfico 1

Na perspectiva econômica marxista, o cinema norte-americano conseguiu se estabelecer como indústria ao encurtar a “relação espaço-tempo” na distribuição de seus filmes e ao tentar atribuir à maioria deles um “valor de troca”, em detrimento de seu “valor de uso”. Para alcançar seu objetivo, a presença de empresas *majors* (filiais dos grandes estúdios) em outros países foi determinante na distribuição dos produtos ao redor do mundo (encurtando a relação espacial), podendo um filme ser lançado simultaneamente nos EUA e no Brasil, por exemplo (encurtando a relação temporal). Da mesma forma, a indústria do entretenimento, que eleva atores e diretores à categoria de astros, faz com que o público, ao ir ao cinema, busque mais do que um gênero cinematográfico. Não somente a definição do filme como sendo comédia, terror ou outro (valor de uso), os valores atribuídos a ele, tais como a presença de grandes astros, *blockbusters*, Oscars e diretores renomados (valor de troca) irão definir a escolha final do produto.

Para além de uma simples análise de massificação da arte, proposta pela teoria crítica da Indústria Cultural, a perspectiva central aqui é definir o processo de circulação do capital no cinema, uma vez que a cada ano vários filmes são lançados, sejam eles norte-americanos ou brasileiros, por exemplo. Sobre a circulação do capital e os princípios fundadores da economia de Ricardo, e podendo ser refletido no modelo industrial norte-americano hoje, Marx já afirmara que “não é a produção, e sim a distribuição, o verdadeiro tema da economia moderna” (MARX, 1974, p. 10, tradução nossa).

No caso brasileiro, e na maioria dos outros países, não há indústria cinematográfica. O filme nacional poucas vezes possui “valor de troca” e o cinema não é movido pela lei da oferta e demanda de mercado, uma vez que a produção de filmes é financiada via isenção fiscal de empresas que, apesar do retorno institucional, não possuem lucro direto dos filmes. Ademais, o valor investido já fora considerado “perdido” para a receita do Governo; logo, não há risco. Sendo assim, os produtores independentes e estúdios do cinema norte-americano, no Brasil, passam a ser as grandes empresas financiadoras. É delas que sai o capital que produz o filme nacional e que, na maioria das vezes, não retorna para a produtora.³

Na cadeia de produção do cinema brasileiro, de modo geral, o produtor recebe o incentivo do investidor, diretamente ou através de um edital, via isenção fiscal, e tal valor é utilizado para cobrir as despesas da obra. Sendo assim, os salários do produtor e de outros envolvidos na produção já estão discriminados no orçamento, podendo oscilar ante a captação ou não de recursos de investidores e/ou editais. No mesmo orçamento, já há a previsão de comercialização, que garante boa parte dos gastos do distribuidor, pagos pelo investidor. Se por um lado o distribuidor pode não lucrar com o filme, por outro lado o risco de gastos é menor, como descrito anteriormente. Por fim, o exibidor necessita cumprir a Cota de Tela de filme nacional por ano e, de todo modo, a fatia final da bilheteria é maior para ele – mesmo que esta indique prejuízo, se comparada à de outros filmes que possam estar em cartaz. Logo, pode-se perceber que a circulação de capital no cinema brasileiro é, na maioria das vezes, um caminho sem volta (Gráfico 2), diferente dos elementos fundamentais do capitalismo analisados por Marx.



Gráfico 2

As maiores empresas investidoras de cinema do país (entre elas, Petrobrás e BNDES) se utilizam de editais públicos para convocar e selecionar os projetos que receberão seus recursos. O formato de edital busca demonstrar transparência do processo, assim como determina alguns princípios (amplos, na maioria das vezes) que devem ser utilizados na escolha dos mesmos. Diferentemente dos roteiristas e produtores norte-americanos que vendem roteiros para grandes estúdios ou produtoras visando majoritariamente o público, a “corrida pelo ouro” no Brasil se dá na inscrição de um projeto “redondo” que tenha chances de ser aprovado em um edital. Além do histórico da empresa produtora e do diretor, é notável a necessidade de não se correr riscos na elaboração e defesa do projeto. Ao mesmo tempo, o projeto precisa se justificar quanto ao seu local de produção e filmagem, refletindo muitas vezes a sua contribuição cultural para um tema, região ou gênero. Tanto que, na maioria das vezes, apenas grandes produtoras com histórico de filmes de sucesso ousam lançar projetos que se autodenominam comerciais.

Sendo assim, pensando-se dentro de categorias econômicas, no cinema norte-americano é possível notar uma força de trabalho (roteiristas e produtores) que busca materializar (filme) uma ideia (projeto-roteiro) em busca do lucro (bilheteria, prêmio etc.). Mais importante que a própria realização do filme – como no modelo brasileiro, em que se busca vencer o edital – o filme necessita ser bem sucedido, afinal garante próximos trabalhos aos seus produtores e roteiristas. O sucesso da circulação desse capital se deve à contínua tentativa de buscar novos temas, formatos e tecnologias que abasteçam a indústria com novas necessidades. Longe de querer afirmar o cinema norte-americano como inovador – afinal, trabalha-se aqui primordialmente com uma estética convencional – enquanto indústria, seu mecanismo é o de encontrar novas ideias que atraiam o público. Essa “experiência de síntese” que retoma todas as fórmulas de sucesso buscando novas possibilidades é a força motora da economia cinematográfica.

No início dos anos 1990, por exemplo, com o sucesso do cinema independente norte-americano (Quentin Tarantino e outros), os estúdios passaram

a assimilar a linguagem desses filmes para obras que se comunicassem com esse novo público. O que podemos ver é o aparecimento de um modelo que veio, *a priori*, confundir a indústria, para logo depois nutri-la e fazê-la crescer ainda mais, seguindo o “princípio da ordem a partir da desordem” (WILDEN, 2001, p. 73). Sem a presença dos “ruídos” não é possível pensar a evolução no tempo da informação, tal como do cinema. Paralelamente ao pensamento de Anthony Wilden, podemos ver a análise de Bolaño sobre Schumpeter e o papel da inovação dentro da economia. Schumpeter, especificamente, analisa que uma invenção só pode ser encarada como inovação quando ela é domada e utilizada em benefício da economia (BOLAÑO, 2000, p. 197). Um filme alternativo, na mesma época de *Pulp fiction: tempo de violência* (Quentin Tarantino, 1994), sem o reconhecimento do público do mesmo, poderia ser tão inovador quanto ele, porém nunca iria se mostrar inventivo para a indústria como o filme de Tarantino.

De volta ao contexto dos editais de fomento brasileiros, o cenário de “experiência de síntese” e “inovação” na economia do cinema brasileiro se dá de forma diferenciada, para não dizer deturpada. Nos anos 1990, tivemos casos de filmes de sucesso que desencadearam novas tendências – *Carlota Joaquina* (Carla Camurati, 1995) e os sucessivos filmes históricos, ou *Pequeno dicionário amoroso* (Sandra Werneck, 1997) e as comédias românticas, por exemplo. Porém, diferente do cinema norte-americano que era movido pela necessidade de assimilar a prosperidade inesperada de um filme para recriá-lo em novas variações de sucesso, os produtores e roteiristas brasileiros almejavam a busca pelo investimento (no momento, ainda com poucos editais).

Naquela época, e ainda hoje, é perceptível em palestras e cursos de roteiro, *pitching* e elaboração de projetos de cinema a tentativa de se vincular o projeto a outros antecessores de sucesso. Filmes sobre favela, espiritismo, entre outros, foram e são tendências marcadas por essa tentativa de tornar o projeto familiar à comissão de seleção do edital, mas sempre justificada por um “novo elemento” ou “nova abordagem”.

O que se pode perceber, nestes casos, é uma redundância da informação. Para Anthony Wilden, a “redundância” é a repetição da informação na tentativa de não se cair no erro, tal como é percebido no posicionamento de grande parte dos produtores brasileiros. Se a redundância é derivada da economia e circulação do capital, como no cinema norte-americano, percebe-se o estabelecimento de uma nova invenção que é repetida ou não em função das necessidades do mercado. No Brasil, ao contrário, a redundância muitas vezes torna-se padrão: em um primeiro momento, uma fórmula de sucesso para editais, porém cada vez mais distante do público.

Outro conceito paralelo a “redundância”, na economia, é o de “continuidade”. César Bolaño, analisando o pensamento de Ramon Zallo, afirma que a continuidade é uma “característica das indústrias de rádio e televisão e imprensa, que absorvem obras únicas e diferenciadas, tornando-as parte de uma programação ou paginação” (BOLAÑO, 2000, p. 194). Analisando dentro da economia do cinema, tanto redundância como continuidade são respaldadas por “procedimentos para reduzir os riscos de aleatoriedade” (BOLAÑO, 2000, p. 194). Neste caso, como feito anteriormente, resta diferenciar em função de que perspectiva econômica estes procedimentos estão sendo utilizados numa continuidade dentro do cinema nacional.

Esta continuidade será uma das principais características do cinema nacional. No caso do cinema ficcional paulistano desta última década (2000-2009), o processo de redundância e continuidade é ainda mais evidente.

Ainda em paralelo ao cinema norte-americano, pode-se dizer que o Rio de Janeiro está para Los Angeles/Hollywood, assim como São Paulo está para Nova York. Enquanto as primeiras são as cidades ensolaradas, propícias para o desenvolvimento dos *sets* de filmagem, com histórico de grandes empresas de cinema e comunicação e apelo comercial, as segundas são as cidades cosmopolitas, caracterizadas pelos arranha-céus e pelo concreto, berços de cineastas alternativos e elogiados pela crítica.

Porém, ao se focar na produção cinematográfica que as representa, nesta última década, é possível ver grande discrepância entre uma contínua imagem infeliz de São Paulo e a variedade das demais. A diversidade de representações das cidades norte-americanas é evidente, até mesmo devido à heterogeneidade temática que ambiciona o formato industrial do cinema de lá. Já a capital carioca serve de pano de fundo, e muitas vezes palco principal, para variados gêneros, como policial, comédia de costumes, drama e comédia romântica. Seu espaço de representação passa por: felicidade – *Sexo com amor?* (Wolf Maya, 2008), pobreza – *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), solidão – *O outro lado da rua* (Marcos Bernstein, 2004), família – *Bendito fruto* (Sérgio Goldenberg, 2005), cotidiano – *Feminices* (Domingos Oliveira, 2005), violência – *Tropa de elite* (José Padilha, 2007), classe média-alta – *Se eu fosse você* (Daniel Filho, 2006), entre tantos outros.

Essa diversidade de representações é consequência do histórico de produtores cinematográficos que trabalham há anos nesta que seria a “Hollywood brasileira” e desenvolvem um formato mais comercial de trabalho e produção, continuado pelas novas gerações. Se não existe uma indústria cinematográfica brasileira, como afirmado anteriormente, uma pequena parte da produção carioca se aproxima de um modelo contínuo de cinema, visando lucro (poucas vezes obtido), porém mais concentrado no “valor de troca” de astros da Rede Globo, em formatos convencionais, do que propriamente na busca de uma inovação que oxigene a produção local.

A representação do espaço da cidade de São Paulo nesta década, por outro lado, é síndrome evidente de um cinema estagnado economicamente, reflexo do modelo de produção adotado, definindo um espaço relativo da cidade caro ao pensamento de David Harvey.

Neste estudo foram analisados resultados de editais de produção em longa metragem. Foram escolhidos os dois principais editais brasileiros (Petrobrás e BNDES), além de um edital estadual (Programa de Fomento ao Cinema Paulista

– Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo), fonte de recursos cada vez mais utilizada pelas produções atuais. Os filmes observados foram as ficções que trazem uma representação atual da cidade São Paulo, sendo acrescentados à lista os filmes lançados no mesmo período (2000-2009) que não receberam investimento de nenhum dos editais.

Os filmes foram analisados sob categorias de espaço de representação predominantes na sua imagem. As categorias foram “desestrutura familiar”, “corrupção”, “pobreza”, “solidão”, “decadência”, “trânsito” (muitas vezes em conjunto em alguns filmes) e “família, esporte e felicidade” (um único caso) (Tabela 1).

Filme (diretor, ano de lançamento)	Categorias de espaço	Ano de premiação do edital de produção		
		BNDES	Petrobrás**	Secret. SP **
<i>Através da janela</i> (Tata Amaral, 2000) *	Desestrutura familiar	-	-	-
<i>Cronicamente inviável</i> (Sérgio Bianchi, 2000) *	Corrupção	-	-	-
<i>O bicho de sete cabeças</i> (Laís Bodanzky, 2001) *	Desestrutura familiar	-	-	-
<i>Domésticas</i> (Fernando Meirelles, 2001)	Pobreza	1999	-	-
<i>Tônica dominante</i> (Lina Chamie, 2001) *	Solidão	-	-	-
<i>O invasor</i> (Beto Brant, 2002) *	Corrupção	-	-	-
<i>O príncipe</i> (Ugo Giorgetti, 2002)	Decadência	1999	-	-
<i>Cristina quer casar</i> (Luiz Villaça, 2003)	Solidão	2000	-	-
<i>Durval discos</i> (Anna Muylaert, 2003)	Decadência e Solidão	1999	-	-
<i>Contra todos</i> (Roberto Moreira, 2004)	Desestrutura familiar	-	2003	-
<i>De passagem</i> (Ricardo Elias, 2004)	Pobreza	1999	2003	-
<i>Garotas do ABC</i> (Carlos Reichenbach, 2004)	Pobreza	2001	2003	-
<i>Nina</i> (Heitor Dhalia, 2004)	Decadência e Solidão	2002	2003	-
<i>Viva voz</i> (Paulo Morelli, 2004)	Corrupção	2002	-	-
<i>O Casamento de Romeu e Julieta</i> (Bruno Barreto, 2005)	Família, Esporte e Felicidade	2003	-	-

<i>Jogo subterrâneo (Roberto Gervitz, 2005)</i>	Trânsito e Solidão	2003	-	-
<i>Boleiros 2 (Ugo Giorgetti, 2006)</i>	Decadência	-	2004	2003
<i>Crime delicado (Beto Brant, 2006)</i>	Decadência e Solidão	-	2004	2003
<i>Antônia (Tata Amaral, 2007)</i>	Pobreza	2005	2004	2004
<i>A casa de Alice (Chico Teixeira, 2007)</i>	Desestrutura familiar	2006	2005	2003
<i>Os 12 trabalhos (Ricardo Elias, 2007)</i>	Trânsito e Pobreza	-	-	2004
<i>I hate São Paulo (Dardo Toledo Barros, 2007)</i>	Decadência	-	-	-
<i>O magnata (Johnny Araujo, 2007)</i>	Desestrutura familiar	2006	-	-
<i>Não por acaso (Philippe Barcinski, 2007)</i>	Trânsito e Solidão	2006	2005	2003
<i>A via láctea (Lina Chamie, 2007)</i>	Trânsito	-	-	2004
<i>Chega de saudade (Lais Bodanzky, 2008)</i>	Solidão	2005	2005	2004
<i>O corpo (Rossana Foglia e Rubens Rewald, 2008) *</i>	Decadência	-	-	-
<i>Falsa loura (Carlos Reichenbach, 2008)</i>	Pobreza e Solidão	2004	2004	2005
<i>Fim da linha (Gustavo Steinberg, 2008)</i>	Corrupção	2004	-	2004
<i>Linha de passe (Walter Salles e Daniela Thomas, 2008) *</i>	Pobreza	-	-	-
<i>Nossa vida não cabe num opala (Reinaldo Pinheiro, 2008)</i>	Desestrutura familiar	-	-	2005
<i>O signo da cidade (Carlos Alberto Riccelli, 2008) *</i>	Solidão	2007	-	-
<i>É proibido fumar (Anna Muylaert, 2009)</i>	Decadência e Solidão	-	2005	2004
<i>Quanto dura o amor (Roberto Moreira, 2009)</i>	Solidão	2006	-	2005
<i>Se nada mais der certo (José Eduardo Belmonte, 2009) *</i>	Decadência e Solidão	-	-	-

* Filmes financiados por outras fontes e/ou pela Petrobrás e BNDES sem seleção via edital

** Até 2002, não publicavam edital de produção

Tabela 1

As categorias escolhidas a partir dos filmes evidenciam a predominância de uma imagem infeliz quanto ao espaço da cidade de São Paulo. A única exceção para o período se trata do filme *O casamento de Romeu e Julieta* (Bruno Barreto, 2005), sendo também a obra de maior bilheteria dentre as analisadas. A exceção mostra-se mais que esperada, uma vez que o filme foi realizado pela família Barreto, que possui tradição em fazer obras com apelo comercial, dentro do padrão carioca anteriormente comentado. Porém, é interessante analisar o filme e perceber que há uma classe média-alta paulistana representada, longe da “desestrutura familiar” dos outros.

Ironicamente, dentre os filmes há o pouco visto *I hate São Paulo* (Dardo Toledo Barros, 2007), cujo nome poderia sintetizar um sentimento comum quanto ao espaço paulistano no cinema. Voltando à análise econômica, a cadeia produtiva paulistana evidencia que os produtores e roteiristas buscam a “continuidade”, ou “redundância”, de uma imagem aparentemente esperada para uma obra que se passa em São Paulo. E, diferentemente de ser uma “continuidade” no sentido se assemelhar ao sucesso de outros filmes (como nos casos anteriormente analisados), tal imagem parece ser a única possível a ser aceita, seja pelos editais, pelo público ou pela mídia. Afinal, tanto os filmes que foram financiados pelos editais, assim como os não contemplados possuem a mesma percepção espacial infeliz.

Neste sentido, o espaço relacional determinado por David Harvey (2006), a visão que cada um tem de uma mesma realidade, apresenta-se padronizado. A imagem de São Paulo que é vista na televisão se confunde com o cinema, o jornal; funde-se ao cotidiano das pessoas que lá vivem e convivem com os possíveis estereótipos que, longe da ficção e do aparato de comunicação, passam a aparentar ser reais. Muitas vezes, no mundo capitalista globalizado, não se consegue diferenciar o que veio antes: o espaço ou as ideias que se tem daquele espaço. E tentar fugir deste espaço de representação tornar-se-ia uma busca pelo “risco”, pela “aleatoriedade”. Uma análise mais profunda dos filmes, assim como das imagens comuns a eles e a outros objetos de comunicação,

poderia esclarecer as possíveis origens desta necessidade de representação infeliz da capital paulistana.

Porém, é claro que esta estagnação espacial, como pensado anteriormente, não é frutífera econômica ou culturalmente. Longe de entrar no mérito artístico dos filmes (alguns bastante elogiados), é necessário analisar as possibilidades de diversidade da produção sobre a cidade de São Paulo, seja pela alteração do formato econômico disposto, seja pela busca de uma nova percepção artística possível da cidade.

Iniciando a nova década, fora do período do estudo, *As melhores coisas do mundo* (Laís Bodanzky, 2010) foi lançado trazendo uma nova perspectiva para este estudo. Também financiado pela Petrobrás e BNDES (editais de 2007), o filme aborda o simples cotidiano de adolescentes de classe média de São Paulo, tendo tido relativo sucesso de bilheteria. Ao não se vincular a uma imagem infeliz da cidade, o filme poderia ser pensado como um novo espaço de representação da cidade, assim como de novas perspectivas comerciais dos projetos sobre São Paulo. Mas é irônico perceber que, uma vez que ele aparentava ser uma inovação (no sentido econômico de produção) dentro do cinema brasileiro, ao abordar as desventuras do universo juvenil, dois outros filmes cariocas com temática próxima e apelo mais comercial foram lançados logo após o filme de Laís Bodanzky – *Muita calma nessa hora* (Felipe Joffily, 2010) e *Desenrola* (Rosane Svartman, 2011). Não seria a máquina de roteiros, *pitchings* e elaboração de projetos funcionando novamente? Se sim, pelo menos se sabe que agora ela está na ativa, e mais rápida, em São Paulo.

Referências bibliográficas

BOLAÑO, C. *Indústria cultural, informação e capitalismo*. São Paulo: Hucitec; Polis, 2000.

HARVEY, D. Space as a key word. In: _____. *Spaces of global capitalism: towards a theory of uneven geographical development*. London: Verso, 2006. Disponível em: <<http://marxandphilosophy.org.uk/assets/files/society/word-docs/harvey2004.doc>>. Acesso em: 19 out. 2010.

MARX, K. Introducción. In: _____. *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Borrador) 1857-1858. Grundrisse*. Tradução de José Aricó, Miguel Murmis e Pedro Scaron. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1974.

_____. *O Capital*. Tradução de Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: Abril, 1983-1984.

WILDEN, A. Informação. In: ENCICLOPÉDIA EINAUDI. v. 34. Lisboa: Imprensa Nacional, 2001.

-
1. Sessão: Sistemas de Produção
 2. Doutorando. Especialista em Regulação da Ancine e membro do conselho do Observatório Brasileiro do Cinema e Audiovisual.
 3. Tamanho do parque exibidor brasileiro, desenvolvimento de um público para o cinema brasileiro e participação do distribuidor e exibidor nas fatias da receita final são algumas das causas que não serão detalhadas no presente artigo.

Convergência à brasileira: reflexões sobre a indústria audiovisual¹

Lia Bahia (UFF)²

O campo audiovisual brasileiro enfrenta mudanças estruturais que parecem deslocar os meios dos rígidos lugares de distinção cultural, demarcados historicamente. Há um desconforto de críticos, especialistas e pesquisadores, acostumados a lidar com o cinema e a televisão como formas de expressão audiovisual isoladas, diante do fenômeno da convergência tecnológica, mercadológica, de linguagens e de formatos que tem caracterizado, de maneira cada vez mais acentuada, o campo audiovisual brasileiro.

O movimento contemporâneo de entrecruzamento dos meios audiovisuais, principalmente cinema e televisão, se apresenta no cenário contemporâneo como um instrumento para potencializar os produtos nacionais no mercado local e global. Meios que até então se encontravam segregados dentro da hierarquia cultural se misturam, através do processo da hibridação, gerando produtos de trânsito. Como consequência, há o alargamento das fronteiras entre *culto* e *popular* na produção de filmes, séries e programas de televisão. Canclini (2006) afirma que, mais do que a dissolução das categorias tradicionais do culto e do popular no mercado cultural, o que se rompe é a pretensão de cada campo se considerar como autônomo.

Historicamente, os meios audiovisuais têm recebido no Brasil tratamentos distintos na análise teórica e nas formulações políticas. Enquanto o olhar sobre

a televisão é dirigido para a indústria, o enfoque sobre o cinema volta-se para o artístico; enquanto a televisão é um negócio empresarial-comercial, o cinema é majoritariamente política estatal. Essas dicotomias observadas entre cinema e televisão se estendem para outras mídias e fundamentam os estudos sobre o campo audiovisual brasileiro.³ No entanto, as abordagens baseadas na polarização entre cinema e televisão parecem ter perdido potência explicativa diante da tendência mundial da convergência transmidiática.⁴

Para Henry Jenkins, “a cultura da convergência é aquela, na qual novas e velhas mídias colidem, onde mídia corporativa e mídia alternativa se cruzam, onde o poder do produtor de mídia e o poder do consumidor interagem de maneiras imprevisíveis” (2008, p. 27). Novos e velhos meios de comunicação passam a conviver e interagir uns com os outros, de maneira que não há substituição dos meios mais antigos, mas suas funções e *status* são transformados pela introdução de novas tecnologias. O autor defende que “se o paradigma da revolução digital presumia que as novas mídias substituiriam as antigas, o emergente paradigma da convergência presume que novas e antigas mídias irão interagir de formas cada vez mais complexas” (JENKINS, 2008, p. 30).

Estes processos são recentes no país e ainda estão em consolidação; contudo, já apontam mudanças que precisam ser problematizadas e debatidas. Existe uma transição em curso que nos confronta com a necessidade de repensar concepções historicamente estabelecidas acerca do audiovisual no Brasil. Diante do cenário de transformações de ordem internacional, é preciso problematizar os avanços, negociações, possibilidades, limites e tensões do campo audiovisual nacional, atentando para as rupturas e para as continuidades históricas do campo audiovisual brasileiro e para o futuro deste, que está sendo redesenhado hoje.

Novas armas de luta são acionadas para que o audiovisual nacional possa entrar, resistir e negociar no mercado de bens simbólicos global. As experiências de entrecruzamento de cinema e televisão evidenciam o processo de deslocamento e alargamento de fronteiras como estratégia de sobrevivência diante do adensamento da circulação econômica e cultural transnacional.

Cinema e televisão: marcas históricas de distanciamento

Nos anos 2000, ainda que não totalmente consolidada e pontuada por tensões, a lógica da convergência transmidiática inscreve-se cada vez mais na agenda da cultura audiovisual nacional. E, se o espírito da convergência entra no campo audiovisual brasileiro apoiado no sistema capitalista e na cultura do consumo, a reflexão não pode ignorar que o campo audiovisual nacional é fruto de uma tradição que segregou os meios audiovisuais – em especial, o cinema e a televisão.

Contudo, o processo de formação do cinema e da televisão no Brasil é herdeiro da circularidade cultural e artística. O cinema foi o primeiro meio de comunicação audiovisual voltado para as massas e por isso contou com a presença frequente da música, da literatura, do rádio e de artistas populares em filmes brasileiros em seus primórdios.⁵ Já a televisão tem a marca da circularidade de elementos teatrais, cinematográficos e radiofônicos em seu nascedouro.

Em seus primeiros anos, a televisão seguiu o modelo do rádio de regulação e sustentabilidade via publicidade; no entanto, a inspiração narrativa e a dramaturgia vieram do teatro. O teleteatro é o gênero dominante na televisão em seus primeiros anos. Contudo, a partir da segunda metade dos anos 1960, o teleteatro perde força para a telenovela diária, gênero de maior popularidade e menor orçamento. Com o advento da sociedade de consumo no país e a ampliação de vendas de aparelhos, houve a constatação de que a televisão deveria ser um veículo popular. O novo meio percebe que tem seu público e passa a estruturar uma grade de programação em consonância com esse público. No momento em que a ideia de povo é incorporada pela televisão, há destaque para profissionais do rádio no novo meio.⁶

O marco da cisão na forma de distinção cultural entre cinema e televisão – relegando ao primeiro as questões artísticas e à segunda a função de entreter – são os anos 1960/70, momento de especialização diante da ampliação do mercado

de bens culturais no país. Ao longo das décadas seguintes, com a consolidação da televisão no Brasil, isso se torna ainda mais evidente, cristalizando, a partir desses lugares separados, o campo audiovisual brasileiro, até então com alguns poucos episódios de integração entre um meio e outro.

Desde o nascimento do novo meio no Brasil, houve raros momentos de atenção para uma possível integração sua com o cinema. Bernardet e Galvão apontam a rara exceção do produtor, diretor e crítico Fernando de Barros, que defende já em 1952 a aliança entre cinema e televisão. Para ele:

Os homens de cinema devem se unir à TV e já, porque, por enquanto, os homens da TV ainda não são fortes. Há um dirigente de TV que aceitaria fazer um convênio com um grande estúdio, para ele seria preferível, pois não teria que empatar dinheiro em máquinas. Mas os homens de cinema não querem saber de nada, parece que eles têm o rei na barriga (*Revista Fundamentos* apud GALVÃO; BERNARDET, 1983, p. 96).

A perspectiva culturalista⁷ que dominou o pensamento cinematográfico brasileiro afastou as tentativas de união entre cinema e televisão no país, sendo esta acompanhada pelo pensamento empresarial e massivo. Neste sentido, “a televisão não seria assunto de cultura, só de comunicação”, ficando o cinema nacional responsável pela vertente cultural do campo audiovisual brasileiro (BARBERO, 2003, p. 310). Parte considerável dos estudos sobre o campo acompanhou as disputas internas e privilegiou os lugares rígidos de distinção entre os meios.

O filósofo Pierre Bourdieu (2008) propõe a teoria da distinção para explicar os posicionamentos sociais através de práticas de consumo. Os signos são terrenos de disputas permanentes, sendo o processo social o lugar em que se confere significado ao bem. Assim, para o autor:

O gosto classifica aquele que procede à classificação: os sujeitos sociais distinguem-se pelas distinções que eles operam entre o belo e o feio, o distinto e o vulgar; por seu intermédio, exprime-se ou traduz-se a posição desses sujeitos nas classificações objetivas (BOURDIEU, 2008, p. 12).

A partir da lógica da distinção, formou-se um hiato entre cinema e televisão que impediu que houvesse a formação de um campo audiovisual sistêmico, integrado e institucionalizado.

Para Pedro Butcher: “No projeto cultural da ditadura militar persiste uma clara divisão entre a ‘cultura de massa’ a cultura popular e ‘artística’ – sendo que a televisão se insere no primeiro grupo, e o cinema no segundo” (2006, p. 38). Isso pode ser percebido na forma diferenciada de ação do governo: para a cultura de massa, houve um alto investimento em infraestrutura de telecomunicações (criação do Sistema Nacional de Telecomunicação operado pela Embratel), mas a administração dos meios de comunicação foi repassada à iniciativa privada; para as atividades artísticas, foram criados órgãos estatais de apoio a projetos. No caso do cinema, foi criada a Empresa Brasileira de Filmes S/A (Embrafilme) em 1969.

A organização diferenciada de investimento expressou a segregação de políticas culturais para cinema e televisão no Brasil. Para Canclini, os procedimentos de distinção simbólica operam numa dupla separação: o tradicional administrado pelo Estado e o moderno gerenciado por empresas privadas; e o experimental para as elites, administrado por um perfil de empresas, e o massivo organizado por outro. Nas palavras do autor: “A tendência geral é que a modernização da cultura para elites e para massas vá ficando nas mãos da iniciativa privada” (CANCLINI, 2006, p. 89).

Contudo, é importante lembrar que a Embrafilme lançou, em 1977, um programa para produção de piloto para séries de televisão. Foram selecionados 22 projetos, mas, devido à desarticulação entre cinema e

televisão, a maioria dos projetos virou longa-metragem. Para Tunico Amancio (2000), a Embrafilme apostava numa futura obrigatoriedade de exibição de série nacional na televisão. De fato, houve aumento de conteúdo nacional na programação, mas o modelo adotado foi o de internalizar e controlar a produção audiovisual. O empreendimento estatal da década de 1970 mostrou os limites e as tensões entre cinema e televisão.⁸

A fragilidade da estrutura industrial do cinema e sua afirmação como arte autônoma surgiu *pari passu* com o desenvolvimento da televisão. O processo de modernização audiovisual brasileiro é próprio de país periférico, feito de maneira desarticulada e incompleta. Nos anos 60/70, o cinema brasileiro encontrou dificuldade diante dos fluxos tecnológicos internacionais e assumiu o subdesenvolvimento como condição estruturante.

O sistema televisivo brasileiro, por sua vez, foi financiado por meio da publicidade e consolidou um padrão industrial, competitivo internacionalmente. A emissora incorporou a necessidade de montar uma indústria cultural adequada à nova fase de desenvolvimento e modernização capitalista (ORTIZ; BORELLI; ORTIZ RAMOS, 1988). A ausência de uma estrutura industrial do cinema no país fez com que o audiovisual brasileiro “pulsasse” uma etapa, consolidando a indústria audiovisual através do meio eletrônico (ORTIZ RAMOS, 2004). A televisão simbolizou a modernização, deixando para trás o discurso moderno de industrialização cinematográfica de outrora.

Para Renato Ortiz (2001), é o desenvolvimento da televisão o que melhor caracteriza o advento e a consolidação da indústria cultural no Brasil. A televisão, preponderantemente local na década de 1950, realizou uma integração de mercado. Com sua intensa penetração, o meio se constituiu no Brasil como uma verdadeira “comunidade nacional imaginada”, seja pela presença no cotidiano dos brasileiros, seja pela sua afirmação como referência de qualidade⁹ de conteúdo nacional no cenário nacional e internacional.

Do final dos anos 1950 até final dos 1990, cinema e televisão consagraram-se como espaços midiáticos separados. O afastamento, ora forçado, ora desejado, dominou a constituição do campo. No entanto, as abordagens baseadas na polarização entre cinema × televisão e cultura de elite × cultura popular parecem ter perdido potência explicativa diante da tendência mundial da convergência transmidiática global. Iniciativas institucionais, como a criação de um departamento de cinema da TV Globo – Globo Filmes – e as dinâmicas entre cinema e televisão por ele proporcionadas, a entrada gradual de produção audiovisual independente¹⁰ na TV aberta e na TV fechada (programadoras internacionais),¹¹ os marcos regulatórios e mecanismos de incentivos específicos de entrelaçamento entre os meios e os lançamentos de editais públicos para cinema e televisão são causa e consequência de uma demanda contemporânea de processos interculturais.

Novas estratégias e velhos conflitos no campo audiovisual

Há a emergência de um movimento não usual na formação e construção do campo audiovisual brasileiro, pautado pelo fenômeno da convergência e da narrativa transmidiática, que demanda outros enfoques de pesquisa. O mundo contemporâneo assiste a um inevitável processo de interdependência e complementaridade entre os meios que compõem o campo audiovisual, o que abala as fronteiras entre os espaços midiáticos e as falsas oposições. “Em vista das cooperações e dos cruzamentos que acontecem, esta hierarquia vai aos poucos se apagando” (LIPOVETSKY; SERROY, 2009, p. 215).

O mundo contemporâneo está imerso na experiência que Lipovetsky e Serroy (2009, p. 12) denominaram de tela global, na qual “a tela é onipresente, multiforme, planetária e multimidiática”. Cada vez mais as telas e as narrativas contidas nelas se comunicam, convergem, se interconectam e se complementam, rompendo a tradição histórica de segregação entre os meios.

A convergência à brasileira se inicia e se evidencia na fricção do cinema com a televisão, meios já estruturados e presentes no imaginário coletivo do campo audiovisual brasileiro. Políticas públicas e privadas de aproximação e hibridação dos meios são desenhadas e executadas no audiovisual nacional contemporâneo.

A criação da Globo Filmes (1998) – que coincidiu com a chamada “retomada” do cinema nacional – pode ser percebida como uma estratégia política da TV Globo de expansão e potencialização de atuação no mercado audiovisual nacional no mundo globalizado. O esforço da empresa de aproximação e interação entre o cinema e a televisão, meios audiovisuais já consagrados no país, abalou as fronteiras de distinção historicamente demarcadas entre os meios audiovisuais. A Globo Filmes é um sintoma desse fenômeno mundial da convergência, e uma estratégia de inserção global e valorização do produto nacional no mercado transnacional.

A empresa é o principal expoente deste processo de trânsito entre cinema e televisão no país. A Globo Filmes desenhou as primeiras estratégias de deslocamento das fronteiras entre cinema e televisão no Brasil ao criar produtos declaradamente híbridos, móveis e de trânsito, com destaque midiático e de público e renda. Projetos como o programa *Os normais*, dirigido por José Alvarenga Júnior e exibido na TV Globo de 2001 a 2003, que vira longa-metragem em 2003 e tem continuação em *Os normais 2* (2010), ou o filme *O bem amado* (2010), de Guel Arraes, que já é filmado para virar uma minissérie com quatro capítulos para a TV Globo (exibida em 2011), e ainda a sequência e o sucesso de público do filme *Se eu fosse você* (2006) e *Se eu fosse você 2* (2009), de Daniel Filho, são produtos que se inserem na cultura da intermediação cultural, que aproxima e desloca os rígidos lugares de distinção.

A televisão já exercia influência sobre o filme brasileiro mesmo antes da criação da Globo Filmes. São exemplos desse processo os filmes de *Os Trapalhões* e *da Xuxa*, que ocuparam lugar de destaque de público do cinema nacional. Em seu estudo sobre os filmes de *Os Trapalhões*, Ortiz Ramos defende as produções

como “populares de massa” que perpassam a relação entre cinema, televisão e mídia em geral. Para o autor:

Os Trapalhões acabam por embaralhar elementos dos dois pólos de produção (...) o “popular de massa” e o “culto”. Numa estratégia análoga à TV Globo para a dramaturgia, os comédicos vão tragando artistas e técnicos com formações diversas, concentrando práticas cinematográficas e televisivas, acionando tradições e construindo uma serialização bem sedimentada. Conseguem, assim, uma solidificação de padrão fílmico adequada à modernização audiovisual (ORTIZ RAMOS, 2004, p. 39).

Se o fenômeno Trapalhões avança rumo à modernização audiovisual, no final dos anos 1970, apoiado em preceitos nacionalistas e populares, é a criação da Globo Filmes, no final dos anos 1990, que consolida a relação entre cinema e televisão no Brasil.¹² 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 no país, mediada pela Globo Filmes.

O modelo de produção da TV Globo, no qual ela produz quase tudo o que exhibe, é contrastante ao modelo cinematográfico nacional. A atuação da Globo Filmes é, portanto, uma espécie de oferecimento de *know how* da visão industrial e comercial dos produtos audiovisuais, traduzindo-se em uma intervenção direta no projeto do filme.

Outra iniciativa das Organizações Globo é a da TV Globo, que intensificou a realização de coproduções com produtoras independentes com o objetivo de agregar “qualidade e prestígio” à sua grade de programação. A exibição da minissérie *Som & fúria* (2009), de Fernando Meirelles, uma coprodução da TV Globo com a produtora independente O2, e a exibição na TV Globo da minissérie *Decamerão – A comédia do sexo* (2009), dirigida por Jorge Furtado e coproduzida

com a produtora independente Casa de Cinema de Porto Alegre, evidenciam esse processo de trânsito e a interdependência fundamental entre cinema e televisão na contemporaneidade.

Portanto, não é só o cinema que passa a depender e ter como referência a televisão nacional; a entrada de realizadores, atores e diretores vindos do teatro e do cinema na grade televisiva é uma importante estratégia da TV Globo para agregar “qualidade artística” a sua programação. É notável a participação dos diretores Guel Arraes, Luis Fernando Carvalho e Jorge Furtado, que atuam no cinema e na televisão e garantem a esta um lugar de distinção e prestígio cultural. Essa mediação se tornou estratégica tanto para afirmar a qualidade da televisão, depreciada culturalmente, quanto para popularizar o cinema nacional, considerado um meio distante do público espectador.

Junto às ações privadas, há a progressiva atenção do Estado e implantação de mecanismos públicos voltados para integração dos meios. As séries televisivas para programadoras internacionais, como *Mandrake* (2005 e 2007), de José Henrique Fonseca, Cláudio Torres e outros diretores, e *Alice* (2008), de Karim Ainouz e Sérgio Machado, foram realizadas via mecanismo de incentivo fiscal e foram exibidas para toda a América Latina. São séries televisivas destinadas a programadoras internacionais, realizadas por produtoras independentes brasileiras com incentivo do Governo Federal, através do Artigo 39 da MP 2228-01,¹³ e escancaram e problematizam as relações entre cinema e televisão no Brasil no contexto transnacional. Nos anos 2000, o Estado, que sempre concentrou esforços no cinema, parece atentar à importância da televisão e à colaboração entre os campos audiovisuais.

O projeto de criação de uma televisão pública no Brasil resulta da ampliação da agenda governamental. A criação da emissora pública, TV Brasil (2007), seria a realização do grande projeto estatal. O governo federal criou o primeiro canal público nacional de televisão com pretensa autonomia em relação ao Governo Federal.¹⁴ Junto a esta ação macro, o governo, através do

Ministério da Cultura, lançou o Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro (DOC TV), além de divulgar diversos editais para produção de pilotos e séries de televisão nos últimos anos, evidenciando a entrada da televisão na pauta do Estado.

Manifestação vinda da classe cinematográfica, o III Congresso Brasileiro de Cinema (CBC), realizado em 2000, apontou a importância de atenção à televisão e à maior integração com o cinema.¹⁵ Recentemente, VIII Edição do CBC (2010) acrescentou o “Audiovisual” ao nome e buscou acompanhar a tendência da convergência, atentando para as novas mídias e para as transformações e interdependências que atravessam a cadeia produtiva do campo audiovisual.

O projeto de lei de criação da Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual (Ancinav), de 2004, suscitou o intenso debate de agentes do mercado audiovisual ao prever a inclusão da regulação e da taxação das emissoras comerciais. A Ancinav se tornou um marco importante da relação cinema e televisão no país, uma vez que a discussão ultrapassou os fóruns especializados e chegou à grande mídia, colocando a discussão na arena pública.

No entanto, a intenção do Estado de promulgar quaisquer medidas de regulação e fiscalização voltadas para as emissoras de televisão provocou inúmeras tensões no campo audiovisual (BAHIA, 2009). Podemos dizer que o projeto de reorganização do campo audiovisual nacional não partiu da iniciativa estatal; esta acompanhou as transformações advindas do mercado a partir da tendência global da convergência midiática. A atuação de políticas privadas suscitou debates importantes sobre a relação e a dependência dos meios e colocou a discussão na agenda estatal. Contudo, ainda não foi formulada uma política pública sistêmica e orgânica de regulação e incentivo de integração entre cinema e televisão.

As iniciativas privadas e públicas de conexão entre cinema e televisão se tornam recursos estratégicos para o desenvolvimento, sobrevivência e

fortalecimento da indústria audiovisual brasileira. É na condição de planejamento convergente e interdependente entre diversas esferas midiáticas que os produtos audiovisuais nacionais irão entrar, negociar e resistir à intensificação da circulação dos fluxos midiáticos transnacionais. Este cenário dialoga com continuidades e rupturas históricas, conformando novas tensões, disputas e potencialidades do campo audiovisual brasileiro contemporâneo.

Referências bibliográficas

- AMANCIO, T. *Artes e manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*. Niterói, RJ: Eduff, 2000.
- BAHIA, L. C. *Uma análise do campo cinematográfico brasileiro sob a perspectiva industrial*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.
- BARBERO, J. M. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.
- BRASIL. Medida Provisória nº 2.228, de 6 de setembro de 2001. Estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cinema, cria o Conselho Superior do Cinema e a Agência Nacional do Cinema - ANCINE, institui o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional - PRODECINE, autoriza a criação de Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional - FUNCINES, altera a legislação sobre a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/2228-1.htm>. Acesso em: 15 jun. 2011.
- BUCCI, E. É possível fazer televisão pública no Brasil? *Novos Estudos CEBRAP*, n. 88, nov. 2010. p. 5-18.
- BOURDIEU, P. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp, 2008.
- BRANDÃO, C. As primeiras produções teleficcionais. In: RIBEIRO, A. P. G.; SACRAMENTO, I.; ROXO, M. (Org.). *História da televisão no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2010. p. 37-55.
- BUTCHER, P. *A dona da história*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.
- CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2006.
- GALVÃO, M. R.; BERNARDET, J.-C. *O nacional e o popular na cultura brasileira: cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- JENKINS, H. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2008.
- LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. *A tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna*. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- MACHADO, A. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Senac, 2005.
- ORTIZ, R. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- _____; BORELLI, S. H. S.; ORTIZ RAMOS, J. M. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- ORTIZ RAMOS, J. M. *Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50, 60 e 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- _____. *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.

-
1. Trabalho apresentado no XIV Encontro Anual da Socine (2010) na sessão de comunicação individual: Narrativas transmidiáticas e cultura da convergência.
 2. Doutoranda da UFF. E-mail: liabahia79@gmail.com
 3. Sobre tal processo histórico, ver Bahia (2009).
 4. Trabalharemos com a perspectiva de que a convergência representa uma transformação cultural, para além de avanços tecnológicos (JENKINS, 2008).
 5. Um dos momentos mais marcantes deste processo é a cena em que Grande Otelo e a cantora Angela Maria contracenam e cantam juntos a música "Malvadeza Durão", de Zé Ketí, no filme *Rio zona norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos.
 6. A disputa de posições entre profissionais de teatro, que defendiam o capital cultural, e de rádio, que estavam colados à ideia de povo, marca os bastidores da televisão na época. Sobre o assunto, ver Brandão (2010).
 7. Sobre o assunto, ver Ortiz Ramos (1983).
 8. Sobre o assunto, ver Amancio (2000).
 9. 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).
 10. Produção independente é aquela cuja empresa produtora, detentora majoritária dos direitos patrimoniais da obra, não tem qualquer associação ou vínculo, direto ou indireto, com empresas de serviço de radiodifusão de sons e imagens ou operadoras de comunicação eletrônica de massa por assinatura.
 11. Programadora internacional é aquela gerada, disponibilizada e transmitida diretamente do exterior para o Brasil por satélite ou qualquer outro meio de transmissão ou veiculação, pelos canais, programadoras ou empresas estrangeiras, destinada às empresas de serviço de comunicação eletrônica de massa por assinatura ou de quaisquer outros serviços de comunicação que transmitam sinais eletrônicos de som e imagem.
 12. Houve algumas poucas experiências importantes anteriores, como os filmes de Os 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 dirigir 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.
 13. Artigo 39 da MP nº 2.228-01 (Condecine 3%) – ANCINE isenta do pagamento da CONDECINE 11% as Programadoras estrangeiras de TV por Assinatura que invistam 3% do valor da remessa ao exterior na co-produção de obras audiovisuais brasileiras de produção independente.
 14. A independência da TV Brasil é questionável, já que ela faz parte da Empresa Brasileira de Comunicação (EBC), que está vinculada à Secretaria de Comunicação Social da Presidência da República (Secom). Ficam evidentes os resquícios da velha dicotomia: a televisão vinculada à pasta da Comunicação e o cinema à Cultura. Para Eugênio Bucci, "nos países em que as emissoras públicas tiveram êxito, elas eram consideradas entidades culturais que guardam vínculo indiretos com ministérios ligados à cultura" (BUCCI, 2010, p. 14).
 15. No ano 2000, o III CBC divulgou documento e entre as reivindicações estava a política de regulação da televisão para incentivo ao cinema nacional (taxação de 3% e cumprimento de cotas de exibição de 30% da programação de produção brasileira independente).

Paradoxos das políticas públicas para o setor cinematográfico e as características da ANCINE¹

Marcelo Ikeda (UFC)²

1. Introdução: a criação da Ancine como agência reguladora

Em meados da década de noventa, o Brasil presenciou a reforma do sistema de telecomunicações, a partir da privatização do Sistema Telebrás e da abertura do setor para o capital estrangeiro. O Estado, então, deixava de participar na exploração da atividade econômica como empresário, passando a atuar segundo um novo modelo. Adaptando o modelo institucional norte-americano, o Estado brasileiro se tornava um agente regulador, proporcionando um “equilíbrio justo” entre o Governo, as empresas privadas que passavam a explorar diretamente o serviço e os consumidores. Processo semelhante a este ocorreu no setor de energia, com a formação da primeira agência reguladora brasileira nesse novo modelo institucional – a ANEEL – em 1996. Em seguida foram criadas outras agências como a ANATEL e a ANP (petróleo). Entre 1999 e 2001, foram criadas diversas agências reguladoras, como a ANVISA (vigilância sanitária, 1999), ANS (saúde suplementar, 2000), ANA (recursos hídricos, 2000), ANTT (transporte terrestre, 2001) e ANTAQ (transportes aquaviários, 2001).

Neste mesmo ano de 2001, foi criada a Ancine (Agência Nacional do Cinema) com a Medida Provisória 2228-1/2001, convertida pela Lei 10.454/2002. A MP 2228-1/01 estabeleceu uma nova estruturação para o setor audiovisual,

criando um órgão federal de fomento, regulação e fiscalização das atividades cinematográficas e audiovisuais, que passava então a ocupar um vácuo institucional deixado desde a extinção da Embrafilme no início do Governo Collor, além de estabelecer um conjunto de diretrizes para o setor como um todo que vão além das atribuições da Agência.

Com a MP 2228-1/01, o desenho do setor audiovisual ficou na forma de um tripé institucional. O Conselho Superior do Cinema e do Audiovisual era responsável pela formulação estratégica da política nacional do audiovisual. A execução dessa política era realizada por dois órgãos: de um lado, a Ancine, responsável pelo fomento, regulação e fiscalização do setor audiovisual, em busca da “autossustentabilidade da indústria cinematográfica e audiovisual brasileira”; de outro, a Secretaria do Audiovisual (SAv), responsável pelo cinema não comercial, mostras e festivais de cinema e conservação e preservação da memória cinematográfica. Ou seja, de um lado, a Ancine cuidava do “cinema industrial, de mercado”; de outro, a SAv, do “cinema artesanal, não comercial”.

A MP 2228-1/01 criou então um novo marco legal para o setor cinematográfico brasileiro, criando o primeiro órgão a nível federal após o fechamento da Embrafilme. No entanto, diferentemente de outros setores, o setor cinematográfico não foi privatizado (como o caso das telecomunicações ou do setor elétrico) nem se trata de um bem de utilidade pública essencial, como a saúde ou a vigilância sanitária. Por isso, ao longo do tempo, a existência da Ancine como agência reguladora (e não outro tipo de órgão governamental) foi questionada por diversas correntes, sejam do Governo, sejam da sociedade civil. Esse processo se intensificou na transição para o Governo Lula, que, além de questionar o papel das próprias agências reguladoras como um todo, promoveu mudanças estruturais específicas na área de cultura, fortalecendo a SAv – órgão diretamente ligado ao MinC – como órgão formulador e executor de políticas públicas para a área audiovisual, descaracterizando o “tripé institucional”, conforme disposto na MP 2228-1/01.

A tentativa de transformação da Ancine em Ancinav espelha os paradoxos da transição da política pública do período, conforme bem estudou Aguiar (2005). De um lado, como já dissemos, a “gestão Gil” no Ministério da Cultura concentrou as atividades de formulação de políticas públicas na SAV, ainda que, segundo a própria legislação em vigor (a MP 2228-1/01), o órgão responsável pela formulação da política nacional do audiovisual seja o Conselho Superior de Cinema, órgão com estrutura paritária entre representantes do Governo (dos diversos Ministérios) e da sociedade civil, especialistas da atividade ou representantes de organismos representativos da própria classe cinematográfica. De outro lado, a intenção de expandir as funções da Ancine, especialmente na espinhosa área de televisão, evidencia um esforço do Governo de fortalecer o órgão, entendendo que a atividade de regulação num cenário de convergência tecnológica seria mais amplas caso a agência abrangesse também a área de mídias eletrônicas. No entanto, a proposta da Ancinav se viu fracassada por vários motivos: de um lado, recebendo críticas dos setores industrialistas da própria classe cinematográfica, já que o projeto previa um aumento considerável da carga tributária, reajustando os valores da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (Condecine), sem comprovar de maneira clara como esses recursos seriam reinvestidos na atividade cinematográfica; de outro, dos setores ligados à radiodifusão e à comunicação eletrônica de massa, temendo que a regulação do setor se fortalecesse com o novo desenho institucional, indo contra interesses historicamente consolidados do setor; por fim, mesmo de setores internos ao Governo, como o Ministério das Comunicações, que alertava para uma possível sobreposição das tarefas da Ancine e da Anatel que tangia à regulação do setor de telecomunicações.

Dessa forma, fracassado o projeto da Ancinav, defendido pelo MinC do Governo Lula, restava a Ancine, que, agora, não poderia mais ser atacada pelo Governo. Ou seja, o fruto mais imediato deste paradoxo foi a manutenção das atribuições da Ancine e sua lenta ocupação, à medida que se encerrava o mandato dos diretores nomeados pelo antigo Presidente da República, por novos

diretores alinhados com os princípios da política cultural do Governo Lula. O ápice desse processo foi o fim do mandato do Diretor-Presidente Gustavo Dahl, sendo substituído por Manoel Rangel, que havia participado da elaboração do projeto Ancinav. Rangel já era membro da diretoria da Ancine, mas apenas com o fim do mandato de Dahl assumiu, de fato, a presidência da agência.

A manutenção da Ancine teve como consequência prática a manutenção do modelo de financiamento das atividades audiovisuais brasileiras através de renúncia fiscal das empresas investidoras que, escolhendo a obra que querem patrocinar, têm os valores dos investimentos abatidos, parcial ou integralmente, do seu imposto de renda a pagar ao final do exercício fiscal. Ou seja, a decisão de investir, ou ainda, a escolha das obras que receberão o aporte de recursos, não parte diretamente do órgão governamental, e sim das empresas que, na maioria dos casos, não têm como atividade principal a produção audiovisual, e sim são empresas dos diversos setores da economia (siderurgia, bancos, varejo etc.). No entanto, em última instância, ainda trata-se de recursos públicos, já que esses valores são abatidos do imposto de renda a pagar dessas empresas.

Tendo como base um modelo de investimento em produção audiovisual amparado na decisão de investir de empresas privadas, e não do próprio órgão governamental – como foi o caso do modelo imediatamente anterior, o da Embrafilme –, o modelo das agências reguladoras funcionava no caso da Ancine de forma adaptada, onde o órgão exercia um papel de regulador, promovendo um equilíbrio entre (1) as ações singulares das empresas investidoras, que possuem limites de dedução e critérios de investimento estabelecidos em lei; (2) as empresas produtoras, que realizam as obras audiovisuais e apresentam a prestação de contas desses recursos; (3) o interesse público, através dos consumidores que buscam a ampliação do acesso à produção audiovisual brasileira, como espelho da diversidade e pluralismo da expressão cultural nacional.

Ainda que não seja um monopólio natural (como o petróleo ou as telecomunicações) ou um bem essencial (saúde e vigilância sanitária), a existência

de uma agência reguladora como protetora da produção de obras audiovisuais, especialmente as cinematográficas, parte das características específicas do produto audiovisual. Por um lado, baseia-se em princípios como o da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais da Unesco, que defende o direito soberano das nações de realizarem medidas de proteção de suas indústrias culturais no sentido de garantirem que as diferentes expressões culturais possam sobreviver – num cenário de convergência tecnológica em que algumas poucas megacorporações podem completamente dominar a difusão de bens culturais. Isso parte da ideia de que os bens culturais, diferentemente de uma *commodity* pura, não são simplesmente substituíveis por equivalentes estrangeiros, já que os produtos culturais nacionais devem ser preservados por exprimir valores intrínsecos de um povo.

Além disso, os bens culturais têm características de um bem público, embora os economistas diverjam entre considerá-los como um bem público de fato ou, de forma mais cautelosa, um bem meritório. De qualquer modo, em um ou outro caso é possível afirmar que os bens culturais têm inequívocas características de bens públicos, como a não-exclusão e a não-rivalidade no consumo. Dessa forma, pelas suas características singulares, provocam externalidades positivas em relação a uma nação como um todo, em relação à sua identidade e à autoestima de um povo. Quando, por exemplo, um filme como *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles; Kátia Lund, 2002) é indicado para um Oscar e gera toda uma discussão social sobre a violência e as repercussões do processo de favelização brasileiro, ao mesmo tempo que o filme provoca um aumento da conscientização social em torno dos problemas nacionais, promove ações positivas quanto à imagem do Brasil no exterior, alavancando a exibição de outros filmes brasileiros em festivais internacionais e mesmo – ainda que isso soe paradoxal, dado o nível de violência e de miséria expostos no filme – intensificando o fluxo de turismo para as cidades brasileiras. Esse aparente paradoxo é fruto dos produtos híbridos e do efeito midiático sobre os bens culturais, que possuem aspectos simultâneos de mercadoria e de bem simbólico, conforme bem explorou Canclini (2006).

Dessa forma, em outra instância, a intervenção pública no sentido da promoção de sua cinematografia nacional é um fenômeno que não acontece isoladamente no Brasil, mas que é comum na grande maioria dos países de todo o mundo, assolados pela maciça invasão dos filmes hollywoodianos—fenômeno comum não apenas nos países do terceiro mundo, mas mesmo em países integrantes do G7, como Alemanha e Itália, países nos quais os filmes norte-americanos abrangem mais de 50% de taxa de ocupação nas salas de exibição. Ou seja, com exceção de poucos países com características bastante singulares (como Índia, China e Irã), as cinematografias nacionais são minoritárias no seu próprio mercado doméstico, dominado pelo produto hegemônico estrangeiro – a cinematografia hollywoodiana –, através de ações intensivas de *marketing* e de um oligopólio de integração vertical entre produção e distribuição que funcionam a nível global.

Por conseguinte, o mercado de produção de longas-metragens cinematográficas – a base de ocupação dos produtos audiovisuais mundiais, ou, ainda, o produto mais típico conforme a consolidação desse mercado particular – é dominado por um oligopólio global de empresas chamadas *majors* (Fox, Columbia, Warner, Paramount, Universal), que se beneficiam de economias de escala e de escopo, praticamente impossibilitando a entrada de empresas nacionais para concorrer com essas empresas, conforme analisaram vários autores como Tolila (2007) e Benhamou (2007). Daí a importância da intervenção do Estado de forma a garantir a manutenção da produção cinematográfica nacional.

As economias de escala podem ser percebidas devido à escala de produção dessas empresas, que possuem uma carteira de trinta a cinquenta títulos por ano, cuja produção é escoada para as salas de exibição através do controle dos canais de distribuição, a partir de uma integração vertical. Além de economias no custo de produção em virtude da quantidade de títulos e dos contratos de exclusividade com atores (o *star system*), essas empresas beneficiam-se de expressivas vantagens para a sua entrada no mercado, devido à consolidação de sua marca como a consolidação de um processo histórico. Isto é, as novas

gerações crescem acostumadas a associar o “cinema de qualidade” ao cinema oriundo de um modo de produção específico: o das *majors* norte-americanas. Associado o vultoso mercado interno estadunidense, que permite a recuperação do enorme montante investido para a realização de um filme, a uma agressiva ação de conquista dos mercados externos (processo que perdura desde o período de entreguerras), em que esses filmes garantem valores complementares cada vez mais significativos em relação à renda total obtida pela obra. Os filmes chegam a esses mercados externos já com seus custos de produção recuperados, podendo negociar participações na sua receita de exploração mais reduzidas que em seu próprio mercado interno – o que leva alguns países a acusarem essas práticas de *dumping*, coisa que nunca ficou efetivamente comprovada, já que, dada a velocidade da entrada e saída de filmes em cartaz, não existe contrato firmado entre distribuidor e exibidor.

2. Características da Ancine: um órgão híbrido

As características legais da Ancine, a partir de sua lei de criação, a MP 2228-1/01, fazem com que a agência tenha um caráter híbrido e bastante singular quanto às especificidades de uma agência reguladora: de um lado, a Ancine tem atribuições de outorga de certificados e autorizações de funcionamento, além de atividades de fiscalização, aplicação de multas e sanções, típicas de uma agência reguladora; de outro lado, a Ancine possui uma atividade de fomento, seja autorizando e monitorando a captação de recursos a ser investidos pelas empresas via renúncia fiscal, seja mesmo abrindo editais de fomento direto, que preveem a realização de programas específicos de realização de obras audiovisuais ou de desenvolvimento da indústria audiovisual brasileira, a partir da escolha de projetos específicos apresentados diretamente para a agência. Esse caráter dual – a regulação e o fomento – torna a Ancine uma agência híbrida, já que uma política de subsídios ou mesmo de desenvolvimento setorial, com base no modelo clássico, seria mais típica de um órgão de governo, diretamente

subordinado a um ministério, que formularia a política de desenvolvimento setorial. No caso do setor cinematográfico, a solução, ainda que parcial, a esse problema consiste em que a definição da política setorial não fica a cargo do ministério – o que destruiria totalmente a estrutura de independência do órgão regulador em relação ao Governo –, e sim do Conselho Superior do Cinema, que refletiria, a partir da sua composição paritária, os anseios do Governo, das “empresas reguladas” e da própria sociedade civil. Dessa forma, a agência apenas executaria políticas de fomento que seriam formuladas não diretamente pelo ministério supervisor, mas sim por um Conselho multiforme, representado pelas várias instâncias que o integram.

Por outro lado, na própria elaboração da Lei houve um conjunto de características institucionais que evidenciam um paradoxo, por vezes fortalecendo a independência da Ancine como uma agência reguladora, mas outras vezes enfraquecendo sua esfera de ação, por torná-la dependente seja do Conselho seja do próprio Governo para de fato exercer sua atividade regulatória. Vamos observar isso mais atentamente.

Por um lado, a Ancine foi criada com uma estrutura administrativa e legal típicas de uma agência reguladora. Ou seja, a Ancine é composta de uma diretoria que funciona como um colegiado, com quatro membros, não livremente nomeados e exonerados pelo Executivo como nas estruturas dos Ministérios, mas que passam pelo processo formal típico das agências reguladoras. Isto é, possuem mandato fixo, sendo indicados e nomeados pela(o) Presidenta(e) da República, mas necessitam de aprovação pelo Senado Federal, além de serem submetidos a uma sabatina que comprove a sua “especialização no ramo de atividade”, evitando que os diretores sejam meramente políticos sem conhecimento do setor regulado – apesar de, na prática, essa sabatina ser aspecto meramente formal, não sendo raro que agências sejam encabeçadas por diretores cuja formação é bastante distante do setor regulado. Tendo mandato fixo, os diretores das agências possuem autonomia para tomar suas decisões, ainda que estejam em dissonância com o desejado pelo Governo, fazendo com

que, a princípio, as agências sejam órgãos de Estado, e não necessariamente órgãos de Governo, no sentido de preservar o interesse público de medidas governamentais que tenham como horizonte o curto prazo ou, ainda, intenções partidárias ou eleitoreiras – como no exemplo típico de um reajuste de tarifas indesejado pelo Governo na iminência de um processo eleitoral, ainda que isso comprometa a qualidade do serviço ofertado e a possibilidade de investimento das empresas do setor regulado na manutenção e ampliação do serviço.

Outra característica típica da Ancine como agência reguladora é a extensão do seu poder normativo, tendo autonomia para editar instruções normativas que impliquem obrigações para o setor regulado. Além disso, a Ancine possui poder de outorga, emitindo um conjunto de certificados, como o Certificado de Registro de Empresa Produtora, o Certificado de Título de Obra Audiovisual, o Certificado de Produto Brasileiro, entre outros.

A Ancine também dispõe de poder de fiscalização, podendo solicitar documentos e receber informações em geral sobre o setor regulado. Decorrente do poder de fiscalização, a Ancine possui poder sancionatório, podendo aplicar penas e sanções conforme disposto no Decreto nº 6590/08.

A agência pode solicitar dados e informações, inclusive contratuais, dos agentes do setor regulado, em decorrência das alterações da MP2228-1/01 promovidas pela Lei 11437/07. Em decorrência dessas alterações, a Ancine editou instruções normativas prevendo o envio periódico dessas informações através de instruções normativas específicas, o que assegura o recebimento de dados que possam levar a agência a conhecer o funcionamento dos diversos segmentos de mercado para, a partir de análises feitas sobre essas características, melhor regular a atividade.

No entanto, a MP 2228-1/01 deu atribuições apenas parciais à Ancine no que tange aos instrumentos disponíveis por parte da agência para promover a regulação de fato do setor audiovisual. Dessa forma, podemos afirmar que a

atividade de regulação da Ancine é parcial, e não plena, devido a particularidades dispostas na lei de criação do órgão. Vejamos:

Um dos instrumentos de regulação mais conhecido do setor audiovisual é a chamada “cota de tela”, mecanismo previsto no Art. 55 da MP 2228-1, que prevê que as salas de exibição comerciais brasileiras devem exibir um número mínimo de dias de obras cinematográficas brasileiras. No entanto, a definição desse número de dias mínimo não é feita nem pela Ancine nem pelo Conselho Superior, e sim por um Decreto Presidencial. A função da Ancine na Cota de Tela, portanto, se resume à aferição dos dias exibidos pelas empresas (ou seja, se o complexo exibidor cumpriu a obrigatoriedade) e à penalidade das empresas que porventura não a tenham cumprido. Dessa forma, a Cota de Tela, como instrumento de regulação de mercado, acaba enfraquecida pela possibilidade de critérios políticos que possam contaminar o efetivo cálculo da obrigatoriedade, dependendo do perfil do Governo: o Governo pode querer elevar a Cota para um número de dias superior ao equilíbrio das empresas exibidoras, buscando estimular filmes promovidos por seu programa de fomento; ou pode reduzir a Cota, dadas as pressões dos grandes grupos exibidores.

Por outro lado, a cota de exibição abrange apenas os segmentos de salas de exibição e de vídeo doméstico. Para as televisões – seja a TV por assinatura ou a TV aberta–, a MP 2228-1/01 aventa a possibilidade de existência dessa cota, mas que será estabelecida apenas por lei. Vejamos o Art. 57 da MP 2228-1/01, com grifo meu: “Poderá ser estabelecido, *por lei*, a obrigatoriedade de veiculação de obras cinematográficas e videofonográficas brasileiras de produção independente em outros segmentos de mercado além daqueles indicados nos arts. 55 e 56.”

Os Arts. 55 e 56 apontam a definição da cota nos segmentos de mercado de salas de exibição e vídeo doméstico, respectivamente, sendo dispostos por decreto. Já para os demais segmentos de mercado, conforme disposto no Art. 57 da referida MP, a exigência é ainda maior: mesmo o decreto não é suficiente, havendo a necessidade de dispositivo legal específico. Dessa

forma, a possibilidade de a Ancine editar medida regulatória para esses segmentos de mercado se torna ainda mais dificultada, ainda mais porque, na prática, conforme detalhado por autores como Bolaño (1999) e Caparelli (2002), parte expressiva dos congressistas possuem interesses diretos no setor de radiodifusão, sendo detentores diretos ou indiretos de concessões de afiliadas, retransmissoras ou repetidoras, querendo, portanto, preservar a perpetuação do atual modelo de radiodifusão brasileiro.

Outro aspecto que enfraquece o exercício das atribuições da Ancine como agência reguladora é a mudança da destinação da Condecine. Prevista no Art. 32 da MP2228-1/01, trata-se de uma contribuição cobrada a partir da exploração comercial de obras audiovisuais, publicitárias e não publicitárias, em cada segmento de mercado que a obra for veiculada. Essa contribuição, arrecadada pela Ancine, funcionava dentro do princípio da autonomia financeira das agências reguladoras, sendo uma contribuição gerada a partir da atividade audiovisual, recolhida para Ancine como fonte orçamentária própria. A Condecine, aliada aos recursos do Fistel (Fundo de Fiscalização das Telecomunicações), passava a ser, segundo o desenho da MP 2228-1/01, a principal fonte de receita da Ancine, garantindo sua independência financeira do orçamento geral da União, eximindo o risco de contingenciamento do Estado caso a agência direcionasse suas políticas contra os interesses imediatistas do Governo.

No entanto, a Lei 11437/07, ao criar o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), outro mecanismo de fomento às atividades audiovisuais, distorceu esse mecanismo, direcionando a integralidade dos recursos da Condecine e ainda a parcela do Fistel destinada à Ancine diretamente para o FSA. Ou seja, o orçamento da Ancine, após a edição da Lei 11437/07, é basicamente composto de dotações da União. Dessa forma, o princípio da autonomia da Ancine como agência reguladora pode ser ameaçado, já que financeiramente a agência tornou-se totalmente dependente de repasses do Governo para subsistir.

3. Considerações finais

Apresentamos, na parte inicial deste estudo, a descrição do contexto institucional de criação da Ancine. Dessa forma, podemos entender sua situação *sui generis*: seu paradoxo entre as funções de regulação e fomento reflete o próprio paradoxo da política cinematográfica do período, entre um modelo baseado em leis de incentivo em que o investimento na produção de obras audiovisuais é escolhido por empresas cujo negócio é muitas vezes distante da atividade audiovisual, e a transição para o Governo Lula, em que a política cinematográfica ocupa um papel mais ativo, provocando um certo esvaziamento no modelo institucional das agências reguladoras.

Com isso, na seção seguinte, o texto examina as peculiaridades da Ancine. De um lado, sua estrutura administrativa, típica de uma agência reguladora, e suas diversas características, como poder de outorga, poder de fiscalização, poder de sancionar e de recebimento de informações, entre outras. De outro, examinamos as restrições legais que a agência encontra para exercer plenamente sua atividade regulatória. Em especial, destacamos princípios legais que determinam a aplicação de cotas por decreto presidencial ou mesmo por lei específica, enfraquecendo o poder normativo da agência. Ainda, mostramos como mudanças na legislação no que tange à destinação da Condecine podem comprometer a autonomia financeira da Ancine, levando-a a depender quase que exclusivamente de dotações da União para sua subsistência.

Dessa forma, é possível dizer que a Ancine possui características de agência reguladora, apesar de suas peculiaridades, como um sistema híbrido em que se conjuga, dadas as singularidades dos produtos audiovisuais e os paradoxos das políticas públicas do setor neste período, regulação e fomento num único órgão. No entanto, a lei de criação da Ancine, a MP 2228-1/01, impediu que a agência pudesse exercer suas funções regulatórias de forma mais abrangente, atenuando a independência técnica da agência para determinar os princípios normativos que

regem a regulação, seja pela necessidade de decretos ou leis à parte, seja pela própria existência do Conselho Superior do Cinema e do Audiovisual, responsável pela formulação da política nacional do setor.

Referências bibliográficas

AGUIAR, C. Análise da proposta de criação da Agência Nacional de Cinema e do Audiovisual. *Revista de economia política das tecnologias de informação de comunicação*, EPTIC, v. VII, n.1. 2005.

BENHAMOU, F. *A economia da cultura*. São Paulo: Ateliê Cultural, 2007.

BOLAÑO, C. R. S. A economia política da televisão brasileira. *Revista brasileira de ciências da comunicação*, INTERCOM, São Paulo, v. XXII, n. 2. 1999.

CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade*. 4.ed. São Paulo: Edusp, 2006.

CAPPARELLI, S. *Televisão e Capitalismo no Brasil*. Porto Alegre: L&PM, 1982.

TOLILA, P. *Cultura e economia: problemas, hipóteses, pistas*. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2007.

-
1. Mesa/seminário/sessão de comunicação: Painel
 2. Professor. E-mail: marceloikeda@gmail.com

Norma industrial e autorismo nos filmes da renascença norte-americana¹

Marcos Soares (USP/FFLCH)

O verdadeiro “estado de exceção” que caracterizou os métodos de produção da indústria cinematográfica norte-americana a partir da segunda metade dos anos 60 foi amplamente analisado pela fortuna crítica mundial, que tratou de construir diversos mitos em torno da suposta liberdade criativa que caracterizou a “renascença de Hollywood”, nome dado ao conjunto de filmes de uma geração de diretores jovens cujo trabalho vinha salvar a indústria da pior recessão de sua história. Só para se ter uma dimensão da crise, de acordo com o historiador norte-americano David Cook, nos Estados Unidos a indústria acumulou um total de aproximadamente 600 milhões de dólares em prejuízos entre 1969 e 1971. Em 1970, novamente segundo dados do historiador, aproximadamente 40% dos diretores de Hollywood estavam desempregados (COOK, 2000, p. 3). Grande parte das análises do período começa com o “fato” de que a geração que nascera no pós-guerra e agora chegava à maioria, já exaurida pela “linguagem clássica” do sistema de estúdios requeitada pela televisão, exigia um cinema mais em consonância com o espírito rebelde e contestador da época. É claro que essa mesma rebeldia já passava no período pelo crivo das mentalidades mais exigentes, principalmente no que se referia às perspectivas do movimento estudantil: seria determinada por sua origem social, pequeno-burguesa, ou representava uma função social peculiar com interesses mais radicais? Qualquer que seja o caso,

o alvo da nova geração de cineastas será justamente o incrível espetáculo de anacronismo social que caracterizara a sociedade americana desde os anos 50, formulando uma solução para o vexame que opunha, de um lado, a sociedade mais rica e moderna do planeta e, de outro, a constrangedora beatice e histeria conservadora que marcaram grande parte da atmosfera ideológica do período anterior. O novo cinema dava, assim, à sociedade americana uma imagem mais em consonância com o espírito de modernização que marcava suas práticas de dominação econômicas e militares em nível global.

O resto da história é bastante conhecido: o modelo de jovens autores europeus como Jean-Luc Godard, François Truffaut, Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, entre outros, que haviam demonstrado que a indústria e as plateias jovens estavam prontas para certo nível de experimentação formal e ousadia temática, serviu de combustível para a imaginação dessa geração de norte-americanos, que construiu seu próprio e peculiar padrão internacional de gosto, provocando uma revolução no centro da indústria de entretenimento mais poderosa do planeta. Para muitos cineastas do período, a confluência entre “cinema de arte” e aparato industrial não parecia produzir dissonância ou contradição: afinal, como gostava de insistir toda uma geração de cinéfilos franceses, não haviam sido os modelos de *auteurs* como Alfred Hitchcock, Howard Hawks e Nicholas Ray, trabalhando sob a pressão do sistema industrial americano, que tinham inspirado a renovação europeia?

Assim, a “nova onda” americana produziu dois efeitos imediatos que reaqueceram o mercado e salvaram a indústria da catástrofe iminente: de um lado, jogou uma última pá de cal sobre o túmulo do sistema tradicional de estúdios, que se livrou dos altíssimos custos de manter pessoal, equipamentos e departamentos internos permanentes e colocou a responsabilidade sobre as decisões criativas (assim como grande parte dos riscos de prejuízo) nas costas de “produtores independentes”. Esses farejadores das “novas tendências”, muito mais jovens e ousados, vendiam seus “pacotes” (geralmente compostos de roteiro, elenco e técnicos especializados) a investidores interessados em

diversificar seus ramos de atuação, antes que os grandes estúdios investissem na publicidade, na distribuição e exibição dos filmes. Em outras palavras, os grandes estúdios terceirizaram o sistema de produção, despedindo cerca de 40% da mão de obra empregada até a década anterior e criando condições cada vez mais precárias para os que ficaram.

De outro lado, do ponto de vista mais propriamente estético, criou um arejamento formal e temático de grande interesse, que atrai a atenção da crítica especializada até hoje. Grande parte dessa crítica tratou de descrever, analisar e elogiar as exuberâncias visuais e os avanços temáticos que caracterizaram parte importante da produção do período. A violência gráfica e a ousadia temática do “filme-manifesto” do novo cinema, *Bonnie and Clyde* (*Bonnie e Clyde – Uma Rajada de Balas*, 1967) de Arthur Penn, veio a criar o que um crítico chamou de um verdadeiro “simpósio público sobre o significado do presente” (COOK, 2000, p. 210). De fato, no conjunto, os filmes da “renascença americana” ajudaram a constituir uma visão do “período”, identificando e ajudando a criar estilos, modos de pensamento e comportamento comuns que, em retrospectiva, aprendemos a identificar como aqueles dos “anos 60”, quando “tudo ainda parecia possível”. Em suas melhores produções, o projeto retoma aspectos da arte política americana dos anos 30 ao insistir em certos tipos de processo histórico, seja ao enfatizar as afinidades alegóricas entre o presente e momentos anteriores de rebeldia (os paralelos entre o momento da grande depressão dos anos 30 e da contracultura dos anos 60 em *Bonnie e Clyde*), seja ao construir analogias muitas vezes ousadas entre diversas áreas supostamente distintas da vida social (a confluência perversa entre indústria cultural, contracultura, especulação imobiliária e militarismo em *Midnight cowboy* [*Perdido na noite*, 1969]).

Mas o que dizer dos “empréstimos formais” que esses filmes realizaram do cinema europeu mais avançado da época? A questão foi alvo de uma série de trabalhos críticos, a maioria dos quais privilegia a visão dos novos diretores como verdadeiros autores americanos, que foram capazes de enriquecer a linguagem dos filmes tradicionais de estúdio e criar

obras nas quais expressavam uma visão altamente pessoal, a despeito das pressões do aparato industrial. De acordo com essa narrativa celebratória, os jovens diretores estavam em contato com a produção radical dos autores modernistas europeus e conseguiram ludibriar os produtores e outros cães de guarda, que estavam interessados no dinheiro do novo público jovem, o que lhes permitiu criar filmes críticos de uma ousadia inédita na indústria. A partir dessa constatação, parte significativa da crítica investigou com ardor incomum as semelhanças estilísticas e iconográficas entre, por exemplo, *Jules e Jim* e *Butch Cassidy e o Sundance Kid*, ou, para tomar outro exemplo muito comentado, a influência de *Acosado* e *O último samurai* sobre a montagem elíptica de *Bonnie e Clyde*. Os trechos cuidadosamente escolhidos para análise pela fortuna crítica são aqueles que aprendemos a reconhecer como marcos do cinema do período: os tiroteios do início de *The Wild Bunch* (*Meu ódio será tua herança*, 1969) ou do final de *Bonnie e Clyde*; a cena da perseguição de carros em *The French Connection* (*Operação França*, 1971); a sequência do escafandro em *The Graduate* (*A primeira noite de um homem*, 1967); o “happening” de *Perdidos na noite* etc.²

A aplicação *localizada* das conquistas da vanguarda contava aqui com o apoio de pelo menos dois desenvolvimentos então recentes, um local e outro de envergadura internacional. De um lado, o treinamento do olhar realizado por uma revolução da publicidade americana do período, que realizou uma renovação de seu repertório a partir da utilização de empréstimos das artes visuais modernistas, e criou um estilo “hip” que ensinava os olhares mais antenados com as novas tendências a identificar rapidamente e a apreciar arranjos visuais inusitados e refinados. Numa análise de uma das campanhas mais importantes da história da publicidade norte-americana (a campanha “Come Alive!” da Pepsi, que contava com uma série de comerciais de televisão veiculados entre 1963-66), o jornalista Thomas Frank aponta:

A velocidade e o dinamismo da ação nos comerciais da campanha “Come Alive!” eram enfatizados por um tipo de execução que replicava as técnicas e aparências da Nouvelle Vague francesa, com traços que para a plateia da época sinalizavam um novo tipo de realismo e um grande domínio do *savoir-faire* mais sofisticado. Era algo totalmente novo na televisão americana, isso para não falar da publicidade americana como um todo. Os movimentos de câmera eram frenéticos, os ângulos de filmagem eram inusitados, a câmera fazia movimentos de “*zoom in*” e “*zoom out*” extremamente rápidos, e a edição era abrupta e ágil (FRANK, 1997, p. 232, tradução nossa).

De outro lado, o desmonte do repertório das conquistas do teatro épico de Brecht por parte da terceira geração dos *Cahiers Du Cinema*, que, sob o influxo das derrotas de 1968, passou a uma relativização das formas empregadas pelas alas mais radicais dos cineastas europeus, de forte tendência brechtiana, e sua redução a um receituário formalista. Essa abordagem “crítica”, que formava o currículo da quase totalidade dos novos cursos universitários de cinema abertos recentemente nos Estados Unidos, deu impulso a uma reviravolta formalista que fazia, assim, o elogio da mistura e do fragmento desmemoriado, enfatizando momentos de certo hibridismo descabido, como no caso da mistura inusitada entre Godard e Kurosawa em algumas cenas do filme de Arthur Penn. Já a armação narrativa mais ampla raramente foi objeto de análise, não só porque a ideia das grandes armações e narrativas mestras ficava fora de moda devido ao ataque pós-estruturalista, mas também porque, a despeito de transgressões localizadas, a armação ampla dos enredos nos filmes dessa geração conserva seu aspecto mais convencional.

De fato, a visão da política dos autores em voga no ambiente crítico americano da época (já um pouco atrasado em relação às formulações francesas), que enfatizava a imagem de talentos individuais lutando heroicamente contra as restrições do sistema, encontrava ecos amplos na própria posição periférica que a quase totalidade dos cineastas do período guardava em relação à militância nos

movimentos sociais que eletrizaram a época. Assim, os modos individualizantes de entender as rebeldias dos anos 60 encontravam um paralelo no foco que a maioria desses filmes coloca nas questões da ação individual.

Partindo dessa perspectiva, os “empréstimos” das técnicas das vanguardas europeias podem ser entendidos de outra maneira: como momentos de “sofisticação formal” empregados cosmeticamente em filmes que obedeciam, a despeito de contravenções localizadas, as exigências de construção linear de enredo. Agora que as afrontas temáticas de filmes como *A primeira noite de um homem* perderam parte de sua rebeldia, é com boa dose de desapontamento que verificamos que o filme é relativamente linear e convencional e seu interesse pode estar justamente na sua intuição, em chave até certo ponto crítica, do descompasso entre a vontade de inovar e a inutilidade do impulso diante da “caretice” inescapável do protagonista, que está fadado a repetir os erros da geração anterior. Essas mostras episódicas de virtuosismo não são necessariamente isentas de conteúdos importantes (a cena do escafandro de *A primeira noite de um homem* como uma metáfora da claustrofobia do ambiente familiar), enquanto que sua capacidade de subverter as regras do bom roteiro, com ênfase em indivíduos bem delineados e numa curva dramática bem construída, é muito mais discutível.

A combinação de exigências mais convencionais com o aproveitamento “seletivo” das conquistas de artistas exigentes não se restringe ao período. Nos anos 30, Bertolt Brecht já havia denunciado como o procedimento industrial realiza o desmembramento do repertório em partes autônomas e estanques, seguido do aproveitamento de algumas partes, desfiguradas e muitas vezes transformadas em seu oposto, da eliminação de outras e da transformação das crenças políticas de seus criadores em “excentricidades”. Algo da mesma ordem acontece no cinema americano dos anos 70. O processo não se restringiu aos Estados Unidos, mas alcançou aí sua formulação industrial avançada, na qual a dificuldade de radicalização e a acomodação do radicalismo dentro de moldes convencionais fizeram da “renascença de Hollywood” um capítulo importante da liquidação da arte da esquerda e sua transformação num grande negócio. Todavia, é importante apontar que, para cada um dos artistas

envolvidos no processo, as contradições são complexas e muitas vezes impossíveis de evitar: é possível ser radical nas brechas do sistema? No molde industrial, as tendências radicais subvertem o sistema ou o renovam? A verdade provavelmente está na interação complexa entre as duas pressões, com artistas testando os limites da indústria cultural, enquanto o sistema industrial está sempre pronto para incorporar os novos talentos como um laboratório de formas que podem ser vendidas com a pecha rebelde e lucrativa de “radical”.

Na verdade, o que testemunhamos nos Estados Unidos no final dos anos 60 é a construção de um novo “estilo internacional”, ou seja, a combinação de diversas tradições nacionais sob os olhos atentos dos produtores de Hollywood. As regras de construção dessa prática foram fortalecidas pela expansão do mercado para o cinema americano no período, cuja base material foi fornecida por duas medidas de Richard Nixon na área da economia. Uma delas afetava diretamente a indústria cinematográfica: seguindo a enorme ampliação de crédito promovida pela política governamental, que procurava compensar pelo arrocho salarial generalizado do período, Nixon aprovou diversos cortes de impostos para investidores locais na indústria cinematográfica (plano que ficou conhecido como “Plano Schrieber”). Já no plano internacional, foi uma medida não diretamente ligada à indústria que a salvou da falência: o fim do lastro ouro, decretado pelo governo Nixon, a ascensão do “dinheiro desmemoriado” e a consequente desvalorização do dólar, que tornou as moedas estrangeiras mais caras e inundou o mercado local com investimentos internacionais, produzindo um lucro imediato de aproximadamente \$34 milhões em vendas de filmes para exibição em cinema e televisão em âmbito global (COOK, 2000, p. 350). Ambas as medidas fortaleceram os laços entre a indústria cinematográfica e o capital financeiro internacional. As novas qualidades exigidas dos filmes, que tinham que atender aos gostos e investimentos de uma vastíssima plateia internacional, ajudaram a abrir o caminho para as abstrações do pós-modernismo (a dissolução das fronteiras entre a alta arte e a cultura de massas, a mistura indiscriminada de gêneros e estilos, a ideia de um novo espaço internacional sem centro etc.).

A geração seguinte de cineastas faria um encaixe ainda mais perfeito entre aquilo que aprendemos a denominar de “estética do híbrido” e as exigências do veículo de comunicação de onde vinham partes cada vez maiores dos lucros da exportação de filmes: a televisão. Sob pressão constante dos exibidores, o começo dos anos 60 viu um esforço conjunto de quebra da verticalização da indústria (que garantia que os três níveis mais importantes da indústria – a produção, a distribuição e a exibição – fossem controlados pelos grandes estúdios) que se viu coroado com a decisão da Suprema Corte de quebra das oligarquias que dominavam o mercado cinematográfico desde os anos 20. Como a exibição de filmes era a principal fonte de renda dos estúdios (segundo David Cook [2000, p. 5], do total dos investimentos conjuntos das cinco companhias que dominavam o mercado, 5% era voltado à manutenção dos estúdios e pagamento de salários, 1% à distribuição e cerca de 94% à construção e manutenção de novas salas de exibição), a crise que levou à “Renascença Americana” se acentua gravemente. Se o retorno do público que os novos filmes encorajaram deu um primeiro impulso para a solução da crise, será a aposta na distribuição mundial, e particularmente a pré-venda dos filmes para exibição nas redes de televisão mundiais, acoplada à venda de produtos ligados aos filmes (bonecos, camisetas, trilha sonora, e uma infinidade de novos produtos) que solucionará definitivamente a crise em meados dos anos 70.³

Assim, a mistura aleatória de gêneros intercambiáveis que veio a dominar a estética pós-moderna pode também ser vista como uma acomodação dos novos filmes aos ritmos impostos pela programação televisiva. Acredito que Raymond Williams (1992) foi um dos primeiros críticos a enfatizar que a televisão não deveria ser vista meramente como um acúmulo de programas isolados, mas na verdade como um fluxo (o texto pós-moderno por excelência), onde a mistura de diferentes gêneros e comerciais produz um tipo de subsunção da estética da interrupção, criando uma indiferenciação que reduz todos os elementos, imagens de guerra e vidros de perfume, por exemplo, a um patamar comum: tudo é composto por imagens ocas, esvaziadas de conteúdo histórico e pode

ser consumido visualmente a partir de seu “brilho” externo e de sua execução “tecnicamente sofisticada”. Os derivativos cinematográficos não tardariam a aparecer. Os filmes da nova era do “*blockbuster*” seriam caracterizados do ponto de vista formal justamente como “*genreblenders*”, ou seja, “misturadores de gêneros”: filmes como *Star Wars (Guerra nas estrelas)*, de George Lucas, com sua mistura de existencialismo pop (o embate do Bem contra o Mal), comercial de brinquedos e o aproveitamento de diversos clichês do faroeste, da ficção científica, do romance e da comédia, num ritmo que inclui a interrupção e o fluxo, é um exemplo paradigmático que faria escola. A mobilidade incerta das teorias pós-modernas encontra aqui sua mais perfeita acomodação.

Referências bibliográficas

- BISKIND, P. *Easy Riders, Raging Bulls*. New York: Touchstone Books, 2003.
- COOK, D. *Lost illusions*. New York: Scribner, 2000.
- DEBORD, G. *La société du spectacle*. Paris: Gallimard, 1972.
- FRANK, T. *The conquest of the cool*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1997.
- GILBEY, R. *It don't worry me: Nashville, Jaws, Star Wars and beyond*. London: Faber & Faber, 2003.
- HARRIS, M. *Pictures at a revolution: five movies and the birth of the new Hollywood*. New York: The Penguin Press, 2008.
- KING, G. *New Hollywood cinema: an introduction*. New York: Columbia University Press, 2002.
- KOLKER, R. *A cinema of loneliness*. New York: Oxford University Press, 2000.
- MILLER, T. et al. *Global Hollywood 2*. London: British Film Institute, 2005.
- SILBERMAN, M. (Ed.). *Bertolt Brecht on Film & Radio*. London: Methuen, 2000.
- SZONDI, P. *Theory of the modern drama*. Chicago: University of Minnesota, 1987.
- THORET, J.-B. *Le cinéma américain des années 70*. Paris: Editions Cahiers du Cinéma, 2009.
- WILLIAMS, R. *Television and cultural form*. London: Wesleyan University Press, 1992.

-
1. Apresentado na mesa "Autores e indústria" no dia 08 de outubro.
 2. Há boas análises desses filmes e suas sequências memoráveis em Gilbey (2003), Harris (2008) e Thoret (2009).
 3. Sobre isso, ver King (2002).

A trajetória do documentário brasileiro: da produção à exibição¹

Teresa Noll Trindade (UNICAMP)²

Introdução

Para a produção de documentários brasileira, o ano de 2004 foi significativo, pois foi constatado, segundo o banco de dados do Filme B,³ o lançamento de 16 filmes em salas de cinema. Os anos seguintes mostraram ser esta uma tendência permanente de crescimento: 15 lançamentos em 2005; 22 lançamentos em 2006 e 28 lançamentos em 2007. Porém, é importante ressaltar que esse “boom” de produção não resultou em retorno semelhante de bilheteria, pois foram raros os que alcançaram a marca de 50 mil espectadores. Em face deste cenário, este artigo visa apresentar algumas perspectivas sobre essa produção documental contemporânea exibida em sala de cinema.

Busca-se, para tanto, apresentar as diferentes visões daqueles que compõem o mercado audiovisual brasileiro, do produtor ao exibidor, buscando analisar qual a perspectiva que esses agentes têm do mercado em que atuam. Como e por que o documentário vem buscando a sala de cinema como sua “janela” preferencial e como esse processo vem se desenvolvendo? Quais as perspectivas deste mercado aonde o documentário vem ocupando um papel representativo?

A cadeia audiovisual estudada mostrou ser extremamente diversificada, em que todos, do diretor ao exibidor, apresentam seus interesses e contradições condensados em um produto tão particular como o documentário. Para buscar esclarecer questões referentes ao atual estágio do documentário brasileiro, a realização de entrevistas com os profissionais do setor pareceu ser um caminho evidente e capaz de trazer elementos bastante ricos para a pesquisa em questão. Vale ressaltar que este artigo é um recorte de uma pesquisa mais ampla e, por essa razão, as análises aqui apresentadas serão reduzidas.

A criação de um banco de dados sobre o mercado audiovisual com um enfoque no documentário também se torna fundamental para o entendimento do cenário estudado. Assim, através de uma análise mais aprofundada das entrevistas realizadas, bem como da utilização de uma bibliografia analítica sobre o documentário, trouxemos alguns elementos úteis para a compreensão dos caminhos atuais seguidos pela produção de documentários no Brasil.

Neste trabalho buscarei analisar as causas e confluências que fazem essa produção de documentários ser exibida em salas de cinema e as consequências deste processo.

As pessoas entrevistadas são:

- a. Adhemar Oliveira: É distribuidor e exibidor. Seu circuito de salas de cinema inclui a rede Espaço de Cinema, que hoje tem 77 salas e no ano que vem terá 120. Responsável também pela Sala IMAX e Circuito Unibanco Arteplex. Exibiu, se não todos, quase todos os documentários brasileiros lançados em sala de cinema. Entrevista realizada em maio de 2010.
- b. André Sturm: É diretor, produtor, distribuidor e exibidor. Criador da distribuidora Pandora Filmes e responsável pelo circuito de cinema Belas Artes, em São Paulo. Distribuiu *O cárcere e a rua* (Liliana Sulzbach, 2005),

Samba Riachão (Jorge Alfredo, 2001), *1958: o ano em que o mundo descobriu o Brasil* (José Carlos Asbeg, 2008), *Dom Helder Câmara: o santo rebelde* (Erika Bauer, 2004). Entrevista realizada em maio de 2010.

- c. Jorge Peregrino: É responsável pela distribuição de filmes para a América Latina da empresa Paramount Pictures. Também é presidente do sindicato dos distribuidores do Rio de Janeiro. Distribuiu *Vinicius* (Miguel Faria Jr., 2005) e *Pelé Eterno* (Anibal Massaini Neto, 2004). Entrevista realizada em maio de 2010.
- d. Liliana Sulzbach: É diretora e produtora de vários curtas e do média-metragem *A invenção da infância* (2000), além do longa-metragem *O cárcere e a rua*. Entrevista realizada em abril de 2010.
- e. Silvio Tandler: É diretor de muitos documentários, entre eles as três maiores bilheterias do gênero nos cinemas nacionais: *O mundo mágico dos Trapalhões* (1981) (1 milhão e 800 mil espectadores); *Jango* (1984) (1 milhão de espectadores) e *Os anos JK: uma trajetória política* (1980) (800 mil). Entrevista realizada em maio de 2010.
- f. Eduardo Coutinho: É o grande nome do documentário e talvez do cinema nacional como um todo, embora tenha começado sua carreira na ficção. Realizou filmes como *Cabra marcado para morrer* (1984), *Santo forte* (1999), *Peões* (2004) e *Jogo de cena* (2007). Entrevista realizada em abril de 2010.
- g. João Moreira Salles: É diretor de muitos documentários, entre eles *Notícias de uma guerra particular* (1999), *Entreatos* (2004) e, mais recentemente, *Santiago* (2006). Como produtor, exerceu grande influência na obra de Eduardo Coutinho após *Babilônia 2000* (Eduardo Coutinho, 2000). Entrevista realizada em novembro de 2010.
- h. Bruno Wainer: É fundador da distribuidora independente Downtown Filmes,

que trabalha exclusivamente com filmes brasileiros. Foi responsável pela distribuição e em alguns casos coprodução de grandes sucessos, como *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), *Meu nome não é Johnny* (Mauro Lima, 2008) e *Chico Xavier* (Daniel Filho, 2010). Entrevista realizada em setembro de 2010.

- i. Nelson Hoineff: Diretor, produtor, jornalista e crítico de cinema, fundador da produtora Comalt. Dirigiu os filmes: *Antes: uma viagem pela pré-história brasileira* (2002); *O homem pode voar* (2006), sobre Santos Dummont; *Alô, Alô, Terezinha* (2009), sobre o apresentador Chacrinha, e *Caro Francis* (2009), sobre o jornalista Paulo Francis. Entrevista realizada em agosto de 2010.

Atual situação do documentário brasileiro

Um dos principais festivais de documentário do mundo, o “É Tudo Verdade”, criado por Amir Labaki, pode ser um exemplo claro do processo pelo qual o documentário brasileiro vem passando: em 1996, na primeira edição do Festival, ocorreram 45 inscrições de documentários nacionais; em 2007, esse número subiu para 400. Mas, segundo analistas do mercado, as boas bilheterias são sempre a exceção.

O que vem ocorrendo com alguma frequência são os documentários musicais, filmes sobre personalidades da música brasileira. O exemplo de maior sucesso de público foi *Vinícius*, um filme de mais de 200 mil espectadores. Demais exemplos são os filmes *Loki: Arnaldo Baptista* (Paulo Henrique Fontenelle, 2008), *Simonal: ninguém sabe o duro que dei* (Cláudio Manoel, 2009), *O homem que engarrafava nuvens* (Lírio Ferreira, 2009), *Coração vagabundo* (Fernando Grostein Andrade, 2009) e *Uma noite em 67* (Renato Terra; Ricardo Calil, 2010), entre outros.

Um detalhe interessante da pesquisa é que, embora esteja ocorrendo este fenômeno de documentários no cinema, a maioria das pessoas que compõe o mercado cinematográfico brasileiro acredita que essa produção deveria se destinar exclusivamente para as televisões.

Hoje os espaços viáveis para a exibição de um documentário na televisão são os mesmos espaços já destinados à ficção nacional: Canal Brasil, TV Brasil e TV Cultura. Com algumas, cada vez mais raras, exceções no GNT e na HBO. É interessante perceber que no Brasil tanto o documentário como a ficção de baixo e médio orçamento disputam, além dos mesmos locais de exibição nas TVs, os mesmos recursos, as mesmas distribuidoras e os mesmos exibidores, ou seja, existe uma produção grande para uma demanda pequena.

Na visão da maioria dos entrevistados, esse *boom* de produção, e a consequente exibição em sala de cinema, tem relação direta com as novas tecnologias e as leis de incentivo que obrigam que isso ocorra.

Segundo o diretor João Moreira Salles:

[...] Os meios de produção se tornaram muito mais baratos (câmera e *software* de edição). Comecei a trabalhar nessa área em meados da década de 80, as câmeras profissionais eram muito caras e as ilhas eram das redes de televisão. Nessa época só se produzia dentro de um esquema industrial ou ligado a uma grande empresa. [...]. A consequência disso é que muito mais coisa é produzida do que era antigamente, então o filtro escancarou e muito mais gente produz. Como muito mais gente produz, da quantidade nasce alguma qualidade” (SALLES, 2010).

Outro elemento recorrente nas entrevistas é o fato de que o espaço do documentário é restrito e isso não irá mudar: o que permite que os filmes

sejam exibidos é uma legislação que obriga que isso ocorra. Segundo a diretora Liliana Sulzbach:

[...] O documentário sempre teve seu espaço, mas ele sempre foi restrito. É uma ilusão achar que documentário tem que ocupar espaço dos cinema e ter grandes bilheterias tanto como os filmes de ficção; alguns até passam, mas são exceções. Não é da natureza do documentários ocupar as salas de cinema. No Brasil, em função da viabilidade financeira dos filmes, se coloca na lei com a Lei do Audiovisual, daí tu tens que finalizar para cinema (...) por isso essa quantidade de filmes no cinema, que depois vão para as outras janelas” (SULZBACH, 2010).

O distribuidor Bruno Wainer também concorda com Liliana. Segundo Bruno Wainer, “[...] *Existe uma deformação no processo em função da Lei do Audiovisual, o documentário é obrigado a ser lançado comercialmente na sala de cinema*” (WAINER, 2010). Já na visão do distribuidor Jorge Peregrino, da Paramount, isso se deve ao estímulo do Estado; segundo ele, “[...] *Em função de no Governo terem pessoas exercendo funções, e vindas da área do cinema, com raízes documentaristas, passam a incentivar esse negócio, que ao mesmo tempo é mais fácil de fazer, mais barato e depende mais do talento do diretor*” (PEREGRINO, 2010).

O exibidor e distribuidor André Sturm é bastante radical em sua posição em relação a essa produção:

[...] O documentário não foi feito para passar em sala de cinema, criou-se um mito que isso é o mais bacana que o cinema brasileiro faz, ano passado [2009] parece que tivemos 80 lançamentos, desses, 30 eram documentários, e arrisco dizer que desses, 25 tiveram até 3000 mil espectadores. (...) Fica-se estimulando essa produção sem pensar em mecanismos para ele ir para TV” (STURM, 2010).

O exibidor Adhemar Oliveira comenta que a visão de muitos profissionais que trabalham com o documentário é a de que este é um produto mais acessível do que a ficção sendo, também, o filme de estréia de muitos diretores. Isto traz, como consequência, um grande número de documentários lançados a cada ano. Segundo ele:

[...] Como o documentário é aparentemente mais fácil, pessoas acham que é só filmar. Tem gênios como Coutinho, mas 50 anos de carreira e pode fazer com que os novos achem fácil. Teve um aumento de documentários e tal, mas não houve investimento para aumentar platéias. Tem o “É Tudo Verdade” e alguns programas, mas é pouco *versus* o tamanho dessa produção. Muita produção e alguns não chegam ao cinema nem DVD” (OLIVEIRA, 2010).

É perceptível uma visão consensual de que a tecnologia digital é a porta para o grande número de filmes produzidos no Brasil, nos quais se inclui o documentário. Mas o circuito exibidor brasileiro utiliza majoritariamente projetores digitais, o que restringe uma parte desse *boom* de produção de documentários que vem ocorrendo. Em sua maioria, esses documentários necessitam de ter uma cópia em película, em função da obrigatoriedade dos incentivos, para que sejam exibidos em sala de cinema. A consequência disso é que, se por um lado, a lei possibilita que muitos filmes cheguem à sala de cinema, independentemente do tempo em cartaz, por outro lado, ela faz com que filmes de muito baixo orçamento muitas vezes gastem 50% ou mais do seu orçamento para elaboração de uma matriz em película.

A produção de documentários na visão de seus atores

Os atores do mercado cinematográfico – ou seja, diretor, produtor, distribuidor e exibidor – divergem nos seus pontos de vista a respeito desse

grande número de documentários exibidos em sala de cinema. Os argumentos são os mais variados e vou tentar exemplificar um pouco disso neste item.

O documentário chegou às salas de cinema. E agora? As opiniões se dividem. De um lado, aqueles que acham que nada mudou: o documentário nasce à margem e permanece à margem do mercado. O que poderia modificar um pouco essa situação seriam os mecanismos de incentivo, que em muitos casos obrigam à exibição primordial em sala de cinema. Outros grupos até concordam que alguns documentários tenham a sala de cinema como seu alvo, mas crêem que na maioria dos casos isso se coloca em função de uma obrigatoriedade e uma falta de diálogo com a televisão, que seria a janela preferencial. E, ainda, um último grupo acredita que, quando temos de um lado um setor totalmente incentivado pelo Estado, como a produção dos filmes brasileiros, e, de outro lado, um setor privado sem incentivo, como o setor da exibição, um conflito se coloca: quem vai arcar com o prejuízo do filme?

Para o documentarista Silvio Tendler, não existe mercado nem para o documentário nem para a ficção. Segundo ele: “[...] *No Brasil não existe mercado para cinema. Se tem dois, três filmes de público, depois você tem alguns de 200, 100 mil espectadores, e depois vamos para a arraia miúda 10, 20 mil espectadores, que abarcam ficção e documentário*” (TENDLER, 2010).

João Moreira Salles entende que a forma de análise “*quantos chegam à sala de cinema*” já é uma premissa equivocada. Segundo ele:

[...] É verdade que um número grande chega às salas de cinema, mas para mim a conta não é essa, a conta é: quanto tempo esses filmes ficam em cartaz? E a maioria (...) fica uma semana em cartaz. Isso tem sido a tradição dele, não só no Brasil, como fora também” (SALLES, 2010).

O distribuidor Jorge Peregrino traz outra questão referente à exibição, que é o fato de ser um negócio privado – o problema de ter prejuízo ou de não ter incentivos fiscais. Relata qual o perfil de filme que ele distribui:

[...] Não se pode ignorar o impacto que esse documentário terá para o exibidor se esse impacto for negativo. [...] O documentário, pra ser viável no mercado de cinema, precisa se pensar se o consumidor vai querer tê-lo em casa, ou seja, se vai vender bem o DVD. Vinícius, Caetano e Raul Seixas são exemplos de filmes onde podem ser que o que se queira em casa seja a música. *Vinícius* que inaugurou isso. Preencheu a questão do cinema e do DVD. “É uma exceção” (PEREGRINO, 2010).

André Sturm vai além: diz que o documentário é realizado em longametragem para ser exibido. Na maioria das vezes não existe essa necessidade, ele deveria ir diretamente para a televisão e ser realizado para essa janela. Ele classifica o documentário de entrevista como o modelo padrão de filme realizado hoje. Segundo André:

[...] O equívoco é o documentário ser feito como longametragem. Ele deveria ter 26 ou 52 minutos e buscar espaço na televisão, com algumas poucas exceções (...) isso é falta de uma política pública para o escoamento desses documentários, para onde devem ser escoados, que é a televisão e eventualmente o DVD” (STURM, 2010).

Eduardo Coutinho acredita ter contribuído como modelo para um determinado estilo de documentário que vem sendo realizado: o documentário de entrevista. Mas relata que, embora possa ser utilizado como exemplo para quem realiza essa produção, não considera que um documentário se restrinja exclusivamente a entrevistas, onde o realizador não interfere. Segundo ele: “as

“pessoas acham que isso é fácil e se limitam a ouvir os outros, esse lado passivo, mas você precisa ter o lado ativo” (COUTINHO, 2010).

O ex-cineclubista Adhemar Oliveira é um dos grandes nomes quando o assunto é circuito de arte; ele relatou na entrevista que vem desenvolvendo um modelo de exibição para o documentário, que é colocá-lo em um horário específico no dia, em vez de exibi-lo em várias sessões, possibilitando, assim, que fique mais tempo em cartaz.

Porém, para Silvio Tendler, o problema é que são os poucos horários e poucas as salas disponíveis ao documentário, que não dariam chance de fazer grandes bilheterias, coisa que ele realizou nos anos 1980 com os seus filmes *O mundo mágico dos Trapalhões*, *Jango* e *Os anos JK*.

O modelo de Adhemar Oliveira, que consiste em deixar o filme por mais tempo em cartaz em poucos horários, segundo Silvio Tendler, não resolve, pois pode até criar um “boca a boca” onde o filme por permanecer mais tempo em cartaz geraria o comentário das pessoas, mas ainda assim, estaria com sessões restritas, ou seja, não mudaria o estado em que o documentário se encontra nas salas.

Mas como podemos resolver a problemática do número de espectadores, dado tão fundamental no mercado cinematográfico brasileiro e mundial? A sala de cinema, para muitos, é algo em extinção. Independentemente disso ser verdade, o fato é que as salas existem em número muito reduzido no Brasil, em relação à oferta de filmes que temos.

Conclusões

Percebe-se, pelos dados preliminares da pesquisa, que muitos diretores têm a sala de cinema como local primordial para exibição de seus filmes. Isso é relatado nas entrevistas de André Sturm, Bruno Wainer e João

Moreira Salles, apontando uma falta de relação com a televisão, que se resume bem na fala de João:

[...] a televisão é fechada ao documentário aqui no Brasil, e o documentarista despreza a televisão, porque ele acha que para ser bacana e ser artista ele precisa da sala de cinema, que é muito mais bacana, tem pré-estréia, tem anúncio em jornal, a crítica é feita por crítico de cinema e não alguém que escreve sobre televisão que não se sabe quem é” (SALLES, 2010).

Cabe ressaltar que essa produção vem sendo estimulada pelo Estado através de leis que obrigam a exibição em sala de cinema (a exigência legal de produzir cópias em 35 mm para os filmes que tiveram incentivo público da Lei do Audiovisual); ao mesmo tempo, fica evidente tanto nas entrevistas como na observação do dia a dia, que a sala de cinema é vantajosa para o documentário, pois dá visibilidade ao diretor e ao filme para posterior lançamento em DVD e venda para a TV. A maioria dos filmes com sucesso de vendas foi lançada previamente em cinemas.

As temáticas que trazem o maior número de espectadores são esporte e música e, nestes casos, percebemos que os lançamentos foram feitos em película e com várias cópias. Ressalte-se, também, que os quatro principais públicos do documentário foram distribuídos por *majors*, o que amplia consideravelmente a chance de se ter público. Ou seja, os filmes *top* de bilheteria alcançam seus números em função do modelo de distribuição, e não necessariamente pelo fato de serem documentários. Dois bons exemplos de modelos de distribuição diferentes são os filmes *Santiago* e *Pelé eterno*: o primeiro foi lançado com duas cópias e alcançou 55 mil espectadores; já o filme *Pelé eterno*, que foi o documentário com mais de cem cópias e com um lançamento de grandes proporções nacional, obteve 260 mil espectadores. Nestes dois casos, a análise sobre o resultado obtido

por um filme não deve se restringir ao público final, mas a toda uma equação que antecede a exibição nas salas.

Outro fator digno de nota é que os documentários exibidos em sala de cinema são normalmente distribuídos pela própria produtora dos diretores (por exemplo, a Caliban, de Silvio Tendler, e a Videofilmes, de João Moreira Salles). Também existem as distribuições terceirizadas através de alguns prêmios direcionados à distribuição, ou ainda como fruto da utilização do Artigo 3 da Lei do Audiovisual, pelas *majors*. Documentários são produtos pequenos e vêm buscando uma distribuição adequada, mas continua difícil medir seu sucesso apenas pelo número de espectadores, sendo que, segundo a Ancine, “[...] 83% dos documentários de 2006 e 59% dos documentários de 2007 saíram com até 5 cópias, sendo a média geral 3 cópias”(RUFINO, 2008).

Concluindo: ainda estão por serem respondidas várias questões referentes à distribuição dos documentários. O documentário busca uma lógica econômica? As leis de incentivo são eficientes para esse tipo de produção? Por que o diálogo com a televisão vem sendo relegado a um segundo plano?

Referências bibliográficas

- ARAUJO, L. C.; MACHADO JÚNIOR, R.; SOARES, R. de L. (Org.). *Estudos de cinema SOCINE*. São Paulo: Annablume; Socine, 2007.
- BERNARDET, J.-C. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. BORGES, D. dos S. *A retomada do cinema brasileiro: uma análise da indústria cinematográfica nacional de 1995 a 2005*. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Universidade Autônoma de Barcelona, Barcelona, 2007.
- CAETANO, D. (Org.). *Cinema brasileiro 1995-2005: ensaios sobre uma década*. Rio de Janeiro: Azougue; Revista Contracampo, 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.
- FRANCES, M. *La producción de documentales en la era digital*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003.
- FREIRE, M. *Fronteiras imprecisas: o documentário antropológico entre a exploração do exótico e a representação do outro*. Revista da FAMECOS, v. 28, p. 107-114, 2005.
- GOMES, P. E. S. *Cinema: trajetória do subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- GATTI, A. P. Agência Nacional do Cinema (ANCINE) – Notas para uma história (2001-2003) In: ARAUJO, L. C.; MACHADO JÚNIOR, R.; SOARES, R. de L. (Org.). *Estudos de cinema SOCINE*. São Paulo: Annablume; Socine, 2007.
- _____. *Distribuição e exibição na indústria cinematográfica brasileira (1993-2003)*. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2005.
- GAUTHIER, G. *Le documentaire: un autre cinéma*. Paris: Nathan, 1995.
- HOLANDA, K. *Documentário nordestino: mapeamento, história e análise*. São Paulo: Annablume, 2008.
- JACOBS, L. *The documentary tradition*. Londres: Norton & Company, 1979.
- LABAKI, A. *É tudo verdade: reflexões sobre a cultura do documentário*. São Paulo: Francis, 2005.
- _____. *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.
- LINS, C.; MESQUITA, C. *Filmar o real*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2008.
- MELEIRO, A. *Coleção cinema no mundo: indústria, política e mercado – vol. III América Latina*. São Paulo: Escrituras, 2007.
- MENDONÇA, L. O documentário e a ocupação preguiçosa do mercado. In: ARAUJO, L. C.; MACHADO JÚNIOR, R.; SOARES, R. de L. (Org.). *Estudos de cinema SOCINE*. São Paulo: Annablume; Socine, 2007.
- NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 2005.
- RAMOS, F. P.; MIRANDA, L. F. (Org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.
- RAMOS, F. P. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac, 2008.
- _____. (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narratividade 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.

SALLES, J. M. A dificuldade do documentário. In: MARTINS, J. de S.; ECKERT, C.; NOVAES, S. C. *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. São Paulo: Edusc, 2005. p. 57-71.

SILVA, H. C. *A distribuição do filme nacional: considerações acerca de cinco filmes lançados em 2005*. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação) – Instituto de Artes e Comunicação Social, Niterói, Rio de Janeiro. 2009.

TEIXEIRA, F. E. (Org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

-
1. Trabalho apresentado na mesa temática “O documentário em questão”.
 2. Mestranda. E-mail: tnoll@hotmail.com
 3. Disponível em: www.filmeb.com.br. Acesso em: 8 jul.2011.

Cinema e televisão



Entre o raso e o fundo: os dois Takeshis¹

Arlindo Machado (ECA/USP e PUC-SP)²

As relações de proximidade ou de oposição entre televisão e cinema são um tema que sempre volta à tona, sobretudo quando se considera o trabalho de alguns realizadores que migraram do cinema para a televisão (Godard, Bergman, Fellini, Rossellini, Clouzot etc.) ou vice-versa (Lester, Gondry, Meirelles, Arraes etc.). Mas o que se observa, na maioria das vezes, é que o programa de televisão ou o filme de cinema representam apenas uma continuidade do trabalho do realizador no meio anterior. Godard é o mesmo Godard seja no cinema, no vídeo ou na televisão. O mesmo com Bergman, Fellini e tantos outros (Rossellini um pouco menos). Richard Lester e Guel Arraes continuam fazendo televisão quando vão ao cinema. Mas há uma exceção extrema na história do audiovisual, em que o trabalho do cineasta e o da personalidade televisiva são tão antagônicos que nem Deus e o Diabo conseguem superar. Trata-se de Takeshi Kitano, o diretor de clássicos recentes do cinema japonês, como *Violent cop* (1989), *Sonatine* (1993), *Hana-bi* (1997), *Dolls* (2002), *Takeshi's* (2005), entre outros, e o hilariante comediante da televisão, mais conhecido no Japão como “Beat” Takeshi. O cineasta e o comediante de televisão são duas personalidades tão distintas, que nem parecem ser a mesma pessoa. Kitano tem uma visão do cinema e da televisão como duas entidades definitivamente opostas, e essa visão radical pode nos ajudar a lançar alguma luz sobre essa difícil comparação entre os dois meios.

Kitano começou a ser mais conhecido no ocidente quando seu filme *Hana-bi* (rebatizado no ocidente como *Fireworks/Fogos de Artifício*) ganhou o Leão de Ouro (primeiro prêmio) no Festival Internacional de Cinema de Veneza e também quando apareceu como ator no filme britânico *Merry Christmas, Mr. Lawrence* (*Furyo, em Nome da Honra/1983*), dirigido pelo japonês Nagisa Ôshima. Ele então se celebrizou como diretor e ator de filmes dramáticos e como o cineasta que resgatou o prestígio do cinema japonês depois de muitos anos de decadência. Seus filmes ganharam destaques e prêmios em festivais internacionais de cinema e mereceram comentários entusiásticos da crítica internacional. Mas no Japão ele é mais conhecido como um comediante de televisão dos mais populares e talvez o de maior sucesso. Junto com “Beat” Kiyoshi, ele formava a dupla The Two Beats, que dominou a cena da comédia teatral nos anos 1970 e 80, e depois, em carreira solo, dominou a televisão japonesa durante os anos 1980.

O curioso é que, apesar do êxito no exterior, os filmes de Kitano nunca fizeram sucesso no Japão, pois os japoneses não conseguiam entender como o popular e carnavalesco “Beat” Takeshi podia fazer filmes tão sérios e pretensiosos. O caso *Merry Christmas, Mr. Lawrence* é uma boa demonstração disso. Trata-se de um filme bastante dramático, que conta a história de um relacionamento amistoso (às vezes beirando o homossexual) entre um comandante britânico e um prisioneiro de guerra japonês (interpretado por Kitano). Foi um fiasco no Japão. O público japonês morria de rir cada vez que a cara de Kitano aparecia na tela, já esperando vir uma piada “apimentada”. É como se Renato Aragão fizesse o papel de Hamlet numa encenação séria, ou como se Chico Anísio encarnasse o Fabiano de *Vidas Secas*. Ninguém levaria a sério.

O cinema de Kitano é grave, dramático, violento e, num certo, sentido também pretensioso, visa um *status* artístico. Muitos críticos dizem que Kitano elevou o gênero *yakuza* (filmes violentos sobre a máfia japonesa de mesmo nome) à categoria de grande arte. Em geral, os filmes desse realizador japonês perfazem uma odisseia de necrofilia: os personagens vivem em busca da morte, mas não querem chegar lá sem antes deixar uma fila de cadáveres em sua trajetória. Mas

o que os torna mais perturbadores é o fato de a violência ser mostrada através de uma câmera distanciada, imperturbável, como se ela representasse um observador indiferente a tudo o que se passa à sua frente, como o fizeram Martin Scorsese em *Goodfellas* (*Os bons companheiros*/1990) ou Quentin Tarantino em *Reservoir dogs* (*Cães de aluguel*/1991). Mesmo os filmes não violentos de Kitano, com leve tendência à comédia, como *Getting any?* (1995) e *Kikujiro* (1999), são bastante pesados dramaticamente, os personagens são sempre perdedores e o final nunca é feliz. Já a televisão de “Beat” Kitano é completamente diferente. É de uma comicidade alucinada e extravagante, o humor é baixo, no sentido bakhtiniano do termo: é vulgar, obsceno, escrachado, um pouco juvenil num certo sentido, embora se dirija a um público adulto. Em seu livro sobre Kitano, Casio Abe (1994, p. 38) observa que o realizador japonês muito frequentemente faz papéis de criminosos cruéis no cinema, como se, num certo sentido, ele quisesse “matar” “Beat” Takeshi. Na televisão, por outro lado, o comediante Takeshi satiriza o ator Kitano, quando se fantasia de bandido idiota que faz tudo errado e só se dá mal.

Como é possível que o Antonioni do novo cinema japonês seja também o Chacrinha da televisão japonesa? Como um homem pode ser capaz de se dividir tanto assim, a ponto de uma parte não conhecer a outra? A partir do lançamento de *Violent cop*, da publicação de seus primeiros livros e da exibição de seus trabalhos como artista visual, Kitano passa a ser considerado um autor “sério”. Ganha o Geisha da Academia Japonesa de Cinema, mais ou menos o equivalente ao Oscar norte-americano, e as críticas mais entusiásticas nas revistas especializadas. Mas quanto maior reconhecimento ele obtém como escritor, pintor, ator e diretor de cinema, mais ele aparece na televisão com suas roupas e fantasias ridículas, travestido de mulher ou de gorila, gritando como um louco varrido e fazendo gestos obscenos. É como se ele quisesse dizer: “Eu não sou essa grande personalidade, nem esse grande intelectual que vocês pensam que eu sou. Eu sou plebeu, faço arte popular para as grandes massas” (conforme MACHIYAMA, 1999, p. 113).³

Em 1994, ele sofre um acidente quase fatal, que lhe deixou a face direita paralisada para sempre. A partir de então, ele só aparece sorrindo de um dos

lados da boca. Os analistas japoneses consideraram que não foi exatamente um acidente, mas uma tentativa de suicídio. Nesse momento, Kitano estava terminando seu primeiro filme que poderia ser considerado uma *slapstick comedy*, *Getting Any?*, lançado em 1995. Era uma tentativa de romper com o cinema sério que ele mesmo estava tentando construir. O filme é uma comédia trivial sobre um homem que nunca esteve com uma mulher e busca alguma que esteja disposta a fazer sexo com ele. É o único filme de Kitano que tem algo a ver com a sua televisão, mesmo que remotamente. O filme é repleto de trocadilhos sobre pênis e vaginas, também sobre merda, muito vulgar e infantil do começo ao fim. Kitano assina a direção como “Beat” Takeshi, como na televisão, e não como Takeshi Kitano, o aclamado e premiado diretor dos outros filmes. A crítica, principalmente a que se entusiasmou com os outros filmes, não viu este com bons olhos. Tudo pareceu muito vulgar, sem “profundidade”, sem “densidade” (MACHIYAMA, 1999, p. 113). Kitano estava nessa época vivendo um grande conflito interior. A televisão que ele fazia era considerada vulgar demais, o cinema que ele fazia era considerado sério e pretensioso demais e nada disso era ele. A dupla personalidade o estava sufocando, daí talvez a tentativa de suicídio.

Kikujiro dá continuidade à mudança de estilo de Kitano. Todos esperavam mais um filme violento sobre a *yakuza*, mas o que se viu foi um *road movie* sobre um menino de nove anos buscando a mãe que o abandonou, acompanhado por um desocupado de meia idade (interpretado por Kitano) que o ajuda na busca. O filme foi uma tentativa de fazer algo mais humorístico, mas os seus inúmeros trocadilhos só faziam rir aos japoneses, que já estavam acostumados com os malabarismos verbais do humorista. Nenhuma tradução ocidental conseguiu ser fiel aos jogos de palavras do texto original (que, na verdade, são piadas) e o filme acabou sendo interpretado no ocidente como uma odisséia *dark*, no estilo dos outros filmes de Kitano.

A trajetória de “Beat” Takeshi

No começo dos anos 1970, Takeshi Kitano começou a aparecer, juntamente com Kiyoshi Kaneko (no papel de “Beat” Kiyoshi), em bares, pequenos teatros e até em clubes de *striptease*, sob o cognome de The Two Beats, fazendo performances de *manzai*, que no Japão é uma espécie de *stand-up comedy*, só que a dois. Em 1976, eles aparecem pela primeira vez na televisão e imediatamente se tornaram um fenômeno de audiência, principalmente porque o *manzai* que eles praticavam era bem diferente do tradicional e muito mais “apimentado”, em termos de expressões chulas e de baixo calão, ou situações vexatórias e ofensivas. Por exemplo, nessa época havia nos meios de comunicação japoneses um slogan de campanha do corpo de bombeiros que dizia: “verifique se você fechou firmemente a válvula do gás antes de ir dormir”. “Beat” Takeshi parodiava o slogan dizendo: “verifique se você estrangulou firmemente os seus pais antes de ir dormir”, numa alusão a um velho costume japonês, que estava retornando nos anos 1970, e que consistia em os filhos matarem seus pais quando estes atingiam a senilidade. Ou então, parodiando as campanhas do departamento de trânsito, ele dizia: “cruze a esquina apenas quando a luz do semáforo estiver vermelha”. Na verdade, os Two Beats transformavam em matéria de gargalhadas tudo aquilo que a sociedade considerava coisa muito séria e cuspiam venenos de sarcasmo nas estritas regras de conduta japonesas. As gerações mais velhas criticavam o tipo de *manzai* desaforado dos Two Beats, mas as mais novas se identificaram com aquele humor antissocial, anti-humanitário e abertamente questionador do moralismo japonês. “Beat” Takeshi, particularmente, foi considerado a resposta japonesa a Lenny Bruce, famoso humorista norte-americano, igualmente irreverente e ofensivo. A partir de 1982, ele passou a chacoalhar o seu pênis dentro das calças, o que lhe dava uma aparência grotesca e obscena. Antes do surgimento da dupla de impostores, o *manzai* era um gênero apreciado por todos, inclusive pelos mais comportados e severos, mas depois dos Two Beats ele se transformou num gênero maldito, de que as pessoas de boa família fugiam como o diabo foge da cruz (MACHIYAMA, 1999, p. 105-108).

Em meados dos anos 1980, os dois Beats faziam cada vez menos *shows* juntos, até que finalmente se separaram em definitivo e “Beat” Takeshi começa sua carreira solo na televisão. Na verdade, desde 1981 ele já realizava sozinho um programa noturno de rádio. Sua primeira aparição solo na televisão foi, ainda em 1981, no programa *Oretachi hyokinzoku* (“Somos todos jogadores”), uma espécie de versão japonesa de *The Saturday Night Live*. Takeshi tinha um *sketch* nesse programa, onde fazia o papel do super-herói Takechanman e contracenava com Sanma Akashiya, este no papel do vilão Black Devil. O *sketch* era nitidamente destinado a um público infanto-juvenil e, de fato, o seu êxito junto a esse público, no período, foi comparado ao do Super Mario Bros. Takeshi sempre teve um grande sucesso junto ao público infanto-juvenil, mesmo nos programas seguintes, apesar do teor “adulto” das suas piadas. Ele próprio se comportava como um menino que nunca cresceu e cujo maior prazer era irritar os adultos. Como o *Chavo del Ocho* mexicano (*Chaves*, no Brasil), mesmo quando foi ficando mais velho (ele começou na televisão quando estava já na faixa dos trinta anos), jamais perdeu o jeitão de garoto peralta. Por isso, sempre se referia a si mesmo como Takechan, que é a maneira como as mães cognominam seus filhos pequenos no Japão, e chamava também a sua mãe de *okaachan*, que é como os meninos se referem às suas mães (MACHIYAMA, 1999, p. 107-109).

Mas o maior sucesso de “Beat” Takeshi foi o programa *Tensai Takeshi no genki ga deru terebi*,⁴ mais conhecido no Japão pela sua forma abreviada: *Genki TV*. Trata-se de um programa de variedades (emitido pela NTV de 1985 a 1995) que mistura cenas de um auditório ao vivo, com um público adolescente exclusivamente feminino, e matérias pré-gravadas de intervenção da equipe no cotidiano de vários lugares do Japão, além de “pegadinhas” (*candid camera*), entrevistas com convidados e muitas outras coisas, sempre acompanhadas pela claqué.⁵ Além de Takeshi, o programa contava com a ajuda de mais alguns apresentadores igualmente engraçados, como Terry Ito, Yuki Hyodo, Wicky, Jyunji Takada, Hiroki Matsukata, entre outros. Portanto, era uma criação coletiva, ainda que Takeshi fosse o seu mentor e o apresentador mais proeminente.

O que salta à vista, em primeiro lugar, é a incrível capacidade de improvisação de Takeshi, bem como a sua verve verbal. Se um convidado se ri de alguma piada, Takeshi o mira muito sério e depois se vira para a câmera e diz ao público: “Ele está rindo porque o contrato com a emissora estabelece um cachê de 300.000 yens para cada vez que ele rir.” Numa reportagem sobre a cerimônia de formatura em um colégio de meninas, ele vai também vestido de menina e se dirige a uma das garotas para perguntar-lhe se ela era uma *shojyo*, palavra dúbia que quer dizer *mocinha*, mas também pode significar *virgem*, pois no Japão o que diferencia uma moça de uma mulher madura é a virgindade. A garota responde que sim, mas Takeshi nota que ela hesitou um pouco antes de responder e não perde a oportunidade para tirar proveito cômico do ato falho. Em seguida se dirige ao diretor da escola, o único homem do lugar, e lhe repete a mesma pergunta: “O senhor também é *shojyo*?”. Desconcertado com a pergunta, o diretor também hesita em responder, o que dá a Takeshi a chance de gritar: “Mas aqui não tem ninguém virgem? Nem o diretor?”

As intervenções e “pegadinhas” constituem o *must* do programa. Pode ser, por exemplo, uma invasão de um bairro de Tóquio por uma tribo indígena, os *nus*, supostamente provenientes das montanhas de Izu, e que, como o próprio nome indica, não usam roupas. As câmeras registram o constrangimento dos habitantes da cidade diante daquele bando de nus que, ainda por cima, tentam comprar mercadorias nas lojas com umas pedras que eles dizem ser a moeda local em sua tribo. Pode ser também uma ensurdecadora banda de *heavy metal* que toca suas pesadas músicas em plena madrugada para acordar as pessoas que estão dormindo. Ou então Takeshi pode aparecer chegando de carro ao estúdio de televisão, enquanto uma equipe de cinegrafistas o espera para uma reportagem. Mas Takeshi sai do carro extravagantemente vestido de mulher (porque ele ia entrevistar um grupo de cantoras que se vestiam daquela maneira e queria estar como elas) e caminha pelas ruas com seu vestido rendado e sua longa peruca, fazendo gracinhas aos transeuntes. Então se dirige ao banheiro feminino

para fazer suas necessidades. A equipe fica do lado de fora gravando o ruído escatológico do que acontecia dentro do banheiro e a descarga final.

O ponto alto do programa é uma cena de “pegadinha” chamada “A tropa das cem pessoas”. A situação é sempre a mesma: uma centena de pessoas sai à rua em bando, escolhe uma vítima e executa uma ação. Numa ocasião, a vítima é um executivo que vem caminhando calmamente carregando sua pasta quando, de repente, aparece a tropa toda de uma vez. Alguém grita: “É ele! Pega!”. O pobre diabo sai correndo, com a tropa toda atrás. Em outra ocasião, eles podem pegar um transeunte qualquer, cercá-lo, agarrá-lo e jogá-lo para cima, para depois saírem todos correndo, deixando o infeliz caído na calçada. Em mais outra ocasião, uma senhora está caminhando sozinha na rua, a tropa a circunda e alguém grita: “É um *tsunami*! Cuidado com a cabeça!”. Então todos se abaixam e naturalmente a senhora também, tentando olhar para cima para ver o que estava caindo.

Há uma ênfase marcante em tudo aquilo que fere o moralismo tradicional japonês: nudismo, escatologia, travestismo, homossexualidade, palavras de baixo calão, referências constantes aos órgãos sexuais e assim por diante. Numa reportagem sobre as pistas de esqui na província de Niigata, a produção do programa constrói um *ofurô*⁶ num lugar fechado, em plena zona de neve, durante o inverno. Nada melhor que um banho quente depois de enfrentar a neve. Só que os incautos não sabiam que o *ofurô* era falso. Quando a pessoa entrava dentro, caía num carrinho, abria-se uma porta e o infeliz descia em alta velocidade rampa abaixo, em cima de seu carrinho, isso tudo em plena neve e completamente nu,⁷ na frente de todos. Naturalmente, nunca se sabe se essas cenas eram realmente involuntárias ou se tudo não passava de uma encenação planejada anteriormente com o consentimento da “vítima”. Provavelmente, algumas “pegadinhas” eram verdadeiras e outras, *fake*. O que importava, porém, era o efeito cômico final, sempre associado ao íntimo, ao secreto ou ao proibido.

A profundidade do raso

Sempre que a crítica se refere aos programas televisivos de “Beat” Takeshi ela insiste na mesma tecla: falta a esses programas a densidade significativa que se encontra nos filmes de Takeshi Kitano. Uma colunista de literatura de um jornal de São Paulo afirmou certa vez que o problema da poesia concreta é que ela não tinha *densidade*. O poeta Haroldo de Campos, um dos criadores da poesia concreta, respondeu à altura: “Como essa senhora mede a densidade dos poemas? Acaso ela tem um densímetro?”.⁸ O incidente pode ser um bom ponto de partida para que possamos discutir as velhas dicotomias profundo/raso, denso/ralo, em geral associadas à crítica da televisão. O denso, em termos culturais, pode ser explicado como um produto dotado de várias camadas de significação, de maneira que a cada nova leitura ou visualização se descubrem significados novos e, com isso, a fruição se torna teoricamente infinita. Já o raso se esgota fácil e rapidamente; ele se restringe à epiderme, não tem entranhas difíceis ou obscuras; nele, tudo é muito direto e explícito. Contudo, como nos falta um densímetro para medir a profundidade dos produtos culturais, a distinção fica muito subjetiva. Para analisar a televisão, precisamos de outros fundamentos teóricos, que nos permitam escapar dessas dicotomias imprecisas e enganosas.

Mikhail Bakhtin pode ser essa referência, embora ele nunca tenha escrito sobre televisão, até porque ela ainda não existia na Rússia, em sua época. O célebre pensador russo se referia à cultura popular em geral, sobretudo na Europa, durante a Idade Média e o Renascimento. Segundo ele, a cultura popular (principalmente o carnaval e as peças cômicas interpretadas em praças públicas) parecia edificar uma “segunda via”, paralela às cerimônias oficiais “sérias” da Igreja e do Estado. O carnaval, que na Idade Média podia durar vários meses, contaminava todas as demais atividades, inclusive o trabalho, o amor e a paródia das cerimônias litúrgicas oficiais. Ele era a “segunda via” para grande parte da população, principalmente a excluída da nobreza e do clero, e os seus princípios básicos eram a festa e o riso. Para Bakhtin, a festa e o riso são “as formas primeiras,

mais marcantes da civilização humana” (1970, p. 17). É inútil tentar explicá-los como meros costumes antropológicos ou, pior ainda, como a necessidade biológica do repouso, da descontração e do entretenimento, depois de um período exaustivo de trabalho. “Eles sempre tiveram um conteúdo essencial, um sentido profundo, sempre exprimiram uma concepção de mundo”, eles provêm de outra esfera, “aquela do espírito, das ideias” (BAKHTIN, 1970, p. 17).

Um dos conceitos básicos da cultura carnavalesca é a *inversão*, ou seja, o posicionamento de tudo *ao contrário*, de cabeça para baixo, através da reversão constante do alto e do baixo, do elevado e do vulgar, do sublime e do grotesco, da face e do pênis/vagina, do coroamento e do destronamento, além das paródias⁹ (inversões dos dogmas da Bíblia e dos hinos oficiais), travestimentos (inversões de sexo), profanações do sagrado e do legal e assim por diante. Outro conceito básico é a *ambiguidade*, ou seja, nada na cultura carnavalesca tem um sentido único e definitivo. Nessa cultura, as injúrias, as blasfêmias, os palavrões, o vocabulário grosseiro das praças públicas e os gestos obscenos não tinham a intenção pura e simples de chocar ou ofender, mas visavam, acima de tudo, o efeito cômico, o riso ambivalente, a relativização de todos os valores. Um terceiro conceito seria o *rebaixamento*, ou seja, “a transferência de tudo o que é elevado, espiritual, ideal e abstrato para o plano material e corporal, aquele da terra e do corpo em sua indissolúvel unidade” (BAKHTIN, 1970, p. 29). A terra é o lugar onde se enterra o cadáver, para onde vão nossos excrementos, mas também é o lugar onde se semeia e de onde nasce o alimento que nos dá a vida. Enquanto a cultura oficial cultua o rosto, a cabeça, o pensamento e eventualmente o coração, considerado o órgão dos sentimentos e do amor, a cultura popular se concentra naquilo que Bakhtin chama de “o baixo corporal”, a vida que acontece da cintura para baixo, que se prende à terra (os excrementos do corpo, o sexo, o traseiro, mas também o útero, a concepção, a renovação da vida).

Bakhtin dá o nome de *realismo grotesco*¹⁰ ao sistema de imagens da cultura cômica popular onde o princípio material e corporal está presente em seu aspecto universal da festa e do riso e considera esse princípio algo profundamente

positivo. Na Idade Média, o tom sério da cultura oficial tinha um conteúdo baseado no ascetismo, na crença em uma sinistra providência e também no papel dirigente jogado por categorias como o pecado, o medo, o sofrimento e a redenção. Hoje, o sério está mais associado ao niilismo, à depressão, à revolta, à agonia, à falta de perspectivas, mas o princípio não é muito diferente, como se pode ver nos filmes de Kitano do gênero *yakuza*. Para Bakhtin, o riso é tão universal quanto a seriedade, mas está dirigido contra esta última. No realismo grotesco não se ri de coisas particulares, mas se ri de tudo, pois tudo é cômico, até o poder e a morte; daí o caráter universal do riso, que transforma qualquer verdade ou dogma em matéria de gozação. Na Idade Média, o carnaval e a festa marcavam uma interrupção de todo o sistema oficial, com seus interditos e barreiras hierárquicas. “Por um breve tempo, a vida saltava de sua ordem habitual, legalizada e consagrada, e penetrava no domínio da liberdade utópica” (BAKHTIN, 1970, p. 97). O riso, para Bakhtin, tem, portanto, o valor de uma concepção de mundo, “é uma das formas capitais através das quais se exprime a verdade sobre o mundo (...), que percebe este mundo diferentemente, mas de maneira não menos importante (senão mais) que o sério” (BAKHTIN, 1970, p. 76). A cultura “séria” tem sempre um elemento de medo, de desamparo, de inquietação, quando não de intimidação. O riso, ao contrário, pressupõe que o medo, a solidão e a angústia estão superados. “Jamais o poder, a violência, a autoridade empregariam a linguagem do riso” (BAKHTIN, 1970, p. 98), pois o riso perverte e relativiza tudo: o sagrado e o profano, o elevado e o baixo, o grande e o insignificante, o sábio e o tolo, o certo e o errado.

[A forma do grotesco carnavalesco] permite associar elementos heterogêneos, aproximar o que está distanciado, a fim de se livrar do ponto de vista predominante sobre o mundo, de toda convenção, das verdades correntes, de tudo o que é banal, costumeiro, comumente admitido; ela permite, enfim, lançar um olhar novo sobre o universo, sentir até que ponto tudo o que existe é relativo e que, por consequência, uma ordem do mundo totalmente diferente é possível (BAKHTIN, 1970, p. 44).

Certo, Bakhtin observa também que, a partir da Idade Moderna, o riso, a festa, o carnaval e toda a cultura do grotesco foram perdendo o caráter subversivo que tinham na Idade Média e no Renascimento. Mas é possível detectar sobrevivências do espírito carnavalesco medieval em manifestações atuais da cultura do riso e certamente a televisão de “Beat” Takeshi pode ser incluída nessa categoria (além, é claro, de muitas outras experiências televisivas do mundo, como é o caso do Chacrinha brasileiro). Bakhtin talvez seja a melhor inspiração teórica para uma reinterpretação de certo tipo de televisão que a crítica “séria” considera “raso” ou “vulgar”. Todas as categorias que Bakhtin advoga como definidoras da cultura do riso e da festa estão de alguma forma presentes em *Genki TV. A máscara*, por exemplo, que Bakhtin (1970, p. 49) considera “a essência mais profunda do grotesco”. Takeshi está quase o tempo todo travestido, mascarado ou fantasiado (como Chacrinha) e muda de personalidade o tempo todo. Ele pratica as metamorfoses mais estapafúrdias, viola as fronteiras “naturais” entre sexos, gerações, grupos raciais, espécies animais, além de produzir toda sorte de variações em torno do tema da máscara, como a careta, a caricatura, a “macaquice”, o mimetismo e a camuflagem. Ele nunca é ele mesmo, não há um personagem “Beat” Takeshi, mas um ser transformista, que cada dia aparece diferente: samurai, mafioso, mulher, homossexual, animal, índio, criança, ser extraespacial etc. A máscara, segundo Bakhtin (1970, p. 49), “traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo”. Ela também desvela o drama de Kitano: a dificuldade de conciliar as suas múltiplas identidades, os mil Takeshis que há dentro de um só Kitano. Não por acaso, um de seus filmes se chama justamente *Takeshi’s*.

A título de conclusão, “Beat” Takeshi Kitano parece relativizar e colocar em questão, mesmo que talvez ele próprio não tenha tanta consciência disso, as tradicionais dicotomias entre a cultura erudita e a cultura de massa, o elevado e o baixo, o chique e o chulo, o cinema e a televisão, defendidas de forma tão fundamentalista na época da Escola de Frankfurt e de seus sucessivos seguidores.

A ideia de que as dicotomias são fabricadas de acordo com os interesses de quem as projeta já vinha sendo insistentemente apresentada desde os tempos de Marshall McLuhan, mas nunca ela foi demonstrada de forma tão sistemática e radical, na obra de um único realizador. Na verdade, é possível apreciar, amar e aprender com Antonioni e Chacrinha, com Godard e Chaves, com Takeshi Kitano e “Beat” Takeshi, sem nenhuma vergonha de parecer demasiado fundo ou raso, excessivamente denso ou ralo, pois esses conceitos são elaborações culturais, filtradas por valores que nem sempre são consistentes ou humanos.

Referências bibliográficas

ABE, C. *Beat Takeshi vs. Takeshi Kitano*. New York: Kaya, 1994.

BAKHTIN, M. *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard, 1970.

MACHIYAMA, T. A comedian star is born. In: JACOBS, B. (Ed.). *Beat Takeshi Kitano*. Edware: RM Europe, 1999.

-
1. Trabalho apresentado na sessão de abertura do seminário temático *Televisão – formas audiovisuais de ficção e documentário*. Agradeço a colaboração de Kelly Keiko Kinjo (de Tóquio, Japão) na tradução dos programas do japonês para o português. Agradeço também a colaboração de Marta Lucia Velez (de Bogotá, Colômbia) pela leitura crítica do texto e sugestões de aprimoramento.
 2. E-mail: arlimach@uol.com.br
 3. Todas as traduções de citação são do autor (N. da E.).
 4. Tradução aproximada: O programa que lhe dá ânimo, com Takeshi, o gênio.
 5. Originalmente, *claque* era o nome que se dava a uma parte da audiência contratada para aplaudir ou rir em momentos pré-combinados. Hoje o termo se refere a um efeito sonoro de risada coletiva, produzido em estúdio, e que ocorre cada vez que alguma coisa engraçada acontece no plano da imagem ou do texto pronunciado por algum personagem.
 6. Banheira típica japonesa, de madeira, com um banquinho dentro para sentar-se, onde a água é sempre muito quente, para fins de relaxamento.
 7. Na verdade, há uma lei no Japão que proíbe o nu frontal no cinema e na televisão. Então, quando aparecem os órgãos sexuais, eles devem ser borrados por algum efeito eletrônico, como o *mosaicado*, utilizado em *Genki TV*.
 8. Densímetro é um aparelho usado na área de eletricidade de automóveis e que mede a densidade de ácido sulfúrico nas baterias de carro.
 9. Do grego *par ode*, canto paralelo, outra maneira de recitar/cantar o mesmo poema/canção.
 10. O adjetivo *grotesco* vem de *grotas* (cavernas), ou seja, aquilo que se refere ao que se passa nas grotas. Segundo algumas interpretações, as culturas proibidas, censuradas ou perseguidas (como a dos primeiros cristãos) só podiam ser praticadas em lugares ocultos ou clandestinos, em grotas. Daí a associação entre o grotesco e o proibido ou o não aceito pela sociedade estabelecida. O cristianismo foi grotesco nos seus primeiros anos; hoje é hegemônico e hiperbolicamente sério.

O sétimo selo, Além da imaginação e as fronteiras de um discurso sobre a morte¹

Ciro Inácio Marcondes (UnB)²

*Sonhamos em sobrepujar a morte por meio da imortalidade,
quando o tempo todo a imortalidade é o mais terrível dos
destinos possíveis.*

Jean Baudrillard

O sétimo selo: morte em vida

Avisão da famosa tela pintada por Pieter Bruegel (Velho), *O triunfo da morte*, tem esse incomum poder de nos arrancar do conforto ordinativo e planejado que supomos cultivar no século XXI para reelaborar nossa percepção nos moldes de um imaginário atribuído a uma época antípoda e morta, que assalta a percepção com tons, cores, cheiros, sons, toques e sentidos irreproduzíveis atualmente, a não ser por esse vago espectro que é uma imagem antiga.

Este quadro da cultura flamenca que, em pleno Renascimento, ainda apelava à fresca memória do atormentado imaginário medieval, nos apresenta, na sujeira dos pastéis e em detalhismo obcecado e barroco, um exército de esqueletos que atravessa regiões destacadas de algo como um feudo, trazendo de maneira imediata, sem mesmo dar chance a um segundo olhar de relance,

a sensação de uma invasão pútrida, funesta e implacável, avassaladora e sem rendição, sem condições de negociar, sem prisioneiros de quaisquer estratos sociais, sem a mínima clemência.

O Bruegel Velho tornou-se célebre na história da arte por trazer, a um universo de transformação que caminhava já para o mercantil século XVII, um ainda arraigado conjunto de imagens e costumes do campesinato medieval, com cenas cotidianas e paisagens de sofisticado detalhamento. Uma tela como *O triunfo da morte*, com sua inclemência, fatalismo e terror, chega à nossa consciência contemporânea já como conteúdo midiático de transformação e elaboração de um dispositivo cultural anterior. O quadro de Bruegel, em sua pungência imagética, guarda até hoje o eficiente efeito de plasmar, na superfície de seu discurso, os efeitos desse dispositivo – no sentido ainda intrigante que McLuhan atribuía a toda nova tecnologia, que “cria um ambiente que é logo considerado corrupto e degradante. Todavia o novo transforma seu predecessor em forma de arte” (McLUHAN, 2005, p. 12).

É dentro desse possível enquadramento – o de um tropo medieval da morte, que se estende por séculos através do caráter inaferrável da imagem, e o do processamento que a cultura pós-midiática pode realizar dele – que se torna interessante pensar o célebre filme *O sétimo selo* (Ingmar Bergman, 1957), em que o cineasta sueco procura não apenas – como costumeiramente se diz – tratar dos temas tradicionais do *silêncio de deus*, a *inevitabilidade da morte* ou da *culpa e do arrependimento diante da supressão da moral cristã*. Interessa-nos pensar, numa abordagem paralela, no estranho enfrentamento que Bergman produz quando, ao se utilizar de uma ferramenta estética forjada já na era industrial e vinculada necessariamente à cultura moderna (o cinema – Cf. CHARNEY; SCHWARTZ, 2001, p. 18), procura recompor este dispositivo medieval sobre o tropo da morte, não apenas utilizando-se de dois modelos de certa maneira antagônicos (o decreto fatalista medieval e a característica hipertextual particularmente contemporânea que é o cinema³), mas implicitamente provocando uma discussão elaborada sobre este mesmo debate, incitando-

nos a pensar em qual o limite que uma representação estética, desde a pintura medieval até a modernidade inerente ao cinema, tem em processar imagens da/ sobre a morte ou como este problema sequer poderia ser elaborado diante da insuficiência que a arte parece demonstrar em oferecer qualquer tipo de consolo para um tema insolúvel de maneira tão abismal.

O *sétimo selo* narra a história do d'antes muito nobre cavaleiro Antonius Block, que chega das cruzadas junto de seu escudeiro Jöns (Gunnar Björnstrand), ambos exauridos pelos terríveis anos de campanha, moralmente e religiosamente esvaziados, indiferentes ao mundo, cultivando um pessimismo desiludido que beira o niilismo. Enquanto Jöns assenta-se no arquétipo sombrio do cínico materialista, escondendo-se em um humor negro, Antonius Block refugia-se em uma debilitante crise existencial, incapaz de aceitar a ideia de um Deus que nunca se manifesta, mas ao mesmo tempo perseguido terrivelmente pela dúvida. Na primeira cena, emblemática, Block recebe a visita da Morte, que lhe anuncia sua hora. O cavaleiro, que nutre uma astúcia atrevida e incomum, propõe-lhe uma partida de xadrez. Neste momento, estão dados os pormenores principais do filme, em uma alegoria pura, simples e inesgotável: o jogo de xadrez como um método rigoroso de aprisionamento das emoções por meio da razão; o jogo de xadrez como o prisma capaz de filtrar da maneira mais penosa e eficaz a capacidade abstrativa, probabilística e heurística do homem; o jogo de xadrez como desafio final à inteligência humana no sentido de verter os mais desafiadores enigmas da existência: a inevitabilidade da morte, o medo da morte, o além-morte.

A proposição de Bergman, porém, impõe imediatamente duas questões subjacentes: em primeiro lugar, o fato de este desafio não estar sendo realizado somente através de um jogo de xadrez (um método de cálculo racional e estratégia impositiva). O desafio se impõe através de um jogo de xadrez, mas este se impõe *através de um jogo estético*, que é o filme em si. Em última instância, portanto, Bergman se perguntaria se a estratégia da razão pode ser processada pela estratégia estética, ou seja, a estratégia da arte. Em um sentido, o filme coloca à sua disposição duas frentes humanas de abordagem

sobre o mundo – a razão e a arte – em confronto com este problema metafísico da morte. Em segundo lugar, Bergman invade este tropo da morte medieval (como apresentamos com Bruegel) e diversas instâncias da arte medieval (a pintura, a indumentária, a música, o teatro) para tentar fazer uma nova captura deste conteúdo, talvez procurando entender como este velho quadro (medieval) aprisionado por um novo quadro (cinematográfico) pudesse produzir algum tipo dialético de resolução entre o secular e o moderno.

Na medida em que o filme vai avançando, é possível perceber como a alegoria de Antonius Block vai se tornando, de certa maneira, a imagem do fracasso inexorável da razão e da arte contra o problema da morte e, ao mesmo tempo, uma ratificação monstruosa e laica, penetrada pelo ceticismo moderno, da imagem muda da morte medieval. Assim, provoca-nos calafrios a cena em que o escudeiro Jöns, ao chegar ao pequeno vilarejo junto a Block, entra em uma igreja e passa a conversar com um pintor que trabalha em imagens funestas de danação, penitência e peste nas paredes do santuário. Jöns apresenta-se como um homem que “zomba de Deus” e que controla o próprio mundo, mas passa a mostrar semblante cada vez mais enternecido na medida em que o pintor, um tanto delirante (mas com perturbadora confiança) passa a descrever os horríveis sintomas físicos daqueles que estão doentes da peste, justificando que não há motivos para se pintar imagens felizes, enfatizando que elas *precisam ser assustadoras*. No filme, o premiado diretor de fotografia Gunnar Fischer adianta-se na modernidade cinemática, trazendo um *chiaroscuro* que lembra a ascendência flamenca das xilogravuras de Rembrandt, exibindo, na clareza, a perplexidade dos personagens e, na scuridão, suas dúvidas.

Este confronto entre um ceticismo angustiante (que remete à própria história pessoal de Bergman) e uma visão tirana e inexorável da morte (a implacável visão de Bruegel) infiltra-se no código visual do filme em várias instâncias. A própria imagem da Morte, celebrizada pela cultura pop, com seus olhos aterradores, capuz e inquietante palidez, remete mais à figura dos esqueletos de Bruegel ou

ao arquétipo da morte no famoso Tarô de Marselha do que a uma suavidade angelical ainda derivada do romantismo, parodiada na cultura moderna.

Da mesma maneira, as pinturas na igreja do filme apresentam a imagem iconográfica e tradicional da morte, restaurando seu caráter literal, de pouca relativização, que vai se amalgamando a outras iconografias pavorosas da cultura medieval: a bruxa enjaulada, exalando enxofre e com os olhos parvos e vazios, de onde Block não consegue extrair, a partir de seu ceticismo, nenhum sinal de Deus ou do Diabo. A imagem bufa e satírica da pequena companhia mambembe de teatro, que tem importância como profundo contraponto ao drama de Block, é agressivamente atravessada, no meio de um número, pela cena da procissão de autopenitência. Nesta sequência, talvez a mais perturbadora de todo o filme, Bergman varre o ambiente ameno do ato dos comediantes para, em um trabalho de montagem arrojado, fazer passar um grupo grande de flagelados, leprosos e penitentes entoando cânticos religiosos e tenebrosos. A cena é costurada por lindas tomadas panorâmicas, claramente inspiradas no gênio dinamarquês de Carl Dreyer, atravessadas pelo vapor dos incensos da procissão e por *closes* em rostos enternecidos na multidão, de onde se destacam os primeiros planos frontais, bastante sublimes, de Max von Sidow, Gunnar Björnstrand e Gunnel Lindblom. Logo após isso, um tipo irascível sobe ao palco dos comediantes para alertar aos incautos a presença inaliviável da morte: “a morte está atrás de vocês todos. Posso ver sua sombra refletida no sol. Sua ceifadeira brilha no momento em que a levanta sobre suas cabeças”.

É, portanto, dentro desta proposta circular e tautológica, e de certa maneira torturante, que Bergman nos aprisiona em *O sétimo selo*: em um jogo perdido, de flagrante fracasso na abordagem da arte diante do tema, e maior ainda na tentativa do cinema em reprocessar, e talvez elucidar, o outro mistério que é a imagem da morte medieval. A erudição do cineasta procura levar sua representabilidade ao limite, questionando sua própria eficácia. O filme se torna autosabotador no sentido de captar aporias do discurso da razão e do discurso estético, sempre antecipado pelo agir melindroso e inescapável da Morte. Se

antes Antonius Block diz “quero conhecimento, e não fé ou presunção”, logo ele percebe que seu vácuo existencial torna-se ainda mais carregado com a ineficácia da abordagem laica e moderna quando, após finalmente ser derrotado na partida xadrez, no final do filme, ele sente certo alívio ao, sabendo que vai morrer, tentar confirmar com a Morte a presença de uma resposta positiva sobre suas angústias. Em um acesso árido de impotência, a própria Morte responde que não sabe o que ocorre após suas ações, decretando total falência para o projeto de Block ou de Bergman, e atribuindo significação máxima ao filme. De certa maneira, o filme de Bergman incorre no mesmo paradoxo que as tentativas de se entender os quadros do indevassável pintor flamenco Bosch, predecessor de Bruegel, à luz das lentes da modernidade:

A tendência para interpretar o mundo dos quadros de Bosch segundo os conceitos do Surrealismo moderno ou da psicanálise de Sigmund Freud deve ser, pelo menos, considerada anacrônica. Esquecemos facilmente que Bosch nunca leu Freud e que a psicanálise moderna seria algo simplesmente incompreensível para o espírito medieval. O que nós chamamos concupiscência foi condenado como pecado original pela Igreja medieval; onde nós vemos a expressão do inconsciente, a Idade Média apontava a atuação de Deus ou do Diabo. A psicologia moderna é capaz de explicar a atração que as pinturas de Bosch exercem sobre nós; mas não é capaz de dizer nada sobre os significados desses quadros para Bosch e para aqueles que viviam naquela altura (BOSING, 2010, p. 9).

Encontramos, portanto, nesta obra de Bergman, uma construção fílmica que, apesar do balizamento clássico, adentra em profundas camadas de questionamento sobre a própria autossuficiência da configuração moderna do discurso (o cinema) e em uma inviolabilidade do discurso medieval, situando-nos em um duplo fracasso, da mesma maneira como ele situa Antonius Block no fracasso de usar as faculdades humanas para desobstruir a morte e no fracasso de, mesmo na morte, descobrir qualquer coisa sobre ela. Bergman nos situa, em um

contexto em que a vida inteira do cavaleiro, incluindo suas ações, visão de mundo e questionamentos, não passa de uma convalescência do próprio fenômeno da morte, uma morte-em-vida.

Um possível mérito desta leitura é o de entender que ela pode oferecer este debate a partir de um pensamento que alinhe um suporte textual a outro em superfície, como propõe Vilém Flusser (2007, p. 102-7). A leitura de uma pintura, como *O triunfo da morte*, nos lança o desafio de apreender um sentido mais ou menos incognoscível (a imagem em si, dada) que precisa ser reelaborado, a partir de uma decomposição analítica da imagem, com uma liberdade de sentido na própria decomposição – ao contrário da leitura textual, que nos obriga a uma ordem necessariamente sintática e causal. É assim que entraremos em uma outra proposta de leitura sobre o fenômeno da morte, semelhante em muitos aspectos a *O sétimo selo*, mas vinculada a uma dimensão que se propõe somente contemporânea e pós-midiática: a do seriado *Além da imaginação*.

One for the angels: morte sem vida

O final da década de 1950 tem importância para o desenvolvimento de nossas formas de elaborar e conceber o pensamento e a cultura porque, dentre outras coisas, de um lado, a popularização maciça da televisão no mundo inteiro parece levar cada vez mais o núcleo cético da abordagem moderna que encontramos em *O sétimo selo* se tornar um tipo de engajamento não mais desesperado e impotente, como o personagem Antonius Block, mas sim uma força confiante e autônoma, e de certa maneira vibrante. Por outro lado, um discurso de imagens cada vez mais vai solapando a tradição do pensamento conceitual (isto é, aquele que *concebe*, simbolicamente, a partir da linguagem escrita, os fatos da natureza por meio de sua reconstrução), e a simples ideia de se procurar investigar um fenômeno como o tropo da morte no mundo medieval se torna estranha e impraticável.

Apenas dois anos separam o lançamento de *O sétimo selo* da mundialmente conhecida série *Além da imaginação* (*Twilight zone*), um fenômeno duradouro da televisão que já foi exibido em três versões diferentes, em inúmeras temporadas. Em 1959, já no segundo episódio da primeira temporada, foi ao ar uma história de 25 minutos chamada *One for the angels*, que guarda algumas não desprezíveis semelhanças com o filme de Bergman. O que precisamos entender é que, dentro de suas intrínsecas e, olhando retrospectivamente, cada vez mais visíveis qualidades, este episódio realiza um mergulho sem volta em uma configuração da cultura sobre a morte da qual Bergman, em *O sétimo selo*, hesitou em se aproximar.

Além da imaginação foi criada por um dos magos da TV de fantasia, Rod Serling, e a série se dava em um formato pouco usual mesmo para uma cultura infestada de teleséries de todos os tipos, como ocorre hoje. Cada episódio era independente do outro, e não havia continuidade entre personagens ou histórias. O que direcionava a série em um mote comum era que os episódios apresentassem algo de insólito, “em uma dimensão entre os sonhos e a realidade” (como diz a narração de abertura), transportando pessoas comuns a situações estranhas, eticamente questionáveis, levando-as a fronteiras comportamentais ou a limites da sanidade, não raro mesclando-se com cenários de ficção científica, terror ou fantasia. Pode-se dizer que *Além da imaginação* encontra-se já em um centro nevrálgico desta mudança de paradigma apontada por Flusser como perigosa, mas passível de ajuste:

Para a cultura de massas, o problema é que quanto mais tecnicamente perfeitas vão se tornando as imagens, tanto mais ricas elas ficam e melhor se deixam substituir pelos fatos que em sua origem deveriam representar. Em conseqüência, os fatos deixam de ser necessários, as imagens passam a se sustentar por si mesmas e então perdem seu sentido original. As imagens não precisam mais se adequar à experiência imediata do mundo, e essa experiência é abandonada (FLUSSER, 2007, p. 116).

É fácil pensar que, se um dos meios de comunicação tivesse de saltar profundamente para dentro desse universo de imagens poderosamente comunicativas e ricas, mas ao mesmo tempo desgovernadas e independentes de seus referenciais, esse meio seria a televisão, cujo vínculo com a nitidez e a limitação do pensamento conceitual foi sempre bem menor. Vale lembrar que foi pensando na televisão devorando a cultura letrada que McLuhan concebeu a ideia de que um ambiente tecnológico já está automaticamente preparando terreno para sua substituição, transformando-se em conteúdo para um novo *medium*:

Hoje, as tecnologias e seus ambientes consequentes se sucedem com tal rapidez que um ambiente já nos prepara para o próximo. As tecnologias começam a desempenhar a função da arte, tornando-nos conscientes das consequências psíquicas e sociais da tecnologia (McLUHAN, 2005, p. 12).

Para entendermos exatamente como isso se processa, precisamos olhar mais minuciosamente para *One for the angels* e perceber como esse passo “além”, arriscado pela cultura televisiva (e hoje disseminado através de um meio como a *web*), foi capaz de produzir uma visão reconfigurada a partir da *autopoiese*⁴ das tecnologias pós-midiáticas, abandonando ao oblivio a preocupação histórica demonstrada em *O sétimo selo*.

O episódio de *Além da imaginação*, dirigido por Robert Parrish e escrito por Rod Serling, nos apresenta um homem comum, Lou Bookman, um vendedor de rua (*pitchman*) sexagenário, bonachão e charlatanesco, que não apresenta sinais de más intenções, fato que é verificado por sua ótima relação com as crianças do bairro, em especial com a garotinha Maggie (Dana Dillaway). A voz *over* que narra o episódio nos informa que Low Bookman é um pequeno homem comum cuja vida não é nada mais que um trabalho monótono e diário nas calçadas, mas que em breve se confrontará com a própria sobrevivência, pois será solicitado pela Morte em pessoa.

Bookman, portanto, é assediado pela Morte, aqui em uma representação urbana que, assim como no encontro com Antonius Block, apresenta-se e anuncia a previsão para os últimos dias do personagem. Bookman, apesar de sua aparente solidão e das condições modestas de sua residência, custa a acreditar que sua hora chegou, suplica pela vida, e por fim decide encontrar um meio de *ludibriar* a Morte. A Morte de Murray Hamilton apresenta vários elementos em comum com a Morte bergmaniana de Bengt Ekerot: é onipresente, aparecendo em todos os cantos do quarto quando Bookman menos espera; dá respostas cínicas e pontuais, ainda que mais protocolares, insinuando que seu trabalho tem algo de corporativo; e, assim como em *O sétimo selo*, sua presença é pontuada por uma trilha sinistra e alguns *close-ups* para demarcar o tom macabro. A Morte, em *One for the angels*, porém, se mostra um personagem passível de compaixão, condolente. Ao contrário do rigor compenetrado dos personagens de Bergman e sua torturante inflexibilidade, no episódio da série a Morte deixa-se ser enganada pelo vendedor (que é uma espécie de homem-espetáculo) não apenas uma, mas duas vezes. Ao contrário de Antonius Block, confiante, mas que vai sendo progressivamente minado pela sua situação incapacitante, Bookman ganha confiança em sua lábia e dom de ludibriar, conseguindo um acordo inicial com a Morte: o de adiar sua partida até que consiga realizar *uma última grande venda*, uma que fosse capaz de fazer os céus se abrirem e fazer os anjos se interessarem. Logo após perceber que Lou não tinha intenções de buscar esta venda, a Morte faz com que a pequena Maggie seja atropelada e estabelece o prazo de ir buscá-la à meia-noite.

Diferentemente de Bergman, cujo homem das cruzadas procura abordar o mais racional meio (jogo de xadrez) para poder derrotar o problema da morte (falhando inevitavelmente), em *One for the angels* há a assunção de que um meio de imagens, de superfície, nada deve a um referente cujas origens se perderam dentro dos desígnios autopoiéticos de uma cultura a-histórica. Neste caso, revitaliza-se a noção de que o universo do espetáculo pós-midiático tem a possibilidade e até o direito de construir sua própria história, sua própria metafísica e seus próprios meios de ludibriar a morte sem que, para isso, seja necessária

qualquer reparação em seu sistema de consumação cultural, aceitando a invenção e um conjunto infinito de imagens flutuantes e sem referentes como uma nova natureza, uma nova normalidade, uma nova verdade. Assim, não apenas Lou Bookman retorna à casa de Maggie próximo à meia-noite, carregando sua mesa de camelô, como encontra a Morte aguardando a chegada do momento certo do lado de fora da casa onde a menina convalesce. Lou passa então a realizar um *pitch* (uma venda de camelô) para a Morte, oferecendo gravatas de seda sintética, um fio falso “tão forte quanto aço”, dentre outras bugigangas, apostando em sua espetacular eloquência e malandragem, até que a Morte, admirada, perca seu horário e a menina então passa a viver.

Seria uma reação lógica pensar que a apropriação da morte por parte de um personagem que domina o espetáculo encontra confluência nas ideias de um pensador radical da comunicação como Guy Débord, para quem

[...] o espetáculo é o momento em que a mercadoria *ocupou totalmente* a vida social. Não apenas a relação com a mercadoria é visível, mas não se consegue ver nada além dela: o mundo que se vê é o seu mundo (DÉBORD, 1997, p. 30, grifo do autor).

Para um episódio de TV lançado no final dos anos 50, parece plausível pensar que, se um homem de espetáculo (metamorfozando a própria TV e o universo das imagens) é capaz de ludibriar, vendendo gravatas vagabundas, a própria Morte em pessoa (tão irrevogavelmente inflexível na visão histórica de Bergman), ele é capaz de ludibriar qualquer coisa, possuindo ou não um referente material. Se a morte não é mais um problema, tampouco o é a vida, e pode-se dizer que, diante da facilidade com que o vendedor neutraliza os dois problemas, sua vida também se evanesce como uma casualidade sem importância, e sua morte é uma morte sem vida. A aventura a que se lança a cultura pós-midiática depois de dar este salto é a de inventariar, no universo das imagens sem referente, soluções

sem referente para qualquer problema sem referente, potencializando o avanço tresloucado, perigoso, e também com algumas boas recompensas, da cultura de imagens contemporânea. Tem-se a vantagem de não temer a morte, e a ausência de não se saber o que é a vida. Sacrifica-se a vida para evitar a morte. Como veremos, este processo de minimização segura da vida para evitar qualquer contato com a possibilidade de morte implica, no pensamento de Jean Baudrillard, em uma compactação, física e cultural, de nossa humanidade:

Tanto o capital individual quanto o capital da espécie estão ameaçados pela erosão dos limites do humano, pela descida não somente ao inumano, mas rumo a algo que não é humano nem inumano: isto é, a simulação genética da vida (BAUDRILLARD, 2001, p. 29).

Vilém Flusser também nos alerta para o fato de que a comunicação humana serviria, em última instância, para nos ludibriar do fato de que somos seres isolados e necessariamente mortais, e que nossa vida seria um conjunto esgotável de inutilidades caminhando em direção a um fim indiferente. Nossa forma de comunicação, em suma, seria o jogo de xadrez que Antonius Block propõe à morte, como uma forma compenetrada e aguda de se distrair procurando uma saída dentro de um aquário fechado:

E esse é, em última análise, o objetivo do mundo codificado que nos circunda: que esqueçamos que ele consiste num tecido artificial que esconde uma natureza sem significado, sem sentido, por ele representada. O objetivo da comunicação humana é nos fazer esquecer desse contexto insignificante em que nos encontramos – completamente sozinhos e “incomunicáveis” – ou seja, é nos fazer esquecer desse mundo em que ocupamos uma cela solitária e em que somos condenados à morte – o mundo da “natureza” (FLUSSER, 2007, p. 90).

Se o filme de Bergman, a partir deste ponto de vista, pode enfim ser considerado um tipo de transfiguração cinematográfica de um problema da própria comunicação humana, o episódio de *Além da imaginação* estaria invadindo um campo pensado por Jean Baudrillard já no final de sua carreira, quando passou a refletir sobre a clonagem humana, as técnicas de reposição artificial e cultural dos objetos físicos e culturais, e em última instância no nosso próprio desejo de alcançar a imortalidade através de um rebaixamento do conceito de vida. Para ele, através de uma padronização contemporânea das culturas e das coisas através das tecnologias de engenharia genética, cirurgias plásticas, redes sociais, reprodução assexuada e outros, estaríamos em um caminho reverso em direção a um estado primevo de imortalidade. Esse estado seria um Éden dos micróbios assexuados e de código genético idêntico, com o dom de se replicar para sempre, ainda que não tivessem notícia do que fosse a *alteridade*, a *individualidade*, e em última instância, a *mortalidade*, que efetivamente nos transformaria em seres *únicos*:

Da mesma forma que dissociamos a reprodução do sexo, tentamos dissociar a vida da morte. Proteger e promover a vida e somente a vida, transformando a morte numa função obsoleta da qual não precisamos mais, assim como, no caso da reprodução artificial, não precisamos mais do sexo. (...) Todas essas funções inúteis – sexo, pensamento, morte – serão redesenhadas, redesignadas como atividades de lazer. E os seres humanos, a partir de então inúteis, poderão eles próprios ser preservados como uma espécie de “atração” ontológica. Este poderia ser outro aspecto daquilo que Hegel chamou de vida em movimento do que está morto. A morte, outrora função vital, pode assim se tornar um luxo, uma diversão. Em modos futuros da civilização, dos quais a morte terá sido eliminada, clones do futuro poderão pagar alto pelo luxo de morrerem e se tornarem novamente mortais, numa simulação: cyber-morte (BAUDRILLARD, 2001, p. 17-18).

Por mais apocalíptica ou até esotérica que possa parecer a escrita final de Baudrillard, ela nos incita a uma reflexão sobre, contemporaneamente, como estes modelos de abordagem sobre a história, o problema da morte, a comunicação e as artes em si, apresentadas por *O sétimo selo* e *One for the angels*, se desdobraram nos meios ultramidiáticos dos dias de hoje. Se ainda não é possível parar a morte, a ilusão de que se pode retardá-la com próteses, plásticas e complementos hormonais parece ser efeito de um período que ignora a passagem do tempo e a naturalidade causal dos eventos do mundo. Se ainda não podemos preservar nosso corpo de sua desintegração, nossos perfis abandonados e mortos em *sites* e eventos virtuais continuam presentes como espectros num mundo imaterial de conteúdo ilimitado, e muito provavelmente uma certa composição de nós mesmos permanecerá configurável nesses espaços muito tempo depois que nossos corpos tiverem sido decompostos. Ao mesmo tempo em que parece abandonar um esforço de erudição e uso intenso do intelecto como o de Bergman em *O sétimo selo* e o de seu personagem Antonius Block diante da morte, a cultura se diversifica em uma pulverização que possui um caráter de certa forma homogeneizante (é verdade que há uma contrapartida muito plural), um tipo de padronização indiferenciada das atitudes sociais e estéticas que se enquadram, ao menos em alguns aspectos, nas previsões de Baudrillard. Por outro lado, a cultura pós-midiática contemporânea abandona francamente e voluntariamente o propósito heurístico da erudição e, ajudada pela ferramenta transversal dos *softwares* livres e do espaço público da *web*, estaria saindo do âmbito da cultura de massa, doutrinária, e entraria no de uma nova e talvez, enfim, diversa cultura popular (Cf. JENKINS, 2009, p.207).

Abandonado o modelo de Bergman, que sinaliza o fracasso da abordagem histórica pela cultura moderna, um produto como *One for the angels* aposta na virtude de um salto vertiginoso em direção à invenção

perpétua, em que arte, história e morte deixam de ser problemas porque pode-se inventar soluções para arte, história e morte. Esta última, portanto, permanece instável e ambigualmente próxima da flutuação livre da Baudrillard, já que, caso a engenharia e a tecnologia não deem cabo do problema da morte, cabe à cultura simplesmente inventar a imortalidade.

Referências bibliográficas

- BAUDRILLARD, J. *A ilusão vital*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BOSING, W. *Bosch: a obra de pintura*. Colônia: Taschen, 2010.
- CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Gallimard, 1992.
- FLUSSER, V. *O mundo codificado*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- FOUCAULT, M. *A microfísica do poder*. São Paulo: Graal, 2002.
- JENKINS, H. *Cultura de convergência*. São Paulo: Aleph, 2009.
- MARCONDES FILHO, C. (Org.). *Dicionário da comunicação*. São Paulo: Paulus, 2009.
- MATURANA, H. *Autopoiese e cognição*. São Paulo: Record, 1972.
- McLUHAN, M. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 2005.

-
1. Trabalho apresentado no 14º Encontro Socine, em Recife-PE, no dia 06/09/10, na sessão de comunicação individual "Transformações e intermediações", sob o nome "O Sétimo Selo e Twilight Zone: limiares entre o erudito e o popular".
 2. E-mail: ciroimarcondes@hotmail.com
 3. "O cinema, pela pura aceleração mecânica, transportou-nos do mundo das sequências e dos encadeamentos para o mundo das estruturas e das configurações criativas. A mensagem do cinema enquanto meio é a mensagem da transição da sucessão linear para a configuração" (McLUHAN, 2005, p. 26-27).
 4. "Para a autopoiese, não é possível explicar fenômenos de um domínio com elementos de outro. Um sistema autopoietico é necessariamente homeostático, quer dizer, ele sobrevive mesmo que se alterem elementos de sua estrutura organizacional; há uma preservação de sua identidade apesar de sucessivas mudanças em sua aparência (MARCONDES FILHO, 2009, p. 245).

Sérgio Muniz no cinema e na TV: experimentação e negociação

Gilberto Sobrinho (Unicamp)

O início da relação direta entre Sérgio Muniz e o cinema se deu ao acaso. Primeiro, ao acompanhar a filmagem do longa-metragem *Alameda da Saudade, 113*, dirigido por Carlos Ortiz, em 1950, Muniz não se entusiasmou com a movimentação do set de filmagem, mas logo interessou-se pela “coisa” do cinema, na sala de montagem do mesmo filme, sobretudo pelo cheiro que emanava do lugar, diz o diretor: “Aquele cheiro me deu um baratinho qualquer, no sentido até meio existencial, não saberia te explicar, daí eu disse: ‘pô, deve ser legal trabalhar aqui com essa luz, esse cheirinho não sei o quê’. Minha primeira aproximação com o cinema, na verdade, foi meio sensorial.”¹ Passaram-se quatro anos, até que Rui Santos, que iria dirigir o documentário *A casa de Mário de Andrade*, convidou-o para ser assistente de câmera. O filme foi lançado em 1955, ao que se seguiu um intervalo de quase dez anos para que Muniz retomasse os trabalhos no cinema como diretor de produção do longa-metragem de ficção não concluído *Os Corumbas*, também dirigido por Rui Santos, em 1963/1964. Logo em seguida tornou-se contato publicitário para a Documental Produções Cinematográficas, de propriedade de Galileu Garcia e de Agostinho Martins.

Sérgio Muniz era frequentador da Cinemateca Brasileira no começo dos anos 1960 e tinha se aproximado de pessoas tais como Lucila Bernardet,

Maurice Capovilla e Vladimir Herzog. Nesse contexto, também participou das exibições dos filmes de Fernando Birri, em 1962, pontuais para o projeto que iria se seguir. Assim deu-se sua adesão ao grupo do produtor, fotógrafo, empresário e professor universitário Thomaz Farkas, desde a primeira fase de um percurso que iria se estender até o começo dos anos 1980: a chamada *Caravana Farkas*. Ele esteve presente nos três momentos dessa experiência² – primeiramente como diretor de produção de *Viramundo*, substituindo Vladimir Herzog, que partira para Londres, e depois como pesquisador, produtor executivo, diretor, montador e roteirista de outros filmes.

A *Caravana Farkas* foi uma das experiências mais vigorosas no âmbito do audiovisual brasileiro, cujo cerne do projeto era o desejo de transpor para imagens e sons o homem e a mulher brasileiros dos grandes centros urbanos industriais emergentes e, principalmente, um Brasil rural que ainda era alimentado por processos econômicos, culturais, políticos e sociais que logo desapareceriam no processo de modernização do país.

Nos filmes, a cultura popular brasileira pautou de forma dominante o olhar dos jovens realizadores e isso foi alçado pela busca de um desenho polimorfo do homem local, assentado nas relações entre cultura, economia e sociedade. Tais propósitos se atualizaram sobre uma visualidade que assumia o corpo do real, no encontro da câmera com esse universo, sobretudo da ruralidade, e avançaram ao colocar em circulação outros signos visuais que enriqueceram a amostragem, como é o caso da recuperação de gravuras e de materiais de arquivo. No plano sonoro, estabeleceu-se uma polifonia derivada da voz autêntica dos sujeitos em sincronia com a imagem, de uma musicalidade extraída de sons regionais e outras referências e da insistência na voz *over* que, além de garantir o ideal interpretativo, buscou também uma certa articulação didática em sintonia com a finalidade social e educativa do formato documentário. Essa amostragem se edificou sobre uma tradição já firmada no campo do cinema, ou seja, os cineastas lançaram mão de artifícios do cinema moderno, com realce para as descontinuidades entre som e imagem em muitos dos filmes, sendo, no Brasil,

o Cinema Novo a resposta autêntica para um campo de liberdades formais e de gestos autorais firmemente empenhados no retrato crítico do país.

São documentários realizados num esquema de produção independente, que marcaram época e que podem ser lidos por três linhas de força: 1) a formação de uma geração de importantes realizadores cuja envergadura singulariza o moderno documentário brasileiro, a saber: Geraldo Sarno, Paulo Gil Soares, Maurice Capovilla, Eduardo Scorel, Sérgio Muniz e outros; 2) as experiências de linguagem em filmes que asseguram um lugar de autonomia na apropriação das novas técnicas de gravação em imagem e som, sendo os filmes da Caravana algo que marca o singular do cinema direto/verdade brasileiro; 3) o conteúdo narrativo dos filmes é marcado pelo registro de formas de manifestação da cultura brasileira em setores como trabalho, religião, artesanato, literatura etc., consideradas suas inter-relações e todo o espectro com que compõem um museu vivo de extratos de uma realidade em transformação, em face do processo de modernização do país.

Ao integrar a equipe da *Caravana* no segundo semestre de 1964, para a produção de produção de *Viramundo*, Sérgio Muniz entrou em contato com o cantor e compositor Gilberto Gil e utilizou suas canções para o primeiro filme que iria dirigir. Trata-se de *Roda e outras histórias* (1965).³ O curta-metragem foi feito a partir da costura progressiva das canções com tom de protesto – a saber: *Procissão* (Gilberto e Edy), *Coragem pra suportar*, *Eu tenho que voltar* e *Seu Moço* (Gilberto Gil) e *Roda* (Gilberto Gil e João Augusto), que compõem a banda sonora –com as imagens, “colagens” de fontes diversas, tais como materiais de arquivo cinematográfico e fotográfico, gravuras de literatura de cordel e esculturas populares de barro. Tal como *Viramundo* e *Memórias do cangaço*, o filme tematiza o Nordeste, porém atualizado com uma voz poética que explora a farta iconografia referente ao sertão nordestino extraída de cinejornais, tomadas de *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Memória do cangaço*, *Viramundo* e *Nossa escola de samba*, para citar alguns. A narrativa articulada não se volta para um contexto definido espaço temporalmente de forma rígida; no entanto, é possível detectar, juntamente com o poético dominante dessa articulação, uma preocupação em

elaborar um retrato livre sobre esse contingente por meio da exploração da força da religião para o sertanejo, o castigo da seca, a migração para o Sudeste, o trabalho pesado na construção civil nas grandes cidades e o caráter festivo da cultura popular num país recentemente assolado por uma ditadura militar.

Brasil Verdade, o longa-metragem que inscreve o projeto de produção independente de Thomaz Farkas na história do cinema brasileiro, teve repercussão significativa nacional e internacionalmente, o que permitiu aproximações com figuras-chave que dariam impulso para outros projetos. Assim tem-se a participação de Farkas na co-produção de uma série de quatro documentários, para a tevê francesa, intitulada *Carnets Brésiliens* (1966), dirigida por Pierre Kast, cuja equipe de produção Sérgio Muniz integrou. Outro momento significativo é a acolhida do grupo pelo IEB (Instituto de Estudos Brasileiros), da Universidade de São Paulo. Os documentários *Projeto Ilha Grande* (1966) e *O povo do Velho Pedro* (1967), ambos dirigidos por Sérgio Muniz, foram produzidos pelo IEB e financiados pela Fapesp (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo). Vale destacar este último filme, sobretudo, pelos seus desdobramentos na carreira do diretor. As imagens atualizavam as pesquisas da socióloga e professora da Universidade de São Paulo, Maria Isaura Pereira de Queiroz, sobre Pedro Batista e o messianismo religioso em Santa Brígida, na Bahia. Sérgio Muniz, até então incumbido da produção, substituiu Paulo Gil Soares na direção e foi naquele momento que se deu seu encontro com Batista, personagem de seus documentários da segunda fase da *Caravana*. Esse momento marca o interesse da intelectualidade paulista pela experiência dos filmes produzidos por Farkas. A convite de Farkas, Maria Isaura escreveu pequenos textos que acompanhariam as produções da primeira e da segunda fase, e o IEB, por meio do Departamento de Produção de Filmes Documentários, ofereceu apoio institucional à equipe. Os anos seguintes são preparatórios para a continuação da experiência da *Caravana* e, nas palavras de Sérgio Muniz:

Era o prenúncio da segunda etapa...Eu, com Ana Carolina, pesquisando assuntos e livros; Geraldo e Paulo Gil indicando e sugerindo temas; uma rede de amigos como, por exemplo, Sebastião Simões nos indicando o “caminho das pedras” do apoio logístico em algumas regiões do nordeste. Final de 68: com a chegada de Pallero, tem início a contagem regressiva: equipamentos e latas de filme saindo da alfândega, programação dia-a-dia de viagens, estadias, dias de filmagens, pagamentos, locações, orçamento final... Enfim, um compromisso assumido pela produção: com 3 meses de filmagens, traríamos material para montar 10 documentários. Resultado final: trouxemos material para montar 19 documentários (MUNIZ, 1997, p.15).

É preciso ressaltar a importância da vinda de Edgardo Pallero⁴ para o êxito do projeto. Sérgio Muniz estabeleceu um certo “aperfeiçoamento” da atividade de produção executiva, trabalhando durante todo o tempo ao lado do argentino. Pallero tinha um diário minucioso em que apontava cada detalhe da execução do projeto, e esse esquema rígido viabilizava e dava corpo às pesquisas outrora empreendidas nos filmes dirigidos por Muniz, Geraldo Sarno, Paulo Gil Soares e Eduardo Scorel. Portanto havia um esquema rígido de produção calcado em pesquisas que pontuavam os eventos de interesse segundo a importância temática, facilidades de acomodação e de logística por meio de uma rede de contatos e a figura do produtor do projeto, Thomaz Farkas, que o viabilizou financeiramente e apoiou a abordagem de cada diretor na feitura dos filmes.⁵

Fruto dessa viagem, conhecida como *A condição brasileira*, Sérgio Muniz dirigiu os curtas-metragens *rastejador, s.m.* (1969) e *Beste* (1969). *rastejador* é um relato de Batista sobre a atividade homônima que dá título ao filme e que fora exercida por ele para ajudar as volantes a encontrar rastros dos cangaceiros na caatinga. Destaca-se a fala que remete ao passado do cangaço e também inclui seu depoimento sobre a ajuda que dera à polícia baiana pouco tempo antes de o filme ser feito. Todo processo de demonstração das ações de um rastejador é comandado por Batista, que conduz a câmera, indicando e explicando sobre o “saber” de um rastejador, o que inclui também demonstrações de técnicas

de sobrevivência na caatinga. Um rastejador era um sujeito cuja competência consistia em seguir índices e não deixar pistas. Ao final do filme ele fuma seu cigarro para a câmera e dissolve o artifício.⁶

Beste é depositário de investimentos formais em imagens calcadas numa mise-en-scène cotidiana (que evoca, ao mesmo tempo, uma certa ancestralidade) e que se atualizam mediante o acionamento da câmera e seu enquadramento para que o mesmo personagem, Batista, demonstre a fabricação de uma arma medieval, ainda em uso no sertão para a caça de pequenos animais. Os sons do filme, a narração explicativa no começo, os arquivos sonoros de transmissão de decolagem e pouso da Apollo 11, a voz de Batista e a canção final de Gilberto Gil oferecem o contraponto e lançam questões sobre a geografia, os costumes, e o processo de modernização local e global.

Em ambos os filmes a visibilidade centralizada e duradoura do corpo do homem sertanejo, registrada performaticamente, desnaturaliza o encontro e dá tom reflexivo às obras. *rastejador, s.m.* e *Beste* valem-se de liberdades na construção que contrastam com os filmes de Geraldo Sarno, Paulo Gil Soares e Eduardo Escorel, diretores dessa segunda fase. Em ambos os filmes há uma câmera que valoriza a encenação e a *performance*, buscando, por meio do detalhamento do espaço da imagem e acionada pela voz do ator social, o acionamento de um saber que emerge do encontro com a realidade. Vendo os filmes, também fica uma certa abertura para o sentido em relação à tensão entre o moderno e o arcaico, no sentido de que o enunciador delega ao espectador a interpretação da tensão dessas temporalidades e dos valores embutidos no sujeito e no seu fazer. Por último, destacaria a presença da ironia em ambos os documentários, o que incrementa seu potencial reflexivo.

Ainda na linhagem reflexiva, em *de raízes & rezas, entre outros* (1972), Sérgio Muniz faz da moviola lugar privilegiado para a feitura do filme. Assim, temos, tanto em *roda & outras estórias* como em *de raízes...*, manifestações de um trabalho que assume a sala de montagem para o surgimento de uma poética,

inclusive trazendo para a tradição do filme documentário brasileiro a inscrição de uma visão livre sobre a realidade, mais afeita à ideia do cinema experimental. Certamente, o cineasta tinha familiaridade com o material bruto, ou seja, com as sobras que encontrou e que lhe incitam a elaboração não narrativa, pois percorrera o vasto sertão nordestino, conhecera lugares e pessoas. Nesse filme posterior, já no terceiro momento da Caravana, a enunciação se processa por uma costura que privilegia a abertura para o sentido entre as partes que compõem esse mosaico que é o filme.

Elaborado na ressaca tropicalista da música popular brasileira, o documentário apresenta uma banda sonora “turbulenta”, em alguns momentos “agressiva”, pela escolha que reúne expressões como: Índios do Xingu, Pedro Bandeira, Banda de Pífaros do Crato, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Silvio Rodrigues, Pablo Milanes, Zabumba de Santa Brígida, Maria Bethânia, Gal Costa, Solo de Rabeca, cantos recolhidos em Juazeiro, Milton Nascimento e declamação de versos de João Cabral de Melo Neto, informados nos créditos de abertura.

Mesmo estruturado em torno de dois “personagens-chave”, o raizeiro Sebastião e a rezadeira Dona Maria, o filme, que “utiliza a realidade como se fosse ficção”, assume declaradamente seu tom fragmentado, a repetição de imagens sem o corte estruturalista já visto em *roda & outras histórias*, o apego ao aleatório e ao ruído explicitado como marcação de uma poética. O filme investe numa estética “da primeira visão”, no encontro imediato da câmera com a realidade, posteriormente mediado pela banda sonora que gera um jogo de significação obtuso.

No filme, há uma aposta nas junções desarmônicas, seja nos encadeamentos dos planos e das sequências, seja na montagem sonora, e, principalmente, nas relações entre esses componentes. O resultado é uma espécie de inventário da vida sertaneja, cujo sentido abstrato advém do descompromisso em oferecer coordenadas espaçotemporais precisas. São imagens de vaqueiros, sertanejos, feiras, trabalhadores, fabricação caseira de bombinhas, imagens da

morte, uma outra urbanidade, ainda contaminada pelo mundo rural, marcada pela forte presença de romeiros, sujeitos que fortalecem a dinâmica social-religiosa que ecoa na economia, na política, na cultura.

A dimensão performática, cara à poética de Sérgio Muniz, aparece novamente, e aí encontramos um respiro para a força de suas contundentes sequências. Há a *performance* do raizeiro para a câmera, em que ele nomeia e explica os usos e funções das plantas, e a performance da rezadeira – Dona Maria, também conhecida como Mãe Vó. Neste caso, a dimensão performática é ativada na medida em que a senhora realiza seu ritual, adquirindo outra espécie de autenticidade, já que o ato está emoldurado para a câmera.

Num texto escrito ainda no calor da repercussão de *Brasil Verdade*, Sérgio Muniz estabelece as bases pessoais para uma definição do “direto brasileiro”, as quais se aplicam a esse filme, feito posteriormente:

Para o cineasta brasileiro que utiliza a técnica do direto, há que existir uma visão crítica dos conflitos e contradições que estão na realidade que seu filme representa. Seja qual for o nível em que a realidade for surpreendida, documentada pelo cineasta brasileiro que faz cinema direto, ela será desintegrada, examinada e posteriormente reintegrada pelo autor do filme ou seu público (MUNIZ, 1967, p.44).

E ainda:

... o direto é um elemento de constatação, de colocação de problemas, de tomada de consciência desses mesmos problemas que se colocam e são colocados numa sociedade subdesenvolvida como a nossa. É o método que se apresenta, no campo do cinema, de conhecermos (ao mesmo tempo com a perspectiva de transformar) nossa realidade. O direto brasileiro é antes de tudo falar do Brasil e de sua provável transformação (MUNIZ, 1967, p.44).

Os filmes produzidos por Thomaz Farkas dão o tom da autenticidade da experiência brasileira com os equipamentos de filmagem leves (câmeras de 16mm) e som sincronizado. A experiência de Sérgio Muniz é reveladora desse aspecto original que marca a distinção da adoção das novas técnicas: há um espaço de aproximação entre cinema e conhecimento acadêmico, com ênfase para as ciências sociais; há o desejo de aproximação, por via da imagem-câmera, da realidade brasileira; estabelece-se um esquema de produção independente e forjam-se abordagens pessoais para o alcance dessa realidade, valorizando-se, assim, a autoria no campo da não ficção. As variações nos trabalhos dos diretores da Caravan podem validar esse horizonte desenhado.

Ainda na terceira fase das produções de Thomaz Farkas, que vão até 1980, encontram-se outros documentários dirigidos por Sérgio Muniz e que representam outra faceta de seu trabalho. Aqui já não há mais o mesmo espírito que alimentava o trabalho do grupo liderado por Farkas e que deu resultados positivos e criativos para a filmografia brasileira. No entanto, entraram outros agentes e surgiram outras propostas que apontam para uma mudança de contexto e reconfiguram a produção independente que marcou a trajetória de Farkas e impulsionou a carreira pessoal de Sérgio Muniz. Podemos caracterizar essa terceira fase como um momento dispersivo em que os filmes foram produzidos sob demandas localizadas. Permanece a parceria com Sérgio Muniz e surgem outros diretores, como Guido Araújo, Roberto Duarte, Miguel Rio Branco e o próprio Farkas, que assina a direção de alguns documentários.

Chama a atenção, nessa fase, o esquema de coprodução com a Embrafilme e novamente a possibilidade de realização que concilie cinema e televisão, tal como foi previsto (e frustrado) em *A condição brasileira*. Nesses novos projetos, outras vozes emanam dos documentários de Sérgio Muniz e é interessante observar sua camaleônica maneira de retratar os temas que lhe interessam. Os filmes *Cheiro/gosto: o provador de café* e *Um a um*, ambos de 1976, foram viabilizados por meio de edital da Embrafilme e produzidos por Thomaz Farkas. Ambos tratam de atividades ligadas ao café e foram filmados no porto de Santos, cidade natal de

Sérgio Muniz. A dimensão performática foi novamente ativada para lidar com as duas atividades ligadas à cadeia produtiva do café. Tanto em *Cheiro/gosto* como em *Um a um* Muniz vale-se de um esquema rígido de direção dos atores sociais ao realizarem seus ofícios para a câmera. O destaque vai para a plasticidade de *Um a um*, onde se arma um jogo de claro/escuro para emoldurar a atividade de catação do café.

A cuíca e *O berimbau*, ambos de 1978, são curtas independentes, produzidos por Farkas e que fariam parte de uma série sobre música brasileira, filmada de maneira simples, com instrumentistas importantes informando ao espectador sobre seu ofício e oferecendo uma demonstração de seu fazer. *Andiamo in'merica* (1980) é o trabalho de mais longa duração em sua filmografia como diretor. Dividido em duas partes, o trabalho foi viabilizado por um edital da Embrafilme que incentivava a produção de pilotos para televisão. A proposta era uma série sobre imigração no Brasil, mas não houve continuidade. Este filme jamais foi veiculado. Trata-se de um documentário que registra, por meio de entrevistas e depoimentos, nos estados de São Paulo, Rio Grande do Sul e também na Itália, aspectos da vida italiana e suas relações, sobretudo, com o trabalho.

Desde a experiência da Caravana Farkas, no final da década de 1960, havia o interesse de documentaristas em ocupar um lugar na programação televisiva. Um dos momentos dessa investidura se deu quando o produtor Thomaz Farkas tentou negociar com a TV Cultura as produções resultantes da viagem empreendida ao Nordeste brasileiro –e a resposta foi negativa, já num contexto pós-Golpe Militar, sendo a recusa justificada pelo teor dos filmes e o conteúdo voltado para a “miséria” da região explorada. Somente na década posterior, no começo dos anos 1970, num momento em que a Rede Globo já havia se institucionalizado e o propósito de Walter Clark de levar cineastas para a televisão havia se estabelecido, é que se concretizou essa migração. Não por acaso, Paulo Gil Soares, um dos protagonistas do grupo liderado por Farkas, estava à frente dos programas seminais dessa investidura: primeiro o *Globo Shell*, embrião do programa seguinte, o *Globo Repórter*, que ainda ocupa

lugar privilegiado na grade de programação dessa emissora. A Blimp, produtora paulista, era encarregada de vender um pacote de documentários por ano para o *Globo Repórter*, tudo em película, o que permitiu a criação de uma equipe de realização e pesquisas densas sobre os conteúdos. Sérgio Muniz integrou por um momento essa equipe e dirigiu dois filmes para o *Globo Repórter Documento*, um segmento especial do programa. São eles: *Vera Cruz, fábrica de desilusões* (1975) e *A loucura nossa de cada dia* (1977). Além de dirigir, Sérgio Muniz trabalhava como coordenador de produção e produtor executivo.

Vera Cruz, fábrica de desilusões alimenta o tom provocativo no título, mas o dominante é uma moldura convencional que reúne depoimentos historicamente raros, tais como os de Abílio Pereira de Almeida, Anselmo Duarte e Ciccillo Matarazzo, para tratar do projeto de industrialização do cinema por Franco Zampari. Sérgio Muniz dirigiu, fez a pesquisa, o roteiro e montou o filme. A tese de Maria Rita Galvão, que também dá depoimento para a câmera, ecoa na abordagem do fenômeno. Já em *A loucura nossa de cada dia*, a voz de Sérgio Chapelinnarra o tema da loucura num documentário em que se ativam lugares-comuns na lide com um assunto complexo.

A análise da filmografia de Sérgio Muniz revela, para os nossos interesses, os caminhos de sua poética, ou seja, os percursos de sua autoria, em que saltam aos olhos os procedimentos de montagem, as variações sobre a encenação e o interesse pelo retrato crítico da realidade brasileira, assinalando os vieses da produção da Caravana e o que se configura como caso relevante no contexto de produção independente. Na realização para o programa *Globo Repórter*, verifica-se que o período de “aprendizado”, experimentação e ousadia não foi abandonado, mas negociado, dadas as demandas institucionais de um programa de televisão transmitido em rede nacional.

Referências bibliográficas

- FARKAS, T. *Cinema documentário: um método de trabalho*. Tese (Doutorado), Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, Curso de Pós-Graduação em Jornalismo e Editoração, 1972.
- MUNIZ, S. *A Caravana Farkas: documentários – 1964-1980*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1997.
- MUNIZ, S. Cinema direto: anotações. *Mirante das artes*, n.1, p.44, jan.-fev. 1967.
- SOBRINHO, G.A. A Caravana Farkas e o moderno documentário brasileiro: introdução aos contextos e aos conceitos dos filmes. In: HAMBURGER, E. et al. (Org.). *Estudos de Cinema – Socine*. São Paulo: Annablume, 2008
- VARGAS, H. *Globo Shell Especial e Globo Repórter: as imagens documentárias na televisão brasileira*. Dissertação (Mestrado em Multimeios), Instituto de Artes. Unicamp, Campinas, 2009.

-
- Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/aruanda/muniz1.htm>. Acesso em: 19 set. 2010.
 - Primeira Fase: *Memória do cangaço* (Paulo Gil Soares, 1965), *Subterrâneos do futebol* (Maurice Capovilla, 1965), *Nossa escola de samba* (Manuel Horácio Gimenez, 1965) e *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965). Segunda Fase: *A morte do boi* (1969-1970), *A vaquejada* (1969-1970), *Frei Damião - trombeta dos aflitos e martelo dos hereges* (1970), *A erva bruxa* (1969-1970), *O homem de couro* (1969-1970), *A mão do homem* (1979), *Jaramataia* (1970) – todos dirigidos por Paulo Gil Soares; *A cantoria* (1969-1970), *Vitalino Lampião* (1969), *O engenho* (1969-1970), *Padre Cícero* (1971), *Casa de farinha* (1969-1970), *Os imaginários* (1970), *Jornal do sertão* (1970), *Viva Cariri* (1969-1970), *Região Cariri* (1970) – dirigidos por Geraldo Sarno; *rastejador, s.m. e Beste* (Sérgio Muniz, 1969) e *Visão de Juazeiro* (Eduardo Escorel, 1970). Terceira Fase: *A cuica* (1978), *De raízes & rezas, entre outros* (1972), *Cheiro/Gosto, o provador de café* (1976), *Um a um* (1976), *Andiamoin'merica* (1980), e *O berimbau* (1978) – dirigidos por Sérgio Muniz; *A morte das velas no Recôncavo* (1970) e *Feira da banana* (1972-73) – dirigidos por Guido Araujo; *Paraíso Juarez* (1971), *Todomundo* (1978-80) e *Hermeto, campeão* (1981) – dirigidos por Thomaz Farkas; *Trio elétrico* (Miguel Rio Branco, 1978); *Ensaio* (Roberto Duarte, 1975) e *Certas palavras* (Mauricio Beru, 1979) (SOBRINHO, 2008, p. 155-156).
 - O curta-metragem compõe-se como uma experiência singular de um projeto do diretor denominado *Cinema de Cordel*, cujo motivo consistia em realizar filmes que tivessem a circulação anônima, tal como o similar na literatura popular. *Cinema de Cordel* também era o nome de sua produtora.
 - Edgardo Pallero estudou produção cinematográfica no Instituto de Cinematografia da Universidad Nacional del Litoral, foi professor junto à Escuela Documental de Santa Fé, fundada por Fernando Birri, e também foi produtor executivo dos filmes *Tire Die* e *Los inundados*, ambos dirigidos por Birri e que marcaram grande influência nos filmes da Caravana. Informações disponíveis em: <http://www.cinelatinoamericano.org/cineasta.aspx?cod=41>. Acesso em: 10 fev. 2011.
 - Em sua tese de doutorado, Thomaz Farkas (FARKAS, 1972) detalha o processo de produção dos filmes.
 - Observação da colega Nanci Barbosa durante apresentação deste texto no XIV Encontro Socine, em Recife.



Cinema e letteratura



Jogos de prazer e poder em *Estômago*¹

Genilda Azerêdo (UFPB)²

Estômago (2007), filme premiado de Marcos Jorge, teve como inspiração o conto “Presos pelo estômago”, constante do livro *Pólvora, gorgonzola e alecrim* (2005), de Lusa Silvestre. Em ambos, conto e filme,, é crucial a função da comida como elemento de sedução, prazer e poder, fazendo-nos lembrar de uma tradição narrativa (seja verbal ou fílmica) que já tratou da questão (*A festa de Babette, O peru de Natal, Como água para chocolate, Chocolate* e o recente *Julie e Júlia* são exemplos que, de imediato, nos vêm à mente). Porém, no presente caso, há diferenças marcantes, que são antecipadas pelos títulos do filme e do conto em que se baseia, sobretudo através da palavra “estômago” e suas conotações fisiológicas (aludindo ao baixo corporal).

O jogo de significado ambivalente junto à expressão “presos pelo estômago” (que intitula o conto), ao tempo em que conduz ao sentido metafórico corriqueiro de sermos cativados pela comida, tornando-nos reféns da mesma, também introduz o espaço social em que ambas as narrativas se inserem: uma cela de prisão masculina. Essas duas referências já indiciadas pelos títulos são iconizadas através de outros signos presentes na edição do livro de Lusa Silvestre: a letra “M”, na palavra “Estômago”, é grafada ao modo de um ícone que remete a uma grade de prisão; no início do livro, há um pequeno encarte que mostra o ator João Miguel, em posição de centralidade, rodeado por outros atores do filme e cebolas enormes, tendo à sua frente um prato grande de comida. Seguindo o título do

filme, podemos ler: “Uma fábula nada infantil sobre poder, sexo e gastronomia”. Tais elementos são responsáveis por deslocamentos relevantes em relação a um paradigma preexistente nesta tradição de filmes sobre culinária, desejo e prazer. Aqui, a beleza da culinária (suas texturas e cores, seus cheiros e gostos) convive com a sujeira e a pobreza de espaços feios e marginalizados: primeiro, o boteco de Seu Zulmiro; segundo, a cela da prisão. Além disto, a cela constitui um espaço essencialmente masculino.

Quando consideramos especificamente o diálogo que é estabelecido entre o filme e o conto, percebemos outros deslocamentos significativos, seja através da ampliação de aspectos já presentes no conto (o personagem Nonato, o espaço da prisão, as temáticas da comida, do prazer e do poder), seja através da transformação e do acréscimo de outras narrativas, mecanismos comuns no processo de adaptação fílmica. O diretor Marcos Jorge, em entrevista (constante do material que acompanha o DVD) sobre o filme, diz que os elementos narrativos do conto eram insuficientes para a construção de um filme longa-metragem, fazendo-se necessária a construção de um roteiro que adensasse os elementos narrativos do texto literário, inclusive através de acréscimos. Obviamente, tal interferência produz uma série de significados que transcende a aparente relação de mera troca narrativa entre a literatura e o cinema, dando origem a diferenças semióticas e ideológicas cruciais para a compreensão de ambos os textos.

Inicialmente, percebemos o espaço da cela como sendo o único da narrativa verbal, onde a ação de fato acontece, aspecto que potencializa os dados de confinamento e opressão. As outras referências espaciais são informativas da origem de Nonato e de sua trajetória de vida antes da prisão. Quanto à ação propriamente dita, desenvolve-se com base nas relações de poder que organizam e hierarquizam a convivência na cela e a mudança que ocorre quando da chegada de alguém que detém o conhecimento sobre a arte da cozinha. Com efeito, a chegada de Nonato produz uma mudança significativa na rotina da cela, na medida em que seus conhecimentos culinários não apenas interferem naquela mesmice, mas oferecem a possibilidade da novidade e do prazer. E Nonato vai inovando

nas refeições de cada dia: usa alho, cebola e manteiga para refogar; acrescenta ervas; usa leite de coco e azeite; enfim, cria seu próprio cardápio. Por causa disto,

(...) naqueles dias, ninguém na cadeia tinha mais moral que ele. As pessoas apontavam pra ele no pátio. O Bujiú mantinha sempre cupinchas marcando o Alecrim [apelido dado a Nonato pelos companheiros de cela] de perto, pra evitar assédios. Quem garante que não apareceria alguém de outro comando, prometendo mundos e fundos? (SILVESTRE, 2005, p. 24-25.)

Bujiú, o “xerife” da cela (“alçado a tal responsabilidade porque faz coisas que pedem muita crueldade”), cuida da proteção e do conforto de Nonato de perto; agindo assim, assegura a felicidade de todos na cela.

É relevante sublinhar que o conto utiliza dois recursos significativos para materializar as relações hierárquicas da cela. Embora sendo um espaço claustrofóbico (ainda mais por conta do número exagerado de prisioneiros), o lugar é cuidadosamente demarcado e faz muita diferença onde cada um se instala. No texto intitulado “Space, power and knowledge”, Foucault (1993) declara que o “espaço é fundamental em qualquer forma de vida em comum; o espaço é fundamental em todo exercício de poder” (p. 168, tradução nossa). Tal relação entre espaço e poder é evidenciada em situações diversas. A ascensão de Nonato, representada em termos espaciais, vai do dia quando ele chegou e ficou no chão, ao lado da latrina, ao dia em que conseguiu o beliche de cima. Estruturalmente, o conto também reflete a ascensão de Nonato, que, de personagem referido pelo narrador em terceira pessoa, passa, em determinados momentos, a controlar a voz narrativa, apoderando-se do processo de contar, de modo a demonstrar sua relevância e autoridade.

O filme aproveita muito bem não apenas as implicações de relações de autoridade e poder contidas no conto, inclusive ampliando-as, mas também a

tonalidade irônica e jocosa, além de várias referências, feitas aparentemente sem muita intensidade, ao contexto amplo do universo carcerário do país, a exemplo das péssimas condições físicas das prisões, a corrupção, a discriminação entre quem pode pagar a defesa e quem não pode. Citemos algumas: “Imagine o que tem de formiga numa prisão. (...) havia por ali baratas e ratos e outros bichos de catálogo mais complicado.” (SILVESTRE, 2005, p. 26); “(...) é sabido, a justiça brasileira é lenta e devagar quase parando com os pobres” (SILVESTRE, 2005, p. 28); “Uma noite Jomar (que era mais no bolso ainda que o Vagnão Carcereiro; com certeza o guarda mais vendido de todo o sistema prisional do país) abriu a porta da cela muito depois da hora (...)” (SILVESTRE, 2005, p. 32). São exemplos que ilustram as forças de tensão presentes na narrativa verbal: corrupção, descaso com quem não tem dinheiro, imundície, tratamento desumano. A estruturação do conto – elaborada com base em blocos narrativos que mais constituem fragmentos, *flashes* daquela rotina, além de materializada em uma voz narrativa que ironicamente satiriza toda a situação – pode certamente diluir uma crítica social importante. No entanto, a mistura de tonalidades e a inserção da temática da culinária em um contexto saturado de violência e agressividade oferecem a possibilidade de inovação no tratamento do tema, transformando um espaço tão desumano em possibilidade de alegria e prazer – ainda que apenas para alguns privilegiados no espaço maior da prisão.

O roteiro do filme, além de ser assinado pelo próprio Marcos Jorge e por Fabrizio Donvito, também tem a participação de Lusa Silvestre, autor do conto, e constitui um exemplo de interação autoral cada vez mais frequente na filmografia adaptada em contexto brasileiro.³ De imediato, percebemos a ampliação do roteiro quanto aos conflitos narrativos e, conseqüentemente, o acréscimo de personagens. Citemos, inicialmente, o acréscimo da narrativa que desenvolve a aproximação entre Nonato e Íria, uma prostituta que frequenta o boteco de Seu Zulmiro. É neste lugar onde Nonato se abriga, logo no início do filme, e onde acaba por permanecer, fazendo pastel e coxinha tão gostosos que logo atraem uma legião de clientes para o boteco. Esta narrativa, que eventualmente

originará o triângulo Nonato-Íria-Giovanni, será responsável pela justificativa de um elemento que, no conto, é apenas mencionado: o crime cometido por Nonato: “Nonato cozinheiro, Nonato com faca na mão, Nonato sem argumentos no meio de uma discussão mais acalorada. Nonato fez o que não devia” (SILVESTRE, 2005, p. 19-20). À justaposição de ideias e ao laconismo da linguagem verbal (não podemos esquecer que se trata de um conto), o filme responde com a ampliação de tais elementos, sobretudo quanto ao alargamento dos espaços sociais. Considerando-se a pertinência da contextualização histórica de ambas as narrativas (literária e fílmica) no processo de adaptação (ANDREW, 1992, p. 33), podemos considerar essas interferências como reveladoras desse movimento de troca. Neste sentido, é relevante ressaltar outro triângulo formado, agora, no plano econômico, entre Nonato, Zulmiro e Giovanni – o que dá origem a considerações importantes quanto a embates entre empregados e patrões e à questão dos deveres e direitos trabalhistas. Se Nonato, num primeiro momento, é vítima da exploração de Seu Zulmiro, que consente em sua permanência no boteco em troca de sua mão de obra, eventualmente Seu Zulmiro será vítima do poder do capital e da engrenagem de infraestrutura que o restaurante Boccaccio, do Sr. Giovanni, representa.

O desenvolvimento, no filme, da relação entre Nonato e seus dois patrões – ambos “professores” (embora com participações diferentes) em seu processo de aprendizagem sobre cozinhar – substitui a referência dada no conto de que “Raimundo Nonato é nome de cearense que acaba fazendo curso de culinária do SESC por causa do bom humor do destino” (SILVESTRE, 2005, p. 19). O deslocamento da aprendizagem de Nonato para outro contexto, na adaptação fílmica, abre a possibilidade de inclusão de temáticas ligadas a relações de poder no âmbito macrossocial trabalhista, além de expandir toda a questão do conhecimento e da aquisição do saber sobre culinária, para além da cozinha, ao incorporar noções sobre a compra do alimento (seja no açougue, seja no mercado) e sobre a qualidade e frescor do mesmo, aspecto que incrementa a consciência da personagem sobre sua própria relevância profissional e como sujeito.

Com efeito, o filme adensa a articulação defendida por Michel Foucault entre poder e saber: “o que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é que ele não pesa só como força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso” (FOUCAULT, 2006, p. 8). A compreensão deste aspecto torna-se clara no roteiro do filme, que escolhe, como cena de abertura, a fala de Nonato (presente no meio do conto) sobre a origem do queijo gorgonzola. Todo o poder que emana do discurso de Nonato encontra ressonância nas estratégias de linguagem do plano fílmico em questão: primeiro, um detalhe na boca (antecipação da relação a ser desenvolvida na narrativa fílmica: comida e discurso sobre a comida; a boca como a entrada do prazer); aos poucos, a câmera se afasta para mostrar um plano mais aberto de Nonato que, ainda assim, ocupa todo o espaço da tela. O ângulo e enquadramento escolhidos colocam Nonato em uma posição de centralidade, atribuindo-lhe uma autoridade (ainda que seu discurso seja permeado por certo tom jocoso) que conduz às seguintes questões: para quem Nonato fala? Que tipo de poder seu discurso instaura e revela? De que forma o poder inerente ao seu discurso é afetado por um saber específico? Como o poder articulado ao saber conduz ao prazer, fonte e origem de mais poder?

Uma questão importante sobre a construção narrativa do filme nos serve de ponto de partida para a consideração das questões colocadas acima. Diferentemente do conto, que não apenas segue uma estrutura linear, mas concentra quase toda a diegese no espaço claustrofóbico da prisão, o filme amplifica os espaços narrativos; conseqüentemente, também amplia a caracterização dos personagens e suas micronarrativas. Desta forma, a construção em paralelo das vivências de Nonato antes da prisão (Nonato e Seu Zulmiro; Nonato e Íria; Nonato e Sr. Giovanni) e agora na prisão produz efeitos de surpresa e interesse no espectador, sobretudo pela possibilidade de brincar com enquadramentos (a exemplo dos planos de corte da cebola, de panelas, do fogão) que não informam, de imediato, sobre qual narrativa (a do boteco? a da prisão?) aqueles fragmentos focalizam e representam. Essa mistura de temporalidades narrativas contribui

para o enriquecimento de significados no nível das questões sobre o poder e seus efeitos, já que nós, espectadores, não presenciamos a ascensão linear de Nonato (ao modo da narrativa verbal), mas mudamos de posição à medida que a narrativa avança e recua em seus labirintos temporais. Para voltarmos à discussão do plano que abre o filme, é possível percebermos uma discrepância entre a nossa compreensão e a falta de compreensão que os demais prisioneiros têm do poder de Nonato (inclusive a ordem de Bujiú, ao término da fala de Nonato, para colocar “aquele queijo fedido” fora da cela, constitui ainda indício da crença em uma autoridade que, numa leitura retroativa, já sabemos ameaçada).

As sutilezas quanto aos significados variados, presentes na articulação entre poder, saber e prazer, podem ser iluminadas através do argumento de Pierre Bourdieu acerca do poder simbólico:

(...) é necessário saber descobri-lo onde ele se deixa ver menos, onde ele é mais completamente ignorado, portanto, reconhecido: o poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem (BOURDIEU, 2009, p. 7-8).

No contexto do filme, a autoridade de Bujiú, reconhecida e referendada por todos, é aos poucos minada por Nonato, sem que se percebam explicitamente e concretamente as consequências dessa mudança. É por isso que ainda riem de Nonato, ainda se divertem às suas custas; enquanto isto, Nonato vai adquirindo privilégios hierárquicos na organização da cela, até conseguir chegar ao beliche de cima, índice relevante de autoridade e poder e do respeito que provocam.

A construção do filme em montagem paralela, contrapondo conflitos, espaços e temporalidades, produz um efeito bastante efetivo quanto ao processo de recepção, exigindo do espectador uma tomada de posicionamento, apenas

para, em seguida, fazê-lo mudar de perspectiva ou continuar questionando. Por exemplo, pensemos no paralelismo que as diferentes narrativas – fora da prisão, dentro da prisão – engendram em termos dos modos variados de materialização do poder. O poder e seus efeitos são deslocados o tempo inteiro, demonstrando a flexibilidade e variedade de sua prática: inicialmente, Nonato é vítima do poder de Seu Zulmiro (é a pobreza explorando a pobreza); em seguida, Seu Zulmiro é vítima do poder do Sr. Giovanni (e, por que não admitir, também do poder – agora, consciente – de Nonato: agora ele sabe que cozinha bem). Nonato conhece Íria e a paixão imediata que sente por ela o torna vítima de todo o seu fascínio; não fosse tal fato já suficiente, Nonato virá a descobrir que Íria e Sr. Giovanni são amantes e, portanto, dois traidores. Quando consideramos a narrativa que ocorre diegeticamente dentro da prisão, também percebemos essa oscilação entre domínio e submissão. O movimento narrativo mostra que não há fixidez de papéis quanto a quem comanda e controla, de um lado, e quem obedece, de outro. Um dos argumentos contundentes de Foucault sobre o poder nos ajuda a compreender tal movimento:

O grande jogo da história será de quem se apoderar das regras, de quem tomar o lugar daqueles que as utilizam, de quem se disfarçar para pervertê-las, utilizá-las ao inverso e voltá-las contra aqueles que as tinham imposto; de quem, se introduzindo no aparelho complexo, o fizer funcionar de tal modo que os dominadores encontrar-se-ão dominados por suas próprias regras (FOUCAULT, 2006, p. 25-6).

Sem dúvida, o filme alarga estas noções e recria um Nonato que não apenas se apodera das regras, mas passa a jogar de modo consciente e frio, sem alarde. Fora da prisão, mata os amantes traidores, Íria e Giovanni, e retira um pedaço da bunda de Íria e faz um bife do mesmo: – deslocamento metonímico que revela as ambiguidades do comer. Seguindo a estratégia de sugestão e obliquidade adotada pelo filme, primeiro vemos Nonato, todo travestido de *chef*, fritando o bife:

a cozinha lhe pertence e sua atitude encerra não apenas a frieza dos vingativos, mas a autoridade de um *chef*. Só eventualmente é que concluímos sobre a origem do bife – revelação magistralmente construída através de um plano-sequência saturado de suspense, corroborado pela sonoridade de mistério, de modo a antecipar o horror. Se antes toda a relação amorosa e sexual vivida por Nonato e Íria havia sido mediada pela comida (não esqueçamos que a aproximação entre os dois se deu através da degustação de coxinhas) – fazendo prazeres gustativos e sexuais próximos e intercambiáveis, porque sedutores e eróticos –, também a morte dos amantes é mediada, agora ironicamente, pela culinária.

Íria representa uma figura importante dentro dessa cadeia móvel de articulação do poder: sendo uma prostituta, impõe a Nonato as regras do desejo e do sexo dentro de uma ética que caracteriza sua atividade, em que, segundo suas palavras, tudo é possível, exceto beijo na boca. Mesmo não compreendendo “a instância da regra” (FOUCAULT, 2003, p. 81), Nonato, em seu estado apaixonado, submete-se a ela. Sem dúvida, essa proibição terá um peso determinante no efeito que a traição dos amantes provocará, fazendo Nonato sentir-se duplamente traído: com Giovanni, o beijo na boca é liberado, fonte de prazer e de gozo. De fato, com Nonato, Íria parece trocar sexo por comida, encenando realmente uma relação ao modo de uma prostituta.

Dentro da prisão, embora por outras razões, Nonato realiza mais um crime, também através de seus dotes culinários, ao envenenar o feijão que ele sabia seria consumido por Bujjú. O filme é concluído com esse banquete de prazer e horror, mostrando que não há limites para a encenação do poder. A última cena mostra a bunda de Nonato de perto, ele deitado no beliche de cima e já vislumbrando os privilégios que outros “bandidos superiores” podem lhe proporcionar. Três signos corporais produzem uma linha de significado importante: primeiro, o “estômago”; em seguida, a boca, escolhida para iniciar a narrativa fílmica; por fim, a bunda, o traseiro, índice que aponta para a total perda de ética do personagem; o *close* na bunda indicia metaforicamente o quão baixo Nonato desceu para ascender.

As sequências que abrem e fecham o filme também são significativas quanto à utilização da voz: no início, vemos Nonato em posição de centralidade e ouvimos toda a sua voz pronunciada, emanando de sua boca. Verbalizar é ter poder. Nonato fala para o universo diegético e extradiegético; partilhamos com seus companheiros de cela a sua lição sobre o queijo gorgonzola. Ao final, também é a voz de Nonato que ouvimos: uma voz poderosa, irônica, dominadora. No entanto, essa voz não é pronunciada; é uma voz que dramatiza o seu pensamento, portanto, a sua intimidade, o seu recôndito. É uma voz secreta. Nonato encontra-se em silêncio, e só nós, espectadores, podemos ter acesso a esse silêncio “falado”. Trata-se de um recurso estilístico altamente adequado para mimetizar a ameaça silenciosa que Nonato representa a todos na cela. O dado visual mostra Nonato em seu canto, aparentemente inofensivo, enquanto o contexto verbal (restrito a Nonato e ao espectador) solapa esta informação, demonstrando que o poder pode conviver com o silêncio, emanando do disfarce, tornando-se ainda mais ameaçador, porque não explícito. Ou seja, o poder não precisa, necessariamente, ser eloquente e intenso (tal como o poder materializado em discurso na abertura do filme); o poder pode ser produzido de modo sub-reptício, oblíquo, silencioso, disfarçado, tornando suas regras embotadas e de difícil acesso. Sem dúvida, a caracterização psicológica de Nonato, na adaptação, principalmente quanto à frieza e ausência total de ética (já são três os seus crimes e não nos parece haver freio para seus atos violentos), é responsável por dotar o filme de uma tonalidade macabra e trágica que inexistente no conto, inserido em uma coletânea de narrativas gastronômicas que se alinham bem mais com certa leveza do contexto cômico. Tal mudança, aliada aos acréscimos de outras micronarrativas, como discutido anteriormente, inevitavelmente serve a propósitos variados:

1. Problematiza a discussão dos efeitos carcerários – afinal, a prisão serve a quem?;
2. Inova tematicamente, ao mostrar uma cela de prisão, no contexto brasileiro,

tendo como foco a questão da comida e do prazer, e tirando efeitos estéticos relevantes desta relação;

3. Torna mais complexa a relação entre culinária, sexo, erotismo e poder, possibilitando o tratamento do tema a partir de um outro paradigma, ao misturar comédia, tragédia e denúncia social;
4. Oferece a possibilidade de analisarmos um exemplo de adaptação fílmica, em contexto contemporâneo, em que o filme sensivelmente traduz os cheiros e as cores, as texturas e os sabores, anunciados no conto.

Se Lusa Silvestre, sozinho, já nos “prende pelo estômago”, sua junção com Marcos Jorge – ou de Marcos Jorge com ele – nos enreda em uma corrente de signos que revelam e aprofundam, sensorialmente e visualmente, todo o potencial desta narrativa.

Referências bibliográficas

ANDREW, D. Adaptation. In: MAST, G. et al (Ed.). *Film theory and criticism*. Oxford: Oxford University Press, 1992. p. 420-428.

BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

FOUCAULT, M. *Em defesa da sociedade*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *História da sexualidade: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. São Paulo: Graal, 2003.

_____. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____. Space, power and knowledge. In: DURING, S. (Ed.). *The cultural studies reader*. London; New York: Routledge, 1993. p. 161-169.

SILVESTRE, L. *Pólvora, gorgonzola e alecrim: contos gastronômicos de Lusa Silvestre*. São Paulo: Jaboticaba, 2005.

STAM, R.; RAENGO, A. (Ed.). *Literature and film: a guide to the theory and practice of film adaptation*. Maiden; Oxford; Victoria: Blackwell Publishing, 2008.

Obras audiovisuais

Estômago. Marcos Jorge. Brasil, 2007, filme 35 mm.

-
1. Trabalho apresentado na sessão de comunicações Adaptações e Transposições.
 2. Pesquisadora bolsista CNPq
 3. Um exemplo instigante desta interação diz respeito à adaptação de *O invasor* (2001), por Beto Brant. Marçal Aquino, autor do romance, concluiu o roteiro do filme antes da narrativa literária.

O cinema como revisão conceitual da cultura:

***O desprezo, de Godard*¹**

Josette Monzani (UFSCar)²

Para realizar seu filme, Godard partiu do romance de Alberto Moravia, *O desprezo*, de 1954. Moravia fala com mágoa sobre o diretor que afirmou, após a realização do filme, ser o seu livro “uma narrativa para se ler no trem!”, uma narrativa leve, de viagem; e, analisando o resultado obtido, dispara: “se Godard não fosse tão original talvez fosse mais fiel, mas era muito original e foi, portanto, completamente infiel (ao meu texto)” (MORAVIA; ELKMAN, 1991, p. 192-193). Godard considerou o romance ruim porque muito centrado no drama psicológico do protagonista. Isso de certa forma é verdadeiro: o romance destaca as reflexões do narrador – o escritor em dúvida quanto a deixar-se seduzir pelo cinema e pelo enriquecimento fácil e desviar-se de sua vocação “natural” de autor teatral sério e mal pago – e seu receio em perder o amor da esposa em qualquer dos casos.

À primeira vista, esta é a narrativa de romance e filme. O casal francês Paul e Camille Javal (Michel Piccoli e Brigitte Bardot) ama-se, é feliz e mora em Roma. Paul é convidado pelo produtor norte-americano Jeremiah Prokosh (Jack Palance) a reescrever o roteiro da *Odisséia*, de Homero, que está sendo filmado pelo diretor alemão Fritz Lang (vivido pelo próprio). Prokosh encanta-se com a beleza de Camille e começa a cortejá-la. Paul parece não perceber ou não se incomodar com a atitude dele. Camille sente-se aborrecida com o comportamento do marido. Passam a discutir, a brigar e ela diz não mais amá-lo, e sim desprezá-lo.

Outra fonte evidente de ambas as obras e, portanto, do processo de recriação empreendido por Godard no filme é, como se observou acima, a *Odisseia*, do poeta grego Homero, marco inicial, com a *Iliada*, da narrativa ocidental.

Ao assistirmos ao filme, então, percebemos a *Odisseia* sendo filmada; notamos certas ênfases narrativo-dramáticas criadas pelo diretor, como o emprego de estátuas monumentais dos deuses gregos (Netuno e Minerva) em mármore branco, com detalhes pintados em azul e vermelho, aliado à beleza deslumbrante do mediterrâneo e do recorte litorâneo italiano (acerca de Capri) – em muito assemelhado ao das ilhas gregas, e somos tentados a identificar ali quem está no papel de Ulisses. Por cacoete de espectador cinematográfico moderno, designamos o “mocinho” do filme, aquele que tem o papel principal, Paul Javal (o escritor e roteirista, versão de Ulisses). Bem ao gosto de Godard (e de certo cinema europeu dos anos 60), ele está mais para anti-herói, um herói grego atualizado para anti-herói do século XX: um personagem oscilante, cheio de dúvidas, amortecido, medroso, “inábil com a retórica persuasiva” (MARIE, 1990, p. 74),³ sem ganas de aventurar-se, de conhecer e ultrapassar seus limites – traços que nos fazem intuir, para a vida desse anti-herói, a sombra do fracasso, da tragicidade que se acercará.

Após ler a bela tese de Mário Alves Coutinho, intitulada *Escrever com a câmera: cinema e literatura de Jean-Luc Godard* (COUTINHO, 2007), e guiando-me por ela, tomei consciência de que Ulisses poderia estar sendo na verdade encarnado pelo grande diretor de cinema Fritz Lang. Em rápidas palavras, ele é um alemão que emigrou para a América por conta do nazismo, e um dos responsáveis pela criação do gênero *noir* no cinema americano; um fantástico contador de histórias cinematográficas, astucioso e prosador, como era Ulisses – o multiardiloso, no epíteto de Haroldo de Campos (em seu poema *Finismundo, a última viagem*). Ou seja, o herói das aventuras, empreendedor de viagens é o autor, o criador – o poeta cinematográfico.

Com base nesses pressupostos, comecei a me indagar a respeito do processo de recriação (na terminologia de Haroldo de Campos) empreendido por Godard em *O desprezo*.

Numa definição sintética magistral, Haroldo afirma ser a tradução “a inserção da diferença no mesmo”, uma cadeia de espelhos refletindo o mesmo que é outro. E complementa: “é ser fiel ao ‘espírito’, ao ‘clima’ particular da peça traduzida; (acrescentar-lhe), como numa contínua sedimentação de estratos criativos, efeitos novos ou variantes, que o original autoriza em sua linha de invenção” (CAMPOS, 2004, p. 37).

Em *O desprezo*, vemos a Odisseia em síntese através das sequências já filmadas a que assistimos durante o desenrolar do filme: 1) conhecemos Ulisses e Penélope; 2) Ulisses enverga seu famoso arco e mata um dos pretendentes de Penélope com uma flechada na garganta; 3) Ulisses chega a uma ilha empunhando sua espada; 4) uma sereia é vista nadando; 5) Ulisses, de volta, avista Ítaca, sua terra natal.

Junto a essa narrativa condensada, temos as aventuras de Paul Javal (o roteirista) e sua mulher, Camille, ao lado de Lang (o diretor) e de Jeremiah Prokosh (o produtor). O que foi e que “poderia” se repetir e o que é. Assim, Prokosh quer seduzir a mulher de Paul, é um pretendente dela, como Penélope tinha os seus. Paul Javal, nome em estrutura espelhada, tem suas iniciais PJ invertidas em JP – o produtor rico, superficial, mulherengo, ditatorial, leitor de um livreto de frases famosas e de impacto. Paul menospreza Jeremiah, mas ao mesmo tempo sente-se fascinado por seu poder. Camille, diferentemente de Penélope – já que o filme se passa nos anos 1960 – não aceita que Paul não se irrite com a corte de Prokosh, que é, sobretudo, desrespeitosa para com ela, e que se submeta ao produtor pelo dinheiro, passando a desprezar o marido.

Trata-se ali de uma dúvida moral que se instaura entre eles, o que não ocorria na época de Homero. Ulisses parte para a guerra porque é rei e

guerreiro, um herói, sua motivação primeira não é a de receber presentes; já a Penélope cabe esperar por ele, mesmo que seja por vários anos. Ela poderia ter suposto estar Ulisses morto e se casado com um dos pretendentes, mas preferiu honrar Ulisses, a quem amava e admirava. Os pretendentes acercarem-se da casa de Ulisses na sua ausência também fazia parte dessa tradição; esse fato não colocava em questão a honra de Penélope, nem a de Ulisses. É certo que Ulisses, ao voltar para Ítaca e se deparar com os pretendentes de Penélope, mata-os a todos, por estes não o haverem respeitado em sua ausência. Paul representa, portanto, um Ulisses com sinal invertido.

Diz o personagem de Fritz Lang (no filme): a *Odísseia* trata da “eterna luta do homem contra as circunstâncias”. Godard atualiza as circunstâncias: a vontade dos deuses sobre a dos homens, na época homérica, ao lado da vontade do produtor norte-americano sobre os outros personagens, nos anos 1950/60: ele tanto nos informa, nos comunica, quanto nos faz refletir, estabelecer relações entre essas questões, ampliando o alcance da primeira circunstância, sem ofuscá-la. Podemos afirmar ter ali o emprego do recurso da paronomásia, figura linguística que aproxima semanticamente palavras com sonoridades semelhantes e sentidos diferentes, em função de seu parentesco sonoro, aqui recriada enquanto paronomásia visual. Há figuras de deuses nos dois momentos, *quase* iguais na sua ação sobre o destino do homem. Como veremos logo mais, Prokosh habita moradas assemelhadas ao monte Olimpo, em sua suntuosidade e isolamento, e é um chefe tirânico e egoísta. (Salientamos ainda que, nesse sentido, Prokosh pode também ocupar o lugar de Odisseu – em sua versão “imoral”.) Essa questão da substituição das figuras dos deuses do Olimpo por aquela do produtor cinematográfico (e, conseqüentemente, do capitalismo) na determinação do destino dos homens, foi-me sugerida pelo instigante artigo de Maria do Socorro Carvalho, “O *desprezo* ou O cinema em busca de Homero”.⁴

A notar aqui que a *Odisseia* é rica em melopeias, segundo muito bem observou Ezra Pound (POUND, 1977). Trata-se da exploração do som, da música na poesia (pelo uso de rimas, aliterações, assonâncias, repetições,

metrificação), o que embala nosso sentido da audição. Além do caso particular das falas, diálogos e da trilha musical, recursos propriamente sonoros, Godard recria a dança do poema grego em imagens visuais, como apontamos agora e comentaremos ainda mais à frente. Ainda sobre a sonoridade, diz Godard a respeito do protagonista de *O desprezo*: “é um personagem de (*O ano passado em*) *Marienbad* que quer encenar *Rio Bravo*”, (MARIE, 1990, p. 74, tradução nossa), ou seja, um personagem de fala com sonoridade encantatória.⁵

Godard está empreendendo em sua obra o trabalho de tradução do passado da cultura em presente de criação, “uma dialética entre presente e passado, reencetada sempre a partir de uma questão atual, situada no presente”, pois, e eu sigo aqui Walter Benjamin, juntamente com Haroldo de Campos, “arrisca tornar-se irre recuperável, desaparecer, toda imagem do passado que não se deixe reconhecer como significativa pelo presente” (CAMPOS, 2004, p. 258).

Ao mesmo tempo, veja-se, o diretor introduziu na narrativa a discussão sobre as bases dos valores humanos e os laços ou sentimentos que a partir deles travamos com o Outro e o mundo. Um dos temas posto na trama a partir desse pressuposto é o do amor: as formas de amar, de relacionar-se, de proclamar o amor. E os seus opostos: o ódio, a desconfiança, a soberba, o desprezo. Perdido o amor de Camille, Paul constata: “vivíamos numa nuvem de inconsciência, numa cumplicidade deliciosa”.⁶

Deste estrato criativo, Godard expande suas considerações. Parte da representação do amor na Grécia, com Ulisses e Penélope; passa pela representação na Roma antiga – através de um livro sobre pintura e escultura que é dado a Paul por Prokosh, artes plásticas nas quais a relação amorosa é vista de forma voluptuosa e livre; e chega ao relacionamento de Paul e Camille, também pleno de sensualidade, prazer e plenitude, este um relacionamento dos anos 60 do século XX.

Mas ele não para por aí. Por meio de inserções de títulos de filmes dos anos 50/60, de alguns de seus mestres, Godard amplia sua/nossa reflexão sobre o tema. Vemos que *Viagem à Itália*, de Rossellini (1954), está sendo exibido no cinema no qual eles assistem a uma cantora que poderia fazer o papel de sereia no filme em realização. Nesse filme, um casal de ingleses viaja para Capri para vender uma propriedade herdada. Há entre eles uma afinidade de classe: são aristocratas, não “humanizados” como os italianos que a personagem vê pelas ruas na Itália, em especial as mulheres grávidas e com carrinhos de bebê, quando eles chegam. Ela visita museus, ruínas – busca o passado da humanidade, o ponto em que a sensibilidade pode ter sido perdida – e começa a se distanciar do marido, que permanece frio, arrogante, calculista, “paquerador” como sempre fora. A crise do casal, a paisagem de Capri, a monumentalidade das estátuas greco-romanas e, certamente, a jornada arqueológica por ela realizada unem os significantes de ambos os filmes, fazendo-os dialogar.

Outros filmes e diretores citados são *Psicose* (Hitchcock, 1960); *Hatari* (Howard Hawks, 1962); *Viver a vida* (do próprio Godard, 1962); *Vanina Vanini* (recriação dos *Contos Italianos*, de Stendhal, feita por Rossellini em 1961),⁷ além de *O ano passado em Marienbad* (Alain Resnais, 1961) e *Mônica e o desejo* (Ingmar Bergman, 1953), que tratam de diversas formas de amar.⁸

A respeito da ocorrência de *Marienbad*, a peruca que Brigitte Bardot usa em certo momento de *O desprezo* é emblemática. Ela está decepcionada com o marido, compra a peruca, de cabelos pretos, em corte Chanel, com franjas, e assume, ao vesti-la, o mesmo ar distanciado e ausente da personagem A, vivida por Delphine Seyrig no filme de Resnais. O mesmo corte de cabelo é usado pela personagem Nana, de *Viver a vida*. Nana é uma prostituta, assim como a personagem Nana do romance homônimo de Émile Zola, clássico da literatura francesa do século XIX. O comportamento de Paul, o marido, faz com que Camille sintasse uma prostituta, daí a peruca vir a calhar tão bem, enquanto expressão exterior de seu sentimento. Trata-se – no emprego do recurso dos cabelos – de uma metonímia visual recorrente e fortíssima na tradição narrativa cinematográfica.⁹

Ainda nesse mesmo trecho, Camille usa um vestido verde, destoante dos tons de azul, vermelho e amarelo empregados nos figurinos, adereços e cenários até então, numa forma de aliteração visual que atravessa o filme. Sua ruptura com Paul é expressa também nessa cor.

Godard exalta as formas narrativas, já que estas carregam nossa história cultural; ele mostra a mescla existente entre elas, da qual o cinema é herdeiro direto – até aquele momento, como se pode conferir no excelente livro de Dubois, *Cinema, Vídeo, Godard*, pois o diretor passará a experimentar o vídeo e a TV com genialidade, anos depois de *O desprezo*.

A tradição popular/oral é lembrada em mais três momentos, além da poesia homérica: quando Camille conta ao marido a história do burro Martin (da tradição árabe); quando Paul narra à secretária e tradutora o diálogo entre Rama Krishna e seu discípulo (da Índia) e quando Camille elenca vários palavrões, depois de Paul dizer que palavras de baixo calão não combinavam com ela. O uso desses termos como marca crítica vem da tradição popular da Idade Média, quando se contrapunha esse palavreado ao considerado “sagrado”, elevado, sério, numa atitude de inversão dos valores consagrados (BAKHTIN, 1999).

A arte da encenação teatral está também representada. A trilha musical é operística, com *leitmotifs*.¹⁰ A recorrência à beleza e à força expressiva da pintura, escultura, arquitetura, assim como das paisagens naturais, é constante. Nossos olhos, ouvidos e intelecto, juntos, deleitam-se.

Mas o que eu gostaria de destacar é um pouco mais do trabalho propriamente cinematográfico elaborado nesse filme. Através dele pode-se perceber que Godard está colocando em xeque certo tipo de narrativa, a narrativa fundada na lógica formal, em prol de um outro modelo no qual se encontram a representação *pela* linguagem e a experiência *na* linguagem (KRISTEVA, 1974, p. 85). De forma evidente: acompanhamos a trajetória amorosa de Camille e Paul enquanto o filme baseado na *Odisseia* é rodado – ou seja, temos ali presente

uma adaptação literal do romance de Alberto Moravia do qual o diretor partiu, a representação pela linguagem; e temos a experiência na linguagem por meio das ampliações múltiplas – das digressões geradas na diegese – a partir dos eixos narrativos dos quais se partiu.

Mas o filme é mais, muito mais do que isso. Vejamos o espaço, o tempo e a ação.

O Espaço do filme forma um diagrama, onde ruas e mar – caminhos de viagem, de trajetória em curso, sempre acompanhados pela trilha musical – encontram-se intercalados aos cenários, poucos. Tem-se:

- filmagem na rua (créditos iniciais do filme, que são oralizados por uma voz *over*) – apartamento de Paul e Camille – rua em Cinecittà – sala de exibição em Cinecittà – rua – casa de Prokosh – estrada e rua – prédio de Paul e Camille – rua – cinema – mar – casa do escritor Curzio Malaparte – estrada – mar.
- Os cenários são alegóricos. Além das cores, com destaque para o amarelo, vermelho e azul, eles designam moradas de deuses e reis: o primeiro deles é a Cinecittà, a cidade do cinema, em Roma, antiga morada dos mestres do cinema italiano que vinha na ocasião sendo submergida por produtores norte-americanos; o segundo, a vila onde mora Prokosh, quando está em Roma: tem um jardim maravilhoso, a arquitetura é imponente e a sala de estar remete a um grande palco italiano (semelhante ao que aparece em um quadro no escritório de Paul); o terceiro é o apartamento de Paul e Camille. Mostrado do lado de fora, este deixa ver que eles habitam no alto de um prédio moderno. A câmera, ao mostrá-lo de baixo para cima, deixa-o majestoso e faz seu desenho lembrar um navio grandioso, de vários andares. O quarto cenário é a casa do escritor Malaparte, na ilha de Capri, que seria a residência de verão do produtor. A casa é deslumbrante, construída em

meio às rochas, com vistas para o mar e uma longa escadaria que leva a um terraço que ocupa toda a cobertura da construção. Ao longe, ele se assemelha a um local a ser ocupado por sacerdotes em rituais sagrados.

- Iconicamente percebe-se que as personagens de Godard estão em trânsito, em movimento, numa jornada por mar e terra tal como Ulisses. Ainda, é impossível não perceber a viagem por diferentes estilos arquitetônicos, pelas esculturas e pinturas em destaque, pela beleza dos cenários naturais.
- O Tempo, através dos recursos de filmagem e montagem, caminha e se expande a iconizar o tempo da ação presente (o presente contínuo, nos vários planos-sequência); o tempo passado (dois *flashbacks* ou analepses, externa e interna, respectivamente), em duas séries de planos breves: um, no qual Camille aparece como uma pessoa feliz, depois, quando Paul associa Camille ao produtor, e a tradutora a si mesmo; o tempo avançado, futuro – uma prolepse interna, quando se vê a imagem de Camille e Paul caminhando no terraço em Capri (em meio à discussão que têm em casa antes de partirem para a ilha)¹¹ e o tempo sacralizado, imortalizado pela criação (sequência de *takes*, aparentemente em analepse, de Camille nua – sobre cobertas em azul, vermelho e amarelo –, que começa e termina com as mesmas frases de Camille e Paul e, por isso, acabam por constituir um “todo” à parte, ou a parte pelo todo: a cumplicidade perdida, o paraíso utópico).
- Ação – diegese múltipla, galáctica, circunvolvente, com múltiplos sentidos, a apontar o visível e o invisível. Construída sob o véu da ambivalência, a linguagem godardiana estrutura-se, seguindo aqui Julia Kristeva ao falar da menipeia, na literatura,

como um foco das duas tendências da literatura ocidental: representação pela linguagem enquanto encenação, e exploração da linguagem enquanto sistema correlativo de signos. A linguagem na menipeia é, ao mesmo tempo, a representação de um espaço exterior e “experiência produtora de seu próprio espaço” (KRISTEVA, 1974, p. 83).

Assim, Godard recria o romance de Moravia e a *Odisseia*, oscilando entre o tempo/espaço da individualidade humana e o tempo/espaço da idealidade humana e fazendo com que luzes do passado ecoem e se atualizem nas do presente. Ainda segundo Kristeva, a menipeia “igualar-se não à vida individual, àquele aspecto individual da vida em que triunfam os caracteres, mas a uma espécie de vida liberada que varre a individualidade humana e onde o homem não é mais que um reflexo” (KRISTEVA, 1974, p. 84).

Lugar da parte pelo todo e do concreto pelo abstrato, das metáforas decorrentes de metonímias, o método de criação godardiano, em *O desprezo*, é o próprio da recriação, no sentido buscado por Haroldo de Campos:

Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por signo icônico aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se, pois, no avesso da chamada tradução literal (CAMPOS, 2004, p. 35).

Ainda presente no filme uma multiplicidade de línguas faladas pelas personagens (francês, inglês, alemão e italiano) cujos impasses a ação tradutória da secretária busca minimizar ou transcender. Multiplicidade de línguas, linguagens e procedimentos tradutórios de construção imagética empregados por Godard para volver consistente, ácido e virtualmente ativo nosso caldo artístico-cultural. E dar novo estádio à linguagem cinematográfica: o ensaístico, *pari passu* com o criativo.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; UNB, 1999.

CAMPOS, H. de. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

COUTINHO, M. A. *Escrever com a câmera: cinema e literatura de Jean-Luc Godard*. Tese (Doutorado) – Departamento de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

KRISTEVA, J. A palavra, o diálogo e o romance. In: _____. *Introdução à semiótica*. Tradução de Lúcia Helena F. Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MARIE, M. *Le mépris*. Paris: Nathan, 1990.

MORAVIA, A. *O desprezo*. Tradução de Maria Tereza de Barros Brito. Lisboa: Ulisséia, s/d.

_____; ELKMAN, A. *Vida de Moravia*. Tradução de Mário Fondelli. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

POUND, E. *ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1977.

Obra audiovisual

O desprezo. Jean-Luc Godard. França; Itália, 1963.

-
1. Comunicação apresentada na mesa pré-constituída 'O cinema sob a ótica espiralada da crítica da gênese', por mim coordenada, que contou com a participação das Profas. Cecília Almeida Salles e Sônia Maria Oliveira da Silva.

2. Professora do Programa de Mestrado em Imagem e Som. E-mail: jmonzani@ymail.com
3. Paul, apesar desse traço, fala muito e julga-se hábil com as palavras. Ele é o oposto de Camille, calada.
4. Cópia xerográfica a mim disponibilizada pela autora.
5. Há muito mais a falar a respeito da trilha sonora de *O desprezo*, como, por exemplo, os poemas declamados por Lang e a beleza da voz da atriz italiana Giorgia Moll que interpreta a *tradutora*, Francesca Vanini, do produtor, personagem não presente no romance e que foi criado por Godard para o filme. Segundo Marie, “Francesca é, antes de tudo, uma voz, um conjunto de frases articuladas melodiosamente, com certo acento italiano, uma entonação colorida que se opõe ao timbre parisiense e infantil de Camille”. Para Godard, citado por Marie, “sua voz, assim, será como um violão complementar que *parafraseará* em outros tons as melodias dos outros violões do quarteto formado por Camille e Paul, Lang e Prokosh” (MARIE, 199, p. 81, tradução nossa, grifo nosso).
6. Trecho magistral retirado do romance de Moravia.
7. Trata da história de um amor louco e impossível entre uma princesa e um rebelde político.
8. Estou resumindo bastante aqui, dado o espaço do qual disponho.
9. Lembremo-nos de Louise Brooks em *A caixa de Pandora*, de Pabst (1929) – que trouxe a personagem da peça teatral de Wedekind; e de *Vida Privada*, também com Bardot, filme de Louis Malle, de 1962, no qual ela aparece com uma peruca semelhante, para citar apenas dois exemplos.
10. A lembrar Brahms e o romantismo.
11. Está-se aqui seguindo os conceitos de G. Genette, extraídos do livro de A. Gaudreault e F. Jost, E, *A narrativa cinematográfica* (Brasília: Editora da UnB, 2009, p. 137-148). Esse exemplo de prolepse encontra-se formulado por Gaudreault e Jost no livro citado, p. 144.

As ligações perigosas: erro e catástrofe na tela do cinema¹

Philio Terzakis (UFPB)²

Introdução

De acordo com Brian McFarlane (1996), uma das mudanças que mais incomodam os defensores da fidelidade na adaptação fílmica são as alterações nas funções cardinais da narrativa – um conceito que ele toma emprestado de Roland Barthes e aplica ao cinema. As funções cardinais são ações e eventos que constituem pontos fundamentais da narrativa, dos quais depende o desenvolvimento lógico e cronológico da história. Entre as mudanças das funções cardinais, nós podemos incluir as alterações no final das narrativas, que é o assunto deste trabalho. Não é obviamente nossa intenção defender a fidelidade do hiper ao hipotexto, mas refletir sobre alguns sentidos construídos pelos diferentes desenlaces. Para isso, vamos nos debruçar sobre as noções aristotélicas de erro e catástrofe no romance epistolar *As ligações perigosas* (1782), do francês Choderlos de Laclos, e uma de suas adaptações fílmicas, *Ligações perigosas* (Stephen Frears, 1988). Mas, antes, é importante revisitar alguns dos conceitos propostos por Aristóteles.

Alguns conceitos aristotélicos

De acordo com Aristóteles (2005), a boa ou má sorte das personagens de uma tragédia deve depender de suas próprias ações. Isso porque ele

acredita que, embora as pessoas se definam pelo seu caráter, é segundo suas ações que elas são felizes ou infelizes. Assim, embora a tragédia tenha seis elementos (fábula, caracteres, falas, ideias, espetáculo e canto), o mais importante desses é a fábula, pois ela é a “reunião das ações”: a fábula é, para Aristóteles, a “alma da tragédia” (p. 26).

Segundo ele, a fábula ideal deve inspirar temor e pena no público, para a obtenção da *catarse* (do grego *kátharsis*). Na Grécia Antiga, essa palavra já era usada nos meios médico e religioso e, no contexto estético, significaria purgação ou purificação desses sentimentos por meio da arte. A definição do vocábulo ainda é alvo de polêmica, mas pode-se, mesmo assim, chegar a duas propostas principais: na primeira, a *catarse* permitiria ao espectador viver a situação infeliz do herói e aprender a evitá-la; na segunda, o espectador poderia se livrar das próprias tensões, durante o espetáculo, ao visualizar a desgraça de terceiros (MOISÉS, 1985).

Seja como for, para Aristóteles, não é possível obter temor e pena contando a história de homens bons caindo no infortúnio, e muito menos indo do infortúnio à felicidade. Igualmente ineficaz seria um homem mau sendo castigado pela fortuna. De acordo com o filósofo, temor e pena só poderiam ser inspirados pelo infortúnio não merecido, ocorrendo com pessoas semelhantes a nós. Por isso ele afirma que “deve a fábula bem sucedida [...] passar, não do infortúnio à felicidade, mas, ao contrário, da felicidade ao infortúnio que resulte, não de maldade, mas dum grave erro do herói”. Quanto a esse herói, Aristóteles determina que “é aquele que nem sobreleva pela virtude e justiça, nem cai no infortúnio em consequência de vício e maldade, senão de algum erro” (ARISTÓTELES, 2005, p. 32).

O erro de que fala Aristóteles provoca a catástrofe, uma das três partes da fábula e que ele define do modo seguinte (p. 31): “ação que produz destruição ou sofrimento, como mortes em cena, dores cruciantes, ferimentos e ocorrências desse gênero”. As outras duas partes da fábula são a peripécia e o reconhecimento. A primeira seria “uma reviravolta das

ações em sentido contrário” (p. 30), enquanto a segunda seria “a mudança do desconhecimento ao conhecimento, ou à amizade, ou ao ódio, das pessoas marcadas para a aventura ou desdita” (p. 30).

Ora, a *Poética* de Aristóteles é o mais antigo estudo conhecido sobre o que se poderia chamar de literatura, e suas categorias têm influenciado séculos de narrativas até os nossos dias – embora o tratado seja, sobretudo, dedicado à tragédia. Não é de se espantar, portanto, que uma obra como *As ligações...*, publicada em 1782, apresente fortes elementos trágicos, no sentido aristotélico, e muito menos que o cinema tenha herdado da Antiguidade uma certa maneira de contar histórias. Passemos, na próxima seção, ao romance de Choderlos de Laclos.

Más companhias

Graças a suas inúmeras adaptações fílmicas, a história de *As ligações...* não deve ser de todo desconhecida do grande público. Abandonada por seu ex-amante, Gercourt, a Marquesa de Merteuil decide vingar-se, pervertendo sua jovem noiva, Cécile. Para a empreitada, conta com a ajuda do Visconde de Valmont, outro ex-amante. Este seduz não apenas Cécile, mas Madame de Tourvel, mulher casada e virtuosa. Quando os dois libertinos se desentendem e rompem, a brincadeira vira tragédia. Valmont é assassinado por Danceny, jovem apaixonado por Cécile, durante um duelo. Merteuil perde a boa reputação e a beleza, em consequência da varíola, devendo fugir para não perder a fortuna. Tourvel adoece e morre, e Gercourt e Danceny desistem de Cécile, que volta para o convento. Danceny, por sua vez, parte para o exílio.

Essa é a fábula de *As ligações...*, ou seja, “o conjunto de acontecimentos ligados entre si que nos são comunicados no decorrer da obra” (TOMACHEVSKI, 1973, p. 173). Já a trama (ou enredo) é a elaboração

estética da fábula por meio do discurso, “é constituída pelos mesmos acontecimentos, mas [...] respeita sua ordem de aparição na obra e a seqüência das informações que se nos destinam” (p. 173); o enredo é uma “construção inteiramente artística” (p. 174).

Aqui é importante fazer uma observação: muitos estudiosos de cinema rejeitam os estudos de enredo, com o argumento de que eles não dão conta de abordar o fenômeno fílmico em suas especificidades. Ora, essa posição confunde fábula com enredo. A fábula é o esquema dramático não formalizado, enquanto o enredo é a intriga, que não pode existir sem sua formalização (MITRY, 2001). No dizer de Mitry, o conteúdo de um filme é sua intriga mais o assunto (mensagem, ideologia etc.), enquanto a forma é seu suporte. E um não existe sem o outro. Assim, o estudo do enredo pressupõe a análise da forma, ainda que o pesquisador não se ponha a analisar cada plano, cada ângulo, cada tratamento de imagem etc. Até porque essa análise da linguagem cinematográfica deve ser coerente com o objetivo do estudo e com o tipo de filme escolhido. Ora, em um filme dito clássico, talvez (e dizemos apenas *talvez*) seja mais pertinente, por exemplo, o estudo do enredo do que da montagem *invisível*. Da mesma forma, a análise de certas técnicas talvez seja imprescindível na maioria dos filmes ditos *poéticos*, ou que inauguram uma nova linguagem fílmica. Assim, o estudo do enredo, como é proposto neste trabalho, é, sim, um estudo de forma. É o estudo da forma do plano do conteúdo (HJELMSLEV, 1975). É o estudo da forma orgânica, e não da forma mecânica (MOISÉS, 1985) – sem esquecer que essa divisão é puramente didática e nunca completamente estanque.

É importante destacar ainda que a noção de enredo relaciona-se diretamente com a categoria de personagem, pois, como diz Antonio Candido (2002, p. 53-54): “O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que os animam”. Ora, Laclos não poupou da catástrofe nenhuma de suas personagens principais – fossem elas ignorantes

ou conscientes de seus erros. Ao final do romance, todas haviam passado da felicidade ao infortúnio, fossem elas declaradamente perversas (Valmont e Merteuil) ou simplesmente ingênuas/ignorantes (Tourvel, Cécile e Dancey).

Vejamos:

Tabela 1 – *As ligações perigosas*, de Laclos

	Erro	Catástrofe
Valmont	Sedução de Cécile e de Tourvel, abandono de Tourvel, crença em Merteuil.	Morte durante um duelo com Danceny, o jovem apaixonado por Cécile.
Merteuil	Plano de vingança contra Gercourte contra Valmont.	Exílio e perda da boa reputação, da fortuna e da beleza.
Tourvel	Caso extraconjugal com Valmont.	Abandono do amante, doença e morte.
Cécile	Aceitação de Valmont como amante e traição de Danceny.	Impossibilidade de casamento, perda do amor, exílio social.
Danceny	Confiança em Valmont, relação amorosa com Merteuil, relação com Cécile.	Traição de Cécile, assassinato de Valmont, decepção com a sociedade e exílio.

Publicado sete anos antes da Revolução Francesa, o romance de Laclos é um autêntico representante do Século das Luzes. A literatura libertina – na qual podemos incluir *As ligações...* – conviveu harmoniosamente com as concepções filosóficas do século XVIII, em uma relação de complementaridade, em “uma divisão de trabalho pela qual os filósofos se encarregavam de minar os alicerces políticos do *Ancien régime*, e os autores libertinos seus alicerces morais” (ROUANET, 1990, p. 168). Esses escritores partilhavam dos ideais morais, religiosos, políticos e sociais da Ilustração, divulgando-os em ambientes aristocráticos e burgueses. Eles não só se inspiram nos filósofos, mas os citam diretamente em suas obras.

Os escritores libertinos criticam a devassidão dos religiosos; exaltam a moralidade secular, que não tem fundamento na religião, mas na própria natureza; condenam o despotismo; e reforçam o igualitarismo da Ilustração, não apenas a igualdade econômica, mas a igualdade entre os sexos. Tanto os filósofos como os

escritores libertinos eram feministas ferrenhos, particularmente no que diz respeito à liberação sexual da mulher. Ora, Laclos chegou a dar início a um tratado onde ele defendia uma nova educação para as mulheres.

Esses elementos nos permitem apontar uma faceta moralizante e educativa no romance de Laclos, a começar do título: *Les liaisons dangereuses* pode ser traduzido como “más companhias”. O subtítulo do romance também adverte: *Cartas recolhidas em uma sociedade e publicadas para a instrução de outros*. Nesse sentido, uma de suas maiores denúncias é a situação da mulher (KAMINKER, 1975) e o mal que, como discípulo de Rousseau, Laclos acredita que é social.

Não é de se estranhar, portanto, o desenlace negativo para suas personagens – inclusive as que haviam sucumbido ingenuamente (ou não tão ingenuamente assim) às intrigas de Merteuil e Valmont. Merteuil é a mulher consciente da situação miserável do sexo feminino na sociedade; entretanto, essa consciência levou-a à crueldade e a uma total indiferença às representantes de seu próprio sexo. Cécile é a mulher que não obteve nenhuma educação para enfrentar o mundo; foi criada e educada em um convento para fazer um casamento arranjado. Tourvel é a moralista religiosa, mas incapaz de se defender do mundo e de suas próprias fraquezas.

Vejamos, na próxima seção, como o desenlace do enredo de *As ligações...* foi tratado no cinema.

Não tão trágico assim

A transposição de *As ligações...* para o cinema exigiu, como era de se esperar, uma série de alterações de forma e conteúdo. A principal delas foi a passagem de uma narrativa de focalização interna múltipla (própria do romance epistolar com múltiplos correspondentes) para uma narrativa de focalização

externa,³ uma vez que o ato de narrar, antes distribuído entre as personagens, passa a pertencer ao narrador cinematográfico onisciente em terceira pessoa – com grande perda da subjetividade das personagens. Obviamente existem outras técnicas cinematográficas para a construção do ponto de vista múltiplo, mas elas não são utilizadas no filme de Frears. Ainda assim, a obra garante para a carta um lugar especial, como modo de comunicação entre as personagens ou maneira de fazer avançar a ação.

Por outro lado, a presença do narrador cinematográfico onisciente pode dar a impressão de que a história está sendo apresentada de modo neutro e todas as personagens principais gozam de igual importância na trama. Entretanto, uma observação mais atenta pode evidenciar que a narrativa é focalizada na personagem de Valmont. O visconde é, portanto, o *foco de interesse*⁴ das quatro adaptações citadas, ou seja, os eventos do enredo se desenvolvem, sobretudo, a partir do seu ponto de vista, em decorrência do *tempo de tela* (tempo em que a personagem permanece diante da câmera e sob os olhos do espectador), da maior exploração de sua subjetividade, e de sua transformação moral ao longo da narrativa.

Essas alterações de forma não são sem consequência para a apresentação do desenlace, objeto de nossa análise. De acordo com Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (1988, p. 200) o desenlace ou desfecho é “um evento ou conjunto concentrado de eventos que, no termo de uma ação narrativa, resolve tensões acumuladas ao longo dessa ação e institui uma situação de relativa estabilidade que em princípio encerra a história”. Situado no final do texto, o desfecho seria uma forma de o autor exprimir sua visão de mundo. Assim, “por surgir no *final* da narrativa (lugar estratégico que favorece a fixação dos derradeiros eventos narrados), o *desenlace* pode, então, servir [a] uma concepção velada ou manifestamente *finalística* da literatura, com forte incidência no plano axiológico (ideologia, moralidade, etc.)” (REIS; LOPES, 1988, p. 202, grifo dos autores).

O romance de Laclos possui 175 cartas divididas em quatro partes; a quarta parte, que nos interessa particularmente, possui 51 cartas e tem início na carta 125, de Valmont para Merteuil, na qual o visconde descreve o ato consumado de sedução de Tourvel. Nesse momento, Merteuil já havia iniciado sua relação amorosa com Danceny. O libertino tenta receber sua parte na aposta: os favores sexuais da marquesa em troca da sedução de Tourvel. Mas Merteuil se recusa a pagar a promessa, acusando Valmont de estar apaixonado por sua vítima e de colocá-la em segundo lugar. Para provar o contrário, Valmont aceita a sugestão da amiga e rompe com a amante do modo mais cruel. Ainda assim, Merteuil se recusa a pagar a aposta e afirma que venceu Valmont ao fazê-lo se separar da mulher que amava, acusando-se de vaidade. Ela também se recusa a romper com Danceny, como queria o visconde. A discussão epistolar entre os dois continua até a carta 153, na qual os libertinos se declaram guerra. Esse acontecimento precipita o desenlace do romance.

Já para dividir a narrativa dos filmes, é bastante útil o paradigma do roteiro de Syd Field (2001) – uma das obras-chave dos roteiristas de Hollywood. Partindo dos ensinamentos de Aristóteles, Field divide o roteiro básico em três atos: a apresentação, a confrontação e a resolução. Entre os atos, existem os dois pontos de virada principais. Ele define: “Um ponto de virada (*plot point*) é qualquer incidente, episódio ou evento que ‘engancha’ na ação e a reverte noutra direção – neste caso, os atos II e III” (FIELD, 2001, p. 6). Vê-se aí uma influência clara da noção de peripécia, elaborada por Aristóteles. No filme de Frears, o desenlace também tem início após a ruptura entre os dois libertinos, que acontece pelos mesmos motivos expostos no romance.

Observemos, então, como ocorre o desenlace nessa adaptação:

Tabela 2 –Ligações perigosas, de Frears

	Erro	Catástrofe
Valmont	Sedução de Cécile e de Tourvel, e abandono de Tourvel.	Perda da mulher amada (Tourvel) e sacrifício da vida em um duelo com Danceny, o jovem apaixonado por Cécile.
Merteuil	Plano de vingança e traição de Valmont.	Perda da boa reputação.
Tourvel	Caso extraconjugal com Valmont.	Abandono do amante, doença e morte (mas certeza do amor de Valmont).
Cécile	Aceitação de Valmont como amante, traição de Danceny.	Destino não definido.
Danceny	Confiança em Valmont e Merteuil, relação amorosa com a marquesa, relação com Cécile.	Destino não definido.

Erro sem catástrofe

Se, por um lado, *Ligações perigosas*, o filme, guarda semelhanças de enredo com o romance de Laclos, por outro, ele segue toda uma tradição da linguagem cinematográfica. Assim, podemos observar que a película obedece às regras básicas de um drama hollywoodiano: personagens bem delineadas; ações organizadas linearmente; respeito à causalidade; unidade de ação, tempo e espaço e subordinação do estilo ao enredo (BORDWELL, 1985, 2005 [1986] apud MASCARELLO, 2008). Apesar das transformações ocorridas na linguagem cinematográfica a partir da década de 70, esse é o formato que tem predominado na tela, inspirado na literatura clássica do século XIX e, portanto, em uma concepção clássica de narrativa.

Afirma André Bazin (2008, p. 90, tradução nossa):

Na verdade, as imagens da tela são, em sua imensa maioria, implicitamente conformes à psicologia do teatro e do romance de análise clássica. Elas supõem, com o senso comum, uma relação de causalidade necessária e sem ambiguidade entre os

sentimentos e suas manifestações; elas postulam que tudo está na consciência e que a consciência pode ser conhecida.

No caso da obra de Frears, esse formato resulta em uma grande perda da subjetividade das personagens – uma das principais características da obra de Laclos. As personagens são simplificadas, bem como suas motivações. Perdendo a subjetividade que possui no romance, Merteuil torna-se uma vilã tradicional de Hollywood, sem justificativas ou explicações para a sua maldade. Em Laclos, o leitor tem acesso a cartas como a 81 e a 85, nas quais a marquesa conta a sua vida, faz uma crítica à situação da mulher na sociedade e relata o célebre episódio de Prévan, quando ela teve de defender sua reputação do ataque de um sedutor, destruindo, por sua vez, a reputação do cavalheiro.

É verdade que, no filme, algumas das informações contidas na carta 81, sobre a vida da libertina, foram transformadas em uma conversa com Valmont. Mas as cenas não são suficientes para justificar as atitudes da Merteuil cinematográfica e conceder-lhe a subjetividade que é concedida a Valmont – personagem que possui mais tempo de tela e está no centro dos acontecimentos do filme de Frears. Merteuil tem como função principal apenas dar o pontapé inicial no enredo e servir de *faire-valoir* para a personagem do visconde – por exemplo, é através dos olhos enciumados da marquesa que o espectador pode se dar conta do amor nascente do visconde por Tourvel, na cena do concerto, em que os dois futuros amantes trocam olhares apaixonados.

Diferentemente do romance de Laclos, no qual a sociedade é a fonte do mal, no filme, Merteuil é a guardiã do mal. Quando ela é castigada com o desprezo da sociedade, a narrativa reencontra o equilíbrio perdido, no sentido da manutenção de um certo *status quo*. Para Flávio Kothe (1987, p. 23), essa é uma das características da narrativa trivial, ou seja, de uma narrativa sem contradições e, portanto, superficial: “A obra trivial é linear, exhibe apenas a ‘grandeza’ do seu herói e a ‘baixeza’ do seu vilão, sem entender a natureza

contraditória e problemática desses conceitos”. Mais adiante, ele acrescenta (p. 72): “O automatismo do trivial é um conservadorismo. O seu *happyend* é a restauração da situação anterior à violação inicial da norma. Está aí implícita a tese de que a felicidade é a manutenção do *status quo*”.

Enquanto a personagem de Merteuil é claramente construída como uma vilã tradicional, a personagem de Valmont enfrenta no filme menos catástrofe que no romance. No livro, ele é assassinado por Danceny durante um duelo no qual o jovem tenta vingar sua honra perdida e a de sua namorada. No filme, ele não é assassinado; sua morte é praticamente um suicídio, pois as imagens deixam claro que ele poderia matar seu oponente, mas não o faz, preferindo deixar-se atingir por ele. Além disso, no livro, o libertino não declara seu amor por Tourvel, nem divulga as cartas de Merteuil de modo altruísta, mas por vingança – afinal, é ela que o denuncia para Danceny e provoca sua morte. Enquanto isso, no filme, Valmont é um vilão redimido por seu amor por Tourvel e pelas cartas divulgadas para destruir o mal – representado pela figura de Merteuil. Na hora da morte, ele manda uma mensagem de amor para sua amada, por meio de Danceny. São ações que procuram positivar as ações negativas do visconde e que mostram a influência do cristianismo na narrativa, ou seja, uma vez arrependido, o vilão pode receber o perdão. Seu sacrifício final é a maior prova de seu arrependimento. Pode-se dizer que, ao final do filme, Valmont está muito mais vivo que Merteuil, que não teve chance a redenção de tipo algum.

Não há igualmente muito espaço para a problematização das personagens de Tourvel, Cécile e Danceny. Enquanto, no livro, Laclos mostra que a religiosidade (e a hipocrisia) de Tourvel não é suficiente para protegê-la do mal reinante na sociedade, no filme, ela não passa de uma mocinha apaixonada, que morre de amor, mas com a certeza do amor do homem que lhe abandonou. Um final feliz não nos moldes tradicionais, mas ainda assim um final feliz com o tradicional amor correspondido, no qual os dois amantes recebem a chance de se reencontrar na morte.

Quanto a Cécile e a Danceny, o filme chega ao cúmulo de não informar qual o destino dos dois – e é verdade que, durante a narrativa fílmica, sua história é secundária e vinculada aos atos de Valmont. Enquanto no livro, os dois sofrem um autoexílio social (ele na Ordem de Malta, e ela em um convento), no filme, suas últimas cenas são aos pés de Tourvel – ele para informar as últimas palavras de Valmont, e ela para visitar a amiga moribunda, em companhia da mãe. Não se sabe o que acontece com eles, mas eles não são castigados diante do espectador. Eles não sofrem a catástrofe que engloba, ainda que parcialmente, as três outras personagens no filme, e que, no romance, atinge a todos. É como se o que eles tivessem feito de errado não lhes houvesse acarretado nenhuma consequência. Nem mesmo em uma narrativa que tem como fio condutor a história de Valmont, deixa de ser estranho o sumiço final das duas personagens, tão importantes para a intriga, no restante do filme.

Considerações finais

Seria inocência restringir os estudos de adaptação fílmica à simples comparação entre o texto adaptado e o texto *original*. Além de guiar a discussão para a questão infrutífera da *fidelidade* ao texto primeiro (hipotexto), essa abordagem poderia esconder a influência que outros textos (literários e/ou fílmicos) têm na obra analisada. Na verdade, em muitos casos de adaptação fílmica, a influência de outros textos pode ser maior do que a da obra literária original, que se restringe, não raro, a fornecer apenas uns *fiapos* do enredo da obra primeira.

Isso sem falar no papel do contexto histórico de elaboração das diferentes narrativas. A aparentemente simples questão do erro e da catástrofe nas narrativas cinematográficas esconde importantes relações de poder – basta observar a trajetória do cinema norte-americano, em que é fundamental a contraposição entre vilões e mocinhos (sendo que os mocinhos, aos quais tudo é permitido, são geralmente os próprios norte-americanos). Nesse caso,

podemos observar como o mesmo gesto (por exemplo, um assassinato) pode ser mostrado de modo positivo ou negativo, dependendo de quem o está executando – o mocinho ou o bandido.

Afirma Flávio Kothe (1987, p. 38):

Ao que parece, a qualidade positiva ou negativa de um gesto depende mais da perspectiva em que ele é iluminado do que de qualquer valor “em si”. Não há “fatos”, apenas versões. Mas há também a lógica da história. Da perspectiva dos vencidos é mais pelos defeitos e pelas qualidades negativas que as carreiras ascendentes são feitas [...] Tais atos podem, por sua vez, ser apresentados como atitudes certas, necessidades do momento.

Também não é nossa intenção afirmar que a qualidade estética de um filme depende de seu final feliz, infeliz ou aberto. O tipo de final parece estar mais ligado aos estilos próprios de cada época. De acordo com João Batista de Brito (1995), nos anos 30, 40 e 50 o cinema concedia um final feliz a boa parte de seus filmes. Com a influência das vanguardas, os filmes começaram a apresentar com mais frequência finais abertos, em que o destino das personagens não era determinado. Nos anos 70, foi a vez dos finais infelizes. Hoje em dia, os três tipos de finais coexistem e apenas o talento do diretor (ou a falta dele) determinará se o desenlace se dará de modo competente ou se será apenas uma “convenção grosseira”. O autor afirma que “tamanho é o mistério da arte a ponto de certas obras fílmicas conseguirem se impor qualitativamente à posteridade independentemente e, em muitos casos, até à revelia de seus finais. Felizes ou infelizes, abertos ou fechados...” (BRITO, 1995, p. 226).

A questão do erro e da catástrofe nas narrativas também pode nos levar à discussão mais geral sobre a responsabilidade. É interessante observar que, apesar de trazerem uma noção bastante semelhante de responsabilidade,

Aristóteles, Laclos e Frears apresentam um tratamento diferente do tema. Ora, para Aristóteles, seria “injusto ou irracional imputar a quem quer que fosse uma responsabilidade por outra coisa que não o que depende dele” (OGIEN, 1999, p. 81). Talvez por isso o filósofo estivesse tão certo de provocar temor e pena ao colocar em cena personagens sofrendo a ação de erros involuntários, vítimas da fatalidade por conta de ações das quais eles não poderiam se livrar, pois estavam previstas pelo destino. Já Laclos, adotando uma noção de responsabilidade bastante parecida, parece advertir os leitores dos perigos da sociedade e da ignorância. Esse efeito jamais poderia ser obtido se as personagens *inocentes* se livrassem das consequências de seus erros, no desfecho do romance. Já o filme de Frears, na linha do cinema hollywoodiano, seguindo a mesma concepção, parece, entretanto, afirmar que o indivíduo pode errar sem sofrer as consequências, desde que esteja do “lado certo”, o dos mocinhos.

A questão do erro e da catástrofe pode, portanto, nos abrir um leque de discussões pertinentes sobre as narrativas e sua relação com a sociedade. Discussões para as quais esperamos haver contribuído, ainda que infimamente e apesar das limitações evidentes da nossa análise.

Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Introdução: Roberto de Oliveira Brandão. Tradução direta do grego e do latim: Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.
- BAZIN, A. *Qu'est-ce que le cinéma?* 18. ed. Paris; Condé-sur-Noireau: Cerf-Colet, 2008.
- BRITO, J. B. de. *Imagens amadas*. São Paulo: Ateliê, 1995.
- CANDIDO, A. A personagem do romance. In: CANDIDO, A.; ROSENFELD, A.; PRADO, D. A.; GOMES, P. E. S. *A personagem de ficção*. 10. ed. São Paulo: Perspectiva: 2002.
- CHATMAN, S. *Coming to terms: the rhetoric of narrative in fiction and film*. 2. ed. New York: Cornell, University Press, 1993.
- FIELD, S. *Manual do roteiro*. Trad. Alvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- GENETTE, G. *Discours du récit*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- HJELMSLEV, L. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Trad. J. Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1975. (Coleção Estudos)
- KAMINKER, J.-P. La critique du libertinage: Choderlos de Laclos. In: ABRAHAM, P.; DESNÉ, R. (Org.). *Histoire littéraire de la France*. 2. ed. Paris: Éditions Sociales, 1975. Tome III: De 1715 à 1789.
- KOTHE, F. *O herói*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987. (Série Princípios)
- LACLOS, C. de. *Les liaisons dangereuses*. Paris: Gallimard, 1970, 1972.
- McFARLANE, B. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- MASCARELLO, F. Cinema hollywoodiano contemporâneo. In: _____ (Org.). *História do cinema mundial*. 3. ed. Campinas: Papyrus, 2008.
- MITRY, J. *Esthétique et psychologie du cinéma*. Paris: Éditions du cerf, 2001.
- MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1985.
- OGIEN, R. Podemos fugir às nossas responsabilidades? In: MARCONDES, D. (Org.). *Café Philo: as grandes indagações da filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- REIS, C.; LOPES, A. C. M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- ROUANET, S. P. O desejo libertino entre o iluminismo e o contra-iluminismo. In: NOVAES, A. (Org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- TOMACHEVSKI, B. Temática. In: TOLEDO, D. de O. (Org.). *Teoria da literatura: os formalistas russos*. Trad. Ana Maria Ribeiro Filipouski, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman e Antônio Carlos Hohfeldt. Porto Alegre: Globo, 1973.

-
1. Trabalho apresentado na sessão de comunicação "Adaptações e transposições".
 2. Doutoranda em Letras. E-mail: philiogt@gmail.com
 3. Utilizamos neste trabalho a terminologia da teoria da narração e da focalização desenvolvida por Gérard Genette (1972).
 4. O termo "foco de interesse" é elaborado por Seymour Chatman(1993), a partir da divisão que faz Genette (1972) entre aquele que vê e aquele que conta uma história.



Performance e encenação

Outras montagens, novas temporalidades: primeiras notas¹

Patrícia Moran (USP/ECA/CTR)²

A montagem é um procedimento de criação presente em diversas artes. No início do século passado, as vanguardas francesa e soviética mesclavam materiais como objetos, papéis diversos, recortes de jornais, tinta etc. na criação de quadros. Nesta acepção, a técnica de reunir materiais numa mesma superfície traz uma associação evidente da montagem com o procedimento mecânico da colagem; há ainda a junção de materiais em si significantes, espaço para a abstração e jogo de relações e de sentidos, em suma, trata-se de uma técnica com implicações de sentido diversificadas e passíveis de resultar, ou não, em formas narrativas. Em *Cinématisme: peinture et cinéma*, Eisenstein (1980) se debruça sobre a obra de El Greco – especialmente o quadro *Vistas sobre Toledo* –, sobre a prosa de Gorki, de Tolstoi e Dickens, e sobre a música de Debussy e Scriabin para mostrar a existência da montagem como estrutura de criação anterior ao cinema. O uso do termo em formas artísticas diversas filia-se a uma perspectiva corrente nos estudos semióticos e na linguística, que subentende a montagem como um processo de formulação de conceitos. No entanto, a produção de sentido não responde por inteiro à complexidade da obra: choques visuais, como a descontinuidade, contribuem para seu endereçamento para além dos seus aspectos inteligíveis.

Conhecedor do japonês e do chinês, Eisenstein traduziu a representação gráfica do ideograma para as artes em geral e a montagem cinematográfica em especial. Cabe lembrar que pertencer a uma língua supõe o pertencimento a uma

cultura e a seus valores, pois é uma das expressões particulares de um povo. Ao cineasta russo vivendo sob o realismo socialista não escaparia a dimensão social da língua, como coloca Shklovski: “no processo de montagem – de Eisenstein – o passado não desaparece e sim se reincorpora, reinterpretado, no presente” (apud AVELAR, 1990, p. 8). Reincorporar é ganhar nova carne social, ou seja, trata-se de como cada época pensa e coloca seus problemas, como opera em nível ideológico; montagem intelectual é um dos nomes dessa montagem, na qual se atinge o quarto sentido da imagem.³ O cineasta e teórico foi um dos primeiros autores a pensar a montagem como um recurso expressivo além do visível, que se relaciona, sim, às estruturas materiais de organização do espaço e tempo do filme e ao pensamento humano nos seus aspectos subjetivo e social. Nem todos os projetos do cineasta mostraram-se exequíveis em termos técnicos – vale lembrar a adaptação de *O Capital*, de Karl Marx, pensada em camadas visíveis simultaneamente. Em uma casa de vidro, algumas histórias aconteceriam ao mesmo tempo, cabendo ao espectador escolher o eixo narrativo de seu interesse, ou deixar sua atenção vagar entre as situações apresentadas. Se a técnica era um entrave para a proposta, a ideia de camadas que está presente na montagem intelectual abre espaço para uma leitura paradigmática do filme. Segundo o autor, o “quadro cinematográfico nunca pode ser uma inflexível letra do alfabeto, mas deve ser um ideograma multissignificativo” (EISENSTEIN, 1990, p. 72). As camadas e a constante pressão para se produzirem associações são mecanismos análogos no objetivo de se extrapolar a mostraçã e a descrição e de se produzirem conceitos, questão tratada pelo autor e que consideramos mais relevante por ser indicativa das articulações sensoriais e de sentido inscritas nesse processo.

Um último aspecto da teoria de Eisenstein a iluminar nossos propósitos é a montagem atonal. No cinema, a atonalidade relaciona-se à carência de um centro, como na música atonal a totalidade do trabalho não forma necessariamente um todo sequencial, mas de fragmentos. Metáfora tomada da música, a atonalidade se manifestou em excesso no cinema contemporâneo. Em *Memento* (Christopher Nolan, 2000) e *Brilho eterno de uma mente sem lembranças* (Michel Gondry,

2004), para ficar apenas nestes exemplos, os processos mnemônicos atravessam as experiências dos personagens, são porosas e lacunares as lembranças, não podemos assegurar se as associações sugeridas se deram de fato ou são criações imaginárias sem correspondência na vida vivida; as sequências se sucedem “ecoando e conflitando umas com as outras” (EISENSTEIN, 1990, p. 81), os *flashbacks* contradizem o último endereçamento de sentido, o todo se modifica e, ao final, o filme permanece aberto. *Brilho eterno de uma mente sem lembranças* também trata do esquecimento e do inconsciente como um labirinto – a diferença é que aqui o esquecer é uma opção consciente e não desígnio da própria mente. Lacunares, as passagens entre as sequências são realizadas com uma montagem que se dá ao esticar a imagem, quando o espectador é levado para a cor e perde a referência espaço-temporal, como os personagens. Vale a definição de montagem mais próxima da música: “sobre a atonalidade musical (uma vibração) não se pode apenas dizer: ‘Eu ouço’. Nem sobre a atonalidade visual: ‘Eu vejo’. Para ambos, uma nova fórmula uniforme deve entrar em nosso vocabulário: ‘Eu percebo’” (EISENSTEIN, 1990, p. 75-76). A confusão sobre o que se vê é diegética, sustentada pelo enredo e pela visualidade. Os autores são representativos de um cinema contemporâneo, permeado pelas experiências das artes do vídeo e do videoclipe, um cinema denominado por Garret Stewart (2007) de pós-filmico, em uma menção direta aos recursos expressivos técnicos possibilitados pelo desenvolvimento dos recursos de trucagem em geral.

Neste cinema, bem como na produção televisiva contemporânea, a velocidade da imagem é uma questão que tem provocado adesões e críticas. A longa duração dos planos é defendida, pois com ela o devir da cena se desenvolveria; o endereçamento ao espectador torna-se elástico, algo como uma imagem prenhe, ao passo que, no audiovisual de muitos cortes, é retirado do público o direito de construir o filme. Estamos em um momento de repensar a teoria do cinema, agora teoria do audiovisual como tem acontecido nos esforços de Garret Stewart, Laura Mulvey (2009) e Lev Manovich (2002), entre outros, de se ater aos objetivos buscados com as alterações de velocidade e seu papel na apreensão da

obra. Jacques Aumont considera o conceito de montagem frouxo em termos formais para dar conta da forma fílmica e propõe o esquecimento do conceito teórico tradicional, o que teria como uma das consequências “permanecer no visível, nos saltos, nas embreagens em geral, nos momentos de mudança brusca, de maneira totalmente independente da noção de plano” – segundo Aumont, “aqui sem pertinência” (AUMONT, 2004, p. 103). Em uma mistura de honestidade intelectual e crítica generalista, a recorrência da velocidade no atual sistema da imagem faz com que ele reconheça ser de uma geração com dificuldades para o que chama de “fetichização” dos cortes abruptos na “neocultura visual, clip, publicidade e special FX confundidos” (AUMONT, 2004, p. 103), não sem antes denominar o corte como um “pequeno trauma visual” e o início da montagem no cinema, uma agressão. Ora a assimilação de mudanças traz o rearranjo do aparelho cognitivo, a apreensão do mundo se modifica, os choques são assimilados e lidos em registros diferentes. Somos partidários da montagem como sugeriu Eisenstein, como dado da cultura, como organização do filme-pensamento. Será que nos encontramos em uma crise de autoentendimento? Tratar o corte como um *em si*, como algo que exista independentemente da forma na qual se insere e dos arranjos que se buscam, é desprezar as diferenças nos objetivos do recurso; figura-se assim um elogio da duração pela duração, mostrando sua clara filiação a partidários de ontologias.

Raymond Bellour também reconhece na mudança de velocidade um problema e não apresenta soluções para seu enfrentamento:

hoje em dia, nos clips, na publicidade e em tantos filmes dos quais se tornam modelo, o momento da transação-vídeo e das imagens de síntese, a imagem congelada se tornou uma das formas de troca entre imagens tão vaga quanto generalizada (cuja natureza é difícil de precisar) (BELLOUR, 1997, p. 131).

Os novos produtos e meios de criação trouxeram novos problemas.

Desde o descrédito do estruturalismo ficamos carentes de instrumentos teóricos confortáveis e incompletos com respostas totalizantes. A montagem não é um conceito vago, mas insuficiente para cada nova invenção. Talvez Aumont esteja correto quando nomeia a noção de montagem como inconsistente, pois cada vez vemos nascerem novas maneiras de endereçamento dos produtos audiovisuais. O plural retiraria a montagem do lugar de certeza e nos faria indagar a que montagem estamos nos referindo. Nas citações dos dois autores em que há uma crítica pautada na velocidade, no ritmo de produtos audiovisuais diferentes, temos implícita a televisão *fluxo* de Raymond Williams, e não a nova TV das escolhas, do *zapping* e da novíssima forma de distribuição de imagens do mundo chamado Youtube. A resistência à velocidade tem um aspecto perverso, oposto às suas intenções declaradas: ficções e documentários não propositivos, passivos registros de “eventos da vida” que sinalizam, na duração sem propósito, o esvaziamento da imaginação em proveito do saudosismo de um paraíso mitológico. Não seria o momento de nos voltarmos aos propósitos independente da velocidade da imagem?

O vídeo, já conhecido na história como arte e mídia, é pródigo de autores que têm na dilatação temporal – criada seja pela duração do plano, por repetição recorrente de uma imagem ou plano, pela desaceleração da imagem ou ainda por seu congelamento – um recurso expressivo sobre o qual se assenta o trabalho. Nas *performances* com algum elemento ao vivo, a estrutura do trabalho é outra. Quando a imagem é manipulada ao vivo praticamente inexistente velocidade regular, é a irregularidade do movimento manual sobre o *mouse*/ou a interface MIDI que confere cadência aos movimentos. A irregularidade no movimento produz tanto a duração quanto seu oposto. Vejamos a experiência de uma *performance*.

As novas plataformas de montagem de imagens e sons trouxeram uma gama de possibilidades de modificação do movimento e de sua duração. No cinema da moviola, a alteração da velocidade da imagem acontecia na captação ou em laboratório. No audiovisual eletrônico, para modificar os parâmetros de velocidade, fazia-se necessária uma estrutura complexa, cara e nem sempre acessível nas máquinas mais simples. A nova tecnologia digital, mais precisamente a edição numérica— o cinema pós-filmico —, veio possibilitar a mudança da velocidade da imagem na maior parte dos programas de edição. A velocidade regular é cem por cento; para se acelerar ou desacelerar um trecho qualquer, basta mudar esse percentual de maneira uniforme ou escalonando a passagem de uma velocidade a outra. Estes novos recursos não traduzem necessariamente uma melhoria na montagem, no entanto instauram estratégias poéticas diferenciadas.

Nós nos deteremos no live-cinema de Luiz Duva, sua performance audiovisual será tomada como exemplo do trabalho com o movimento e o tempo. Num primeiro momento, discutiria também os trabalhos de Henrique Roscoe (também conhecido como VJ 1mpar) e de Fernando Velásquez, foi quando percebi que a diversidade de estratégias dos três impediria o mergulho em cada trabalho: mesmo havendo semelhanças pontuais entre os trabalhos, as diferenças são grandes. Eles têm em comum a temporalização do movimento como recurso para gerar qualidades distintivas entre os *frames* ou nos *frames*; também produzem acontecimentos no quadro, dilatam a duração do *frame* retirando-lhe o caráter de instante. O instante é algo fugidio, passa, os *frames* param, mas não é uma parada fotográfica. Param com a imagem se modificando ao ser destruída, ao trazer à imagem o não visível, ou seja, os *pixels* e os parâmetros da construção do espaço. Esse é um recurso do *software* Pure Data – PD, usado por Fernando Velásquez. Ainda montagem? Não na linha temporal, no espaço visível e no não ainda visível. A base material da imagem e os parâmetros de sua formação são dados a ver. É uma montagem intelectual sem enredo, a partir dos objetos representados e de seu achatamento como *pixel*. É um paradoxo: a exploração do instante, a transformação do fugidio em acontecimento.

Em Duva os *frames* evoluem em paradas, trazendo à tona o rastro do estágio anterior ao movimento mostrado, montagem ao vivo dos *frames*. A temporalização da imagem reinventa a imagem em Duva. 1mpar se afasta dos dois, trabalha única e exclusivamente com imagens abstratas e atualmente não capta nenhuma imagem, gera-as são geradas nos programas, produz sugestões visuais, paisagens indicadas pelos movimentos das formas. A dilatação temporal visa em seu trabalho a estimulação da montagem atonal.

Em diversas experiências de Luiz Duva há jogos de formas em movimento, formas sugerindo figurações aliadas ao acaso. O acaso – auxiliar recorrente nos processos de criação – vem se incorporar ao vídeo ao vivo, sejam eles espetáculos de VJs ou *performances*, criando um lugar de atenção que é suscitado pela espera de mudança. O que muda é a velocidade, a intensidade e o desfibrilamento da figura pelo esgarçar da imagem. Estamos diante de imagens que passam sem centro privilegiado, sem lugar aonde chegar a não ser o de se constituir tempo pelo movimento. Esta é a tônica de *Concerto para laptop*, de Luiz Duva: a montagem é a força do movimento, os espasmos pausados de corpos rolando na lama. “Acaso” aqui entendido como um momento em que desponta uma singularidade para uma articulação não programada de um acontecimento que nunca se dá por inteiro. O acaso, para Peirce, é a insistência da singularidade, do único, da absoluta variedade de fenômenos e da diversidade de eventos, próximo à epifania pela experiência produzida. Em *Concerto para laptop*, o acaso se dá em um universo circunscrito, como o lance de dados tem um leque de possibilidades prescrito pelos *scripts* programados, pelos recursos previstos pelo realizador (é o acaso do improvisado). Não estamos na abertura da montagem ao vivo da televisão, que lida com o imprevisível da vida, que, mesmo que as empresas de comunicação tentem domesticar – como nos mostraram Umberto Eco (2003) e Arlindo Machado (2000) –, pode trazer acontecimentos incontroláveis.



Imagem 1 –Suspensão – O salto.

Suspensão

A outra performance de Luiz Duva aqui tratada chama-se *Suspensão*. Seu título já traz a paridade uma ação –no caso, do tempo e do movimento. Ação simples, trata-se de saltos em um palco: partindo do chão, como um primata, o artista pula e, enquanto pula, sua imagem é projetada em um telão e capturada pelo programa Isadora. *Suspensão* propõe a criação de um espaço-imagem/tempo distendido construído a partir da manipulação de imagens/sons previamente gravados e de imagens geradas ao vivo durante a apresentação da *performance*. Segundo informa Duva no DVD com a documentação do trabalho:

trata-se de uma possibilidade de investigação de expansão da imagem para dentro da própria imagem que resulta na criação de novas imagens e sons a partir de uma mesma imagem original. Para isso são criadas pequenas células de movimento que produzem, quando manipuladas, diferentes andamentos e ritmos que podem ser orquestradas [sic] formando uma peça, uma composição audiovisual.

Há algumas recorrências em relação ao trabalho anterior, *Concerto para laptop*. As duas performances são nomeadas como “composição audiovisual”; prevalecem na concepção do autor a musicalidade eo ritmo também na imagem. O tema de fundo se estrutura pela sucessão de instantes, pela parada da imagem ou aceleração.

Vejamos como se processa a *performance* para posteriormente compará-la e cotejá-la com a execução da imagem e seus movimentos, criados a partir do próprio movimento produzido no palco e de recursos técnicos como mudança de eixo e *zoom*. O *performer* é quem conduz – faz fisicamente e apresenta – a ação inicial ao vivo para posteriormente explorá-la eletronicamente, ou seja, a imagem objeto da orquestração é do próprio realizador, orquestra solitária. Com seu corpo não treinado, ele faz o contraponto entre o fugaz momento da suspensão em cena e a distensão eletrônica realizada através do encadeamento das imagens produzidas pela manipulação ao vivo. A *performance* começa com Luiz Duva pulando diante do público. Alto, muito branco e nu. Corpo frágil e despido salta baixo, pouco eloquente. A projeção, por sua vez, começa com uma caminhada entrecortada: com o corpo também nu, mas de perfil, ele anda produzindo um efeito reflexo, ou efeito “atraso”, um rastro de si mesmo, um eco da caminhada que nunca se completa, pois não há qualquer paisagem ou situação que nos indique um alvo a ser alcançado. A caminhada avança para uma corrida, a figura

em quadro fica menor. Se há algum objetivo na caminhada, este se dá pela incompletude do caminhar. O corpo produz ecos, o corpo não cruza a tela. Como Sísifo, sua caminhada não progride. A sucessão de corpos, ainda brancos e em fila remete, à imagem evolucionista do macaco ao homem.

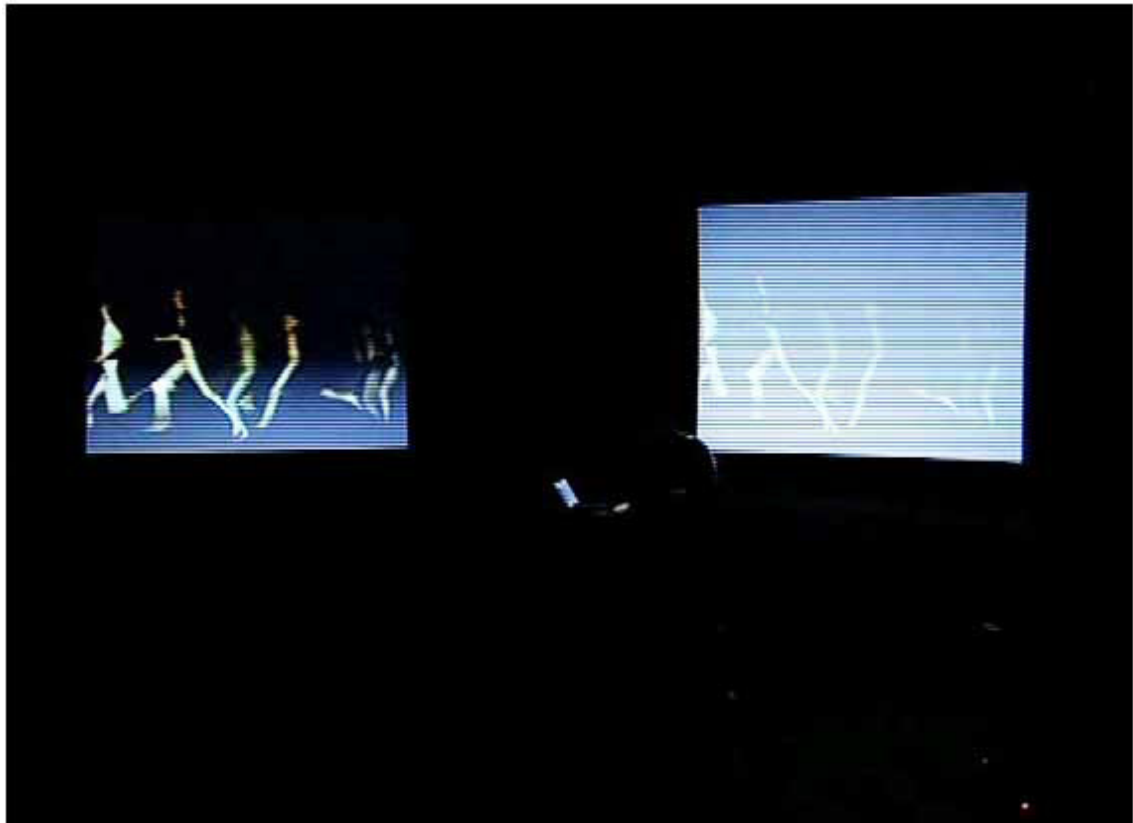


Imagem 2 –*Suspensão* – A caminhada do mesmo

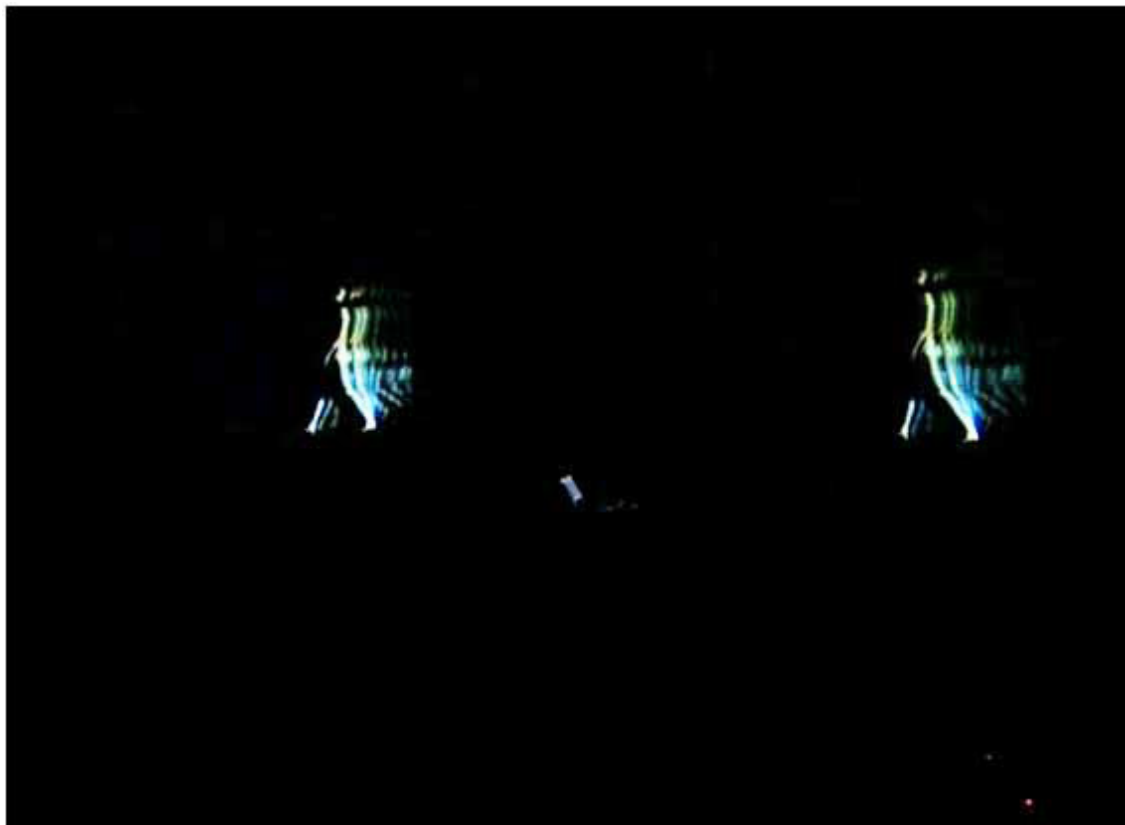


Imagem 3 – Suspensão – A caminhada do mesmo.

Do caminhar à suspensão. Bons minutos de um corpo no ar movido pelo som. Um corpo desumanizado, uma apresentação seca, que não oferece qualquer ponto de apoio sobre o seu desenrolar, ou melhor, a imagem e seu rastro são âncoras da *performance*, o tempo feito imagem pela visibilidade de sua passagem na tela. A dificuldade da suspensão é expressa pela figura do *performer*. Ele joga as pernas para trás e o corpo para frente, procura vencer a gravidade. Mesmo suspenso, há peso, logo, o movimento imposto pela gravidade. Como uma composição, o trabalho se dá em movimentos. No segundo movimento o som é de familiaridade estranha, parece um cachorro. A luta contra a gravidade prossegue, a pequena queda acontece. A luta contra a gravidade é uma luta contra os hábitos da percepção, contra certa educação audiovisual vinda da expectativa de se ver

completado o movimento. Está na incompletude do movimento o primeiro ponto de interrogação, a situação não se completa. Há movimento parado no tempo.

No terceiro movimento, a ruptura com a gravidade. Uma voz diáfana e um pequeno som de xilofone compõem a paisagem lunar, um *frame* congelado no ar faz da imagem uma vencedora. Ela consegue fazer valer o título do trabalho, o homem nu está suspenso. Mas já não se trata do homem, mas de sua imagem, muito imagem. Azul e verde, como um boneco parado, agora sim, em suspensão no quarto movimento em que os eixos horizontal e vertical da imagem mudam. O homem azul, o homem máscara flutua. Não sem problemas temos a suspensão, a figura volta ao chão, a música desacelera emulando a parada do movimento. Ela, que até então conferia os tons de leveza, impossibilidade, fecha o último movimento sem acabamento. A desaceleração comparece à música como falta da gravidade. Elogio ao movimento, elogio ao corpo, elogio à superfície.

O performer suspenso, as imagens em suspensão. No ar, leve pela desaceleração da imagem, um *slow* fotográfico, mas de um corpo-imagem vigoroso, que para se manter no ar enrijeceu músculos. Visualidade do invisível. A força exigida para o salto é a visível. O objeto da representação desaparece como totalidade figurativa para se colocar pela incompletude, pela exposição da imagem como fratura em movimento. O corpo figurava o movimento, criava o tempo pela parada. Instaura-se o quarto sentido da imagem pela parada, não pelo choque da imagem. O choque vem da frustração com a descontinuidade do movimento. Não há mais sequência, mas, em seu lugar, quadro e *pixel*. É o *pixel* mascarado pelo *blur* e por seu rastro que instaura a potência da situação. Neste aspecto, nem a força motriz das figuras se faz como acontecimento, mas o *frame*.

Nestas experiências, mergulha-se na imagem para trazer suas coordenadas, para transformá-las em movimento. Mergulho não é uma figura de linguagem, mas processo de trabalho que toma, como objeto e fonte privilegiada da poética, a materialidade da imagem. Ela é o ponto de partida para a junção do movimento no quadro e do movimento em direção ao *pixel*, daí a incompletude das figuras.

Incompletas por estarem fora de escala e do eixo do quadro. Os espasmos são a mão do artista intervindo nos programas de manipulação de imagens e sons ao vivo. Trata-se de tornar imanente o código da imagem. Ainda é possível se falar “instante” quando a imagem traz à tona a base material da imagem? Não se trata de pose ou de instante privilegiado, tampouco da perspectiva de Barthes de captura de algo que foi e que pode vir a ser novamente, bastando apenas repetir os mesmo parâmetros paratermos no quadro a mesma imagem. Eterno retorno do outro, mudança pela repetição. Ainda foto? Talvez uma foto científica onde não caberia uma discussão sobre o seu estatuto, uma vez ela serve para tornar visíveis dados não alcançáveis a olho nu. Em se tratando da *performance* de uma foto “acontecimento”, entendido o acontecimento como algo no limiar entre a contingência e a estrutura, a história e a teoria. O acontecimento (em francês também *evento*) se refere ao fortuito, acidental, efêmero, como algo que aconteceu, passou. Estamos assim diante de um instante “acontecimento”.

Nesta *performance* a figura da representação permanece como matéria prima para constituir o acontecimento de passagem entre matéria e forma. E se a energia não se alcança, se é o não visível, aqui ela continua não visível, mas é substituída pelo impacto suscitado pelo movimento que não se desenrola no tempo. Energia como sensação, como objeto da percepção do choque produzido pela descontinuidade, cadência atonal na concepção de Eisenstein. A materialidade instaura uma força crítica que passa pelo desvelamento do dispositivo.

Outra questão trazida por *Suspensão* é uma diversidade de tempos: o “ao vivo” está no performer e na manipulação da imagem, é mecânico no corpo e aleatório como visualidade produzida pela mediação dos programas e saídas da máquina e do projetor.

Um grupo de linhas apresentando tempos distintos, imagens diferenciadas, logo deformadas, fica imagem. Na *performance Suspensão*, há simultaneidades temporais, camadas diferentes do mesmo. Na repetição, expectativa sobre a conclusão do movimento, tudo permanece, só anda o tempo. A imagem em espelho em sua exibição, não formação. O que o espectador vê é uma atualização

constante dela, seja pelos saltos ou pela utilização do arquivo criado ao vivo e já trazido pelo autor. Diante dessa riqueza de tempos, as imagens não revelam o que são, uma multiplicidade de tempos. A potência gerada com a ruptura do tempo, uma experiência entendida na semiótica como o primeiro, aquilo que ainda não é, aquilo que ainda não apreendemos que ainda não precisou um sentido. A *performance* levará à máxima potência entre espasmos e tormentos uma experiência do choque, da apreensão de um mundo onde prevalece a potência, algo em vias de aparecer como projeto acabado. Aparecerá de fato ou se situará no campo do parece ser? De potência a potência temos o *pixel* na superfície como interrupção do movimento e tempos simultâneos. Não só a imagem congelada e o movimento têm outro estatuto. A montagem também: produz impressão de sentido pela pressão da mão, pelo desenrolar do sentido, agora modificado.



Imagem 4 – Homem boneco – Suspensão alcançada.

Referências bibliográficas

- AUMONT, J. *O olho interminável: cinema e pintura*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naif, 2004.
- AVELLAR, J. C. Introdução: $E=mc^2$ (7/10). In: EISENSTEIN, S. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- BELLOUR, R. *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo*. Trad. Luciana A. Penna. São Paulo: Papyrus, 1997.
- ECO, U. *Obra aberta*. Trad. Giovanni Cutolo. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- EISENSTEIN, S. *A forma do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- _____. *Cinématisme: peinture et cinéma*. Bruxelles: Editions Complexe, 1980.
- MACHADO, A. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora SENAC, 2000.
- MANOVICH, L. Spatial montage, spatial imaging, and the archeology of windows. A Responce to Marc Lafia. 2 set. 2002. Disponível em: <http://rhizome.org/discuss/view/4572>. Acesso em: 8 jul. 2011.
- MULVEY, L. *Death 24x a second: stillness and the moving image*. 3rd. reprint. London: Reaktion Book, 2009.
- STEWART, G. *Framed time: toward a postfilmic cinema*. Illinois: University of Chicaco Press, 2007. (Cinema and Modernity Series)

-
1. Trabalho apresentado no seminário temático “Cinema como arte e vice-versa”.
 2. E-mail: patriciamoran@uol.com.br
 3. Nome conferido ao sentido figurado da associação de conceitos pela montagem.

A invenção da cena : composições do ator¹

Sônia Maria da Silva (UFSCar)²

O que qualifica uma cena fílmica? O que determina a retenção, pelo encenador, de uma e não de outra tomada? Não pretendemos chegar a uma classificação geral dos critérios de escolha numa realização e/ou montagem, o que seria impossível. Mas, inspirando-nos nos princípios da Crítica Genética, procuraremos lançar algumas questões sobre a criação da cena fílmica, tomando-a, em sua forma final, como parte integrante de uma cadeia de experimentações: os documentos do processo de criação do filme.

Como aparece na tela, a cena é unidade autônoma, ligada à visão e não apresentando nenhuma falha espaçotemporal (METZ, 1968). No entanto, o aspecto que pretendemos salientar aqui é aquele que retoma o sentido teatral do termo: uma criação do ator cuja ação inaugura um espaço-tempo outro, diferente daquele em que se encontra e diferente daquele em está o sujeito que observa.

Como assinala Patrice Pavis (PAVIS, 1999), basta o olhar de um ator, um gesto ou uma palavra para inaugurar uma “área de atuação”, essa outra dimensão temporal, onde se materializam espaços como uma casa, um território ou relações humanas. No teatro, o elemento fundador da área de jogo é o ator, cuja ação é tão indispensável quanto a do espectador, que do processo participa ao aceitar as regras do jogo.

Autorizamo-nos a resgatar essa ontologia da cena que aparece na tela. Se, no teatro, ator e espectador partilham o tempo-espaço da representação, no cinema, eles estão irremediavelmente separados.

Um movimento análogo entre ator e espectador dá-se também no cinema: a cena é construída pelo ator no confronto com o olhar do espectador, virtualizado na presença da câmera e/ou do encenador, conservando o aspecto processual que define a cena no teatro, a saber, corte no tempo e no espaço e instalação de uma alteridade, a da ficção.

Um outro aspecto nos autoriza a tomar a cena como processo: a imprevisibilidade na criação. No instante de sua criação, o ator, e provavelmente o encenador, ainda não têm consciência de que essa cena precisa compor a obra. Nesse sentido, no momento em que se fez, a cena foi processo.

Este artigo reúne apontamentos sobre a teatralidade presente na atuação de Delphine Seyrig (A), em *O ano passado em Marienbad* (Alain Resnais, 1961), de Aleksandr Kajdanovski (Stalker), em *Stalker* (Andrei Tarkovski, 1979), e de Ronit Elkabetz (Vivianne), em *Les sept jours* (Ronit Elkabetz; Shlomi Elkabetz, 2008).

Personagem A

Em *O ano passado em Marienbad*, Delphine Seyrig interpreta o personagem A. Seu trabalho é marcado pela economia de expressão e dos movimentos confrontada a uma pose recorrente. Num plano-sequência no qual se veem discretos movimentos de câmeras, A surge de corpo inteiro, centralizada num fundo quase totalmente negro. O espaço percorrido pela câmera obedece às leis do espaço cênico, unidade autônoma na qual se dá uma ação. Mas o que nos interessa aqui é essa primeira metade do plano, no qual estão apenas X e A.

O corpo de A é mostrado inteiramente e está posicionado ligeiramente voltado para a esquerda. Há uma quase total imobilidade. A mão esquerda cruza o peito e está levemente pousada à altura do ombro direito. Essa pose mantém-se durante toda a sequência. A câmera avança lentamente num *travelling* enquanto o *off* narra como teria sido o primeiro encontro no ano passado. Quando a câmera se posiciona de modo que a personagem fique mais à direita do quadro, vemos à esquerda o fundo escuro. O olhar fixo, perdido de A volta-se para o vazio do lado esquerdo do quadro. Na medida em que nega as afirmações do narrador, a personagem inclina um pouco a cabeça para a direita. Abertura de plano, que incorpora X. Ele dá um passo em direção a A, cujo olhar vazio fixa o solo.³ Ela não olha para X, o que lança esse plano para uma atemporalidade. Ao mesmo tempo, o quadro pode ser dividido em duas dimensões temporais: passado, onde ela se encontra, e presente diegético do filme, a partir de onde ele fala. Em ambos os casos, mantém-se a temporalidade.

X prossegue a narração do passado, enquanto A retoma a posição inicial, inclinando a cabeça ligeiramente para a esquerda do quadro. Seu olhar, sempre perdido, segue esse movimento. Ela ri. X retoma a narração, incluindo-a em sua cena do passado. O olhar de Delphine Seyrig são retas que visam o extra-campo, que procuram insistentemente o extracampo. Ela, que não encara seu interlocutor/narrador, esquiva-se. A câmera traça um *travelling* horizontal percorrendo o espaço no qual, na obscuridade, estão posicionadas pessoas postas em sua maioria, aos pares.

As intenções são dadas pelo olhar de A e por seu meio sorriso, culminando com o riso. Do corpo em repouso de Delphine Seyrig, mole, descontraído emana uma força centrípeta, um trabalho de atração mas está prestes a repelir toda e qualquer invasão exterior. A passividade desse corpo, lascivo porque aberto, contrasta com o braço direito cruzado sobre o peito, a mão tocando o ombro. Embora carregado de leveza, o gesto é, claramente, de recusa, de proteção. Esse movimento obedece ao princípio do mostra/esconde que determina os processos de sedução.

Histórica impenetrável

Em *O ano passado em Marienbad*, o espaço diegético é imaginário. Ele é resultado da personagem que, em devaneio, circunscreve uma área de jogo. Prefiro pensar o filme como uma construção fantasmática de A que fabula esse personagem masculino, X, a persegui-la por entre os corredores desse hotel de luxo. X, assim como os personagens nesse hotel se encontram, são figuras ora de condensação, ora de deslocamento. A condensação materializa-se no narrador, elo que reúne diferentes cadeias associativas. O deslocamento aparece no desdobramento de objetos e espaços: duplos de um mesmo quarto (com a sutil inserção ou supressão de um objeto), de um mesmo jardim (um, pintado, o outro real), de um mesmo casal (de pessoas, de estátuas).

A é ponto de partida e de chegada de uma cadeia associativa histericizada: uma energia libidinal não incorporada, não representada, erra sem nunca chegar a termo. A personagem A, esse corpo lânguido, é figura de encarnação desse movimento.

Ela encarna também toda uma galeria de personagens femininos do teatro, tão caros a Alain Resnais: de Rebeka West (*Romersholm*), do universo de Henri Ibsen, às *As três irmãs* (Tchekhov), para mantermo-nos nas influências teatrais do realismo psicológico. Das influências cinematográficas, há a incontornável influência de *Loulou* (Louise Brooks), do filme homônimo de Pabst (1929).

Stalker

Alexandre Kajdanovski é *Stalker* (1979), personagem do filme homônimo, de Andrei Tarkovski. Enclausurado no teatro de sua própria fé, ele é o *passeur* que conduz os homens ao quarto onde todos os desejos se realizam e recusa-se a admitir sua impotência diante da incredulidade humana.

Um plano americano mostra *Stalker*, quase de perfil, em um fundo neutralizado. Após, discussão com o escritor, ele se recolhe a um pequeno espaço, próximo à janela. Ele entra nesse espaço evocando a ideia da entrada em cena. O lugar é “recortado” pelas paredes que o “enquadram”. Recosta a cabeça sobre a mão, apoiada contra a parede. Lamenta a morte do irmão de “porco-espinho”, “talentoso e fino poeta”, que desaparecera na zona, enquanto recita um de seus poemas, recostado à parede, voltado para o extracampo. Muda de direção. O olhar é perdido, linha de força de ordem centrífuga que vai em direção ao extra-campo. A janela cataliza esse ponto de fuga. Por vezes, olha o extracampo, por vezes dá-se uma frontalidade do olhar. *Stalker* denota inquietude e parece enclausurado.

Assim como costuma fazer Alain Resnais, Tarkovski também tinha uma busca obsessiva pela forma correta, o enquadramento perfeito. Poderia passar horas a fio tentando encontrar a luz adequada, a expressão certa. Não declinava a tarefa ao diretor de fotografia,⁴ decidia sobre o melhor plano, o melhor enquadramento. Compunha seus planos através da câmera. Buscava o instante que permanece, o inalterável (“filmar é capturar a eternidade...”). Interessado na questão moral e ética de seus personagens, estes são mostrados sempre em momentos de crise, sob pressão. O drama de *Stalker* é encontrar o justo equilíbrio entre a necessidade material e espiritual dos homens.

Vivianne

Em *Les sept jours*, Ronit Elkabetz é Vivianne, além de codiretora do filme, juntamente com o irmão, Shlomi Elkabetz. *Les sept jours* é a segunda parte de uma trilogia que começa com *Prendre femme*. A personagem central é Vivianne. As personagens se repetem, mas os conflitos são independentes. Com o objetivo de fazer um filme em torno do problema da família judia tendo a mulher como centro, os realizadores filmam a história da própria família.

Ronit Elkabetz trabalhou com Ariane Mnouchkine no Théâtre du soleil, enquanto o irmão fez teatro em Nova Iorque. Essas experiências provavelmente são a origem das referências ao teatro no filme.

Grande angular com fixidez do enquadramento mostra Viviane em fundo neutralizado. Vivianne e Lili, sua cunhada, chegam a esse espaço extracasa, que dá para lugar nenhum a não ser para um suposto público que assistiria a cena. Cruzam a irmã de Vivianne, Simona, que sai tão logo chegam as duas. Aqui, todos os personagens já foram apresentados. A tensão aumenta nessa casa onde uma família judia faz o luto do filho mais velho. E continuará subindo até explodir na cena onde Simona, na sala, antes de dormir, expõe diante de todos, os motivos do desprezo por Vivianne.

Imóvel, de frente, cabeça voltada para a direita. Braços cruzados à frente do tronco. Numa das mãos segura um cigarro, na outra, o isqueiro. O movimento é basicamente o das mãos, que gesticulam para acentuar o desamor que sente pela irmã. Toca o coração. franzimento de testa. Tensiona as sobrancelhas.

Aqui, a figurabilidade gira em torno do ódio. Não qualquer ódio mas aquele entre os membros de uma frátria. E o olhar é aqui a função que vetoriza o afeto. Simona não fala mais com Vivianne. Apenas olha. Vivianne teme esse olho que a observa constantemente, que a julga, que a odeia. “ Mau-olhado”. Olhar que seca, que suga, que desconcerta aquilo que estrutura o observado. “*La jalousie*”. Interessante observar que Elkabetz, enquanto atua, é observada e «capturada» pelo olhar de Shlomi, seu irmão.

Teatralidade : ator, espaço, personagem

Nos três exemplos mostrados, a câmera posiciona-se frontalmente. O espaço modifica-se. O cenário torna-se neutro. Dá-se um estiramento do tempo.

O ator está “em cena” e esse evento irrompe, isolando-se, de modo singular, do fluxo narrativo do filme.

Há aqui uma relação de alteridade entre a personagem e o espaço diegético no qual evolui, que torna-se espaço imaginário. Os elementos que inscrevem esse espaço numa dimensão realista (com objetos, luminosidade vinda do exterior etc) perdem força. O lugar torna-se espaço imaginário.

Essa neutralização do espaço fílmico gera um vácuo que passa então a ser preenchido pelo ator. Os objetos são “afastados” pela câmera, que recorta o indivíduo do seu meio. Os contextos – social, cultural e econômico – desaparecem. É necessário que o homem esteja como que precipitado para o vazio.

Gaston Bachelard nos lembra o princípio do devaneio: “a modéstia do refúgio” (BACHELARD, 1976, p. 179), citando as lembranças de infância anotadas por Henri Bachelin em *Le Serviteur*. É na noite fria de inverno da casa modesta que irrompe “o princípio de intimidade”. Bachelin não estava numa cabana de carvoeiro, como “amava sonhar” quando criança. Mas nessa casinha havia o necessário para estar “tranquilo, feliz e abrigado”.

A neutralização do espaço cênico instaura esse princípio de interioridade evocado na reflexão de Bachelard sobre o escritor. A “modéstia” do *plan tableau*, despido de objetos, de adornos, possibilita o sonho, precipita para o devaneio. A interioridade, diz Bachelard, é necessária ao devaneio. E lembra-nos da necessidade do “quarto de pobre” de Sêneca, tão favorável ao ato de filosofar, por oposição à opulência do palácio.

A teatralidade da atuação de Delphine Seyrig (A), em *O Ano passado em Marienbad*, de Aleksandr Kajdanovski (Stalker), em *Stalker* e de Ronit Elkabetz (Vivianne), em *Les sept jours* é feita de intimidades. Proximidades da alma. Vínculo estabelecido entre ator e observador/encenador cujo conteúdo não passa pela linguagem. Não é da ordem discursiva; é energia libidinal, é da ordem da pulsão.

Favorecida pela neutralização do espaço fílmico, essa intimidade bachelardiana entrega o personagem – figura que, como uma superfície, reflete investimentos. Investimentos não somente de afetos, do observador/encenador, mas também dos perceptos do próprio ator.

A teatralidade é às vezes buscada, ou pelo menos tolerada, por alguns realizadores, no cenário, na *mise en scène*, nos lugares ou mesmo no tema do filme. Mas procura-se quase sempre bani-la da interpretação do ator, sob pena de tornar *over* seu trabalho. Em se tratando da atuação do ator, a teatralidade no cinema é frequentemente vista de maneira pejorativa.

Afirmar que um ator desempenha seu papel de maneira teatral equivale a dizer que seu modo de atuar é exagerado, seja pelo preciosismo da dicção ou pelo tom de voz (alto), seja pelo excesso de intensidade de gestos, expressões faciais e movimentos. Em outros termos, é imperativo não ser teatral para a câmera.

Observamos, no entanto, uma teatralidade do ator buscada por alguns realizadores. Não uma teatralidade do gesto largo. Aliás, as concepções que banem a teatralidade do filme reduzem, quase que invariavelmente, o teatro à sua forma clássica, como se os atores do mundo inteiro representassem de forma eloquente, segundo convenções, assim como faziam os gregos ou o teatro ocidental do século XIX.

A teatralidade a que nos referimos deixa de lado as referências diretas ao palco, às coxias, não aparece necessariamente na temática do filme e não necessariamente reproduz o *plan tableau*. Trata-se de uma teatralidade dada pela relação entre personagem e espaço fílmico. Uma teatralidade cinematográfica é aquela que se despe das influências diretas da arte do palco para centrar-se no ator. Este se torna criador da cena, evento inscrito num espaço-tempo que não somente se distingue da dimensão na qual se situa o espectador, mas afasta-se igualmente do fluxo da diegese.

Emprestamos o sentido do termo teatralidade utilizado aqui de Michel Corvin, para quem a teatralidade, de modo geral, funda-se na noção de alteridade. A alteridade aqui é tomada em sua acepção no teatro, ou seja, aquela em que a ênfase é dada ao processo de fabricação mental de um Outro. dedobrimento do Eu do ator numa identidade fictícia transmitida ao espectador (CORVIN, 1998, p. 1615).

Josette Féral se refere a uma

[...] création d'un *espace autre* que celui du quotidien, un espace que crée le regard du spectateur mais en dehors duquel il reste ; Ce clivage dans l'espace qui crée un en-dehors et un en-dedans de la théâtralité est l'espace de l'autre. Il est fondateur de l'altérité de la théâtralité (FÉRAL, 1988, p. 350).

Nas cenas aqui analisadas, gesto, expressão, movimento são carregados de intensidades não esgotáveis numa descrição linguística. Dada essa irredutibilidade linguística, esses elementos podem assumir diversas funções e/ou significados. Há uma abertura de sentido lançada pelo sujeito que, recortado do fundo neutro no qual representa, torna-se figura de devaneio.

Lembramos, ainda com Gaston Bachelard, que

[...] o devaneio não conta histórias. Ou, pelo menos, há devaneios tão profundos, devaneios que nos ajudam a descer tão profundamente em nós mesmos que nos desembaraçam da nossa história. Libertam-no do nosso nome. Devolvem-nos, essas solidões de hoje, às solidões primeiras (BACHELARD, 1988, p. 93-94).

Solidões primeiras, anteriores a qualquer narrativa, ao nome, ao simbólico. Toca-se aqui o inconsciente, em seus processos constitutivos. Há algo na evolução cênica do ator que capta o encenador. O ator converte-se em figura em devaneio a “oferecer” o personagem tal como foi idealizado.

Jean-François Lyotard identifica um movimento “energético” que se desprende de todo movimento artístico e afeta o observador. Em *Discours, figure* (LYOTARD, 1971), o autor distingue aquilo que é discursivo, dado pelo signo linguístico, daquilo que é figural, acontecimento libidinal irredutível à linguagem.

Estamos aqui no plano da figurabilidade. O brilho do olhar, uma tensão quase imperceptível nos lábios, uma cadência da fala, o ritmo da respiração materializam o personagem. Essa figurabilidade, que surgirá na obra final como elemento que entrecorta a linearidade narrativa, é tela do investimento libidinal do encenador em conjunção com o próprio ator.

A evolução do trabalho percorre uma trajetória culminando com a captura do observador/realizador. Gratificado por ter atingido a “boa forma” (se não plenamente satisfeito, pelo menos apaziguado da perseguição), ele registra na película esse *hic et nunc* criativo.

Referências Bibliográficas

- AUMONT, Jacques. *Le cinéma et la mise en scène*. Paris : Armand Colin, 2006.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio Danesi. São Paulo : Martins Fontes, 1989.
- _____. *A poética do devaneio*. Tradução de Antonio Danesi. São Paulo : Martins Fontes, 1988.
- _____. *O direito de sonhar*. Tradução de José Américo Mota Pessanha. São Paulo : Difel, 1976.
- BREWSTER, Ben e JACOBS, Lea. *Theatre to cinema*. Stage pictorialism and the early feature film. New York: Oxford University Press, 1997.
- BURCH, Noël. *Praxis du cinéma*. Paris : Folio Essais, 1986.
- CHABROL, Marguerite in DÜRR, Susan et STEINLEIN, Almut. *L'espace dans le film*. Frankfurt am Main : Éditions Peter Lang, 2002.
- CORVIN, M. *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*. Paris : Bordas, 1998.
- DELEUZE, G. *Cinéma 2. L'image temps*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1985.
- FÉRAL, J. « La théâtralité, recherche sur la spécificité du langage théâtral » in *Poétique*. Paris : Seuil, 1988.
- GARDIES, A. *L'espace au cinéma*. Paris : Méridiens-Klincksieck, 1993.
- IBSEN, H. *Ibsen Théâtre – Rosmersholm*. Paris : Gallimard, 2006.
- JOURNÉE D'ANDREI ARSENEVITCH (UNE). Chris Marker, Paris, 2000, filme 35mm.
- LYOTARD, J.-F. *Discours, Figure*. Paris : Klincksieck, 1971.
- METZ, C. *Essais sur la Signification au cinéma* (Tome I). Paris : Éditions Klincksieck, 1968.
- MONZANI, J. *Gênese de Deus e o Diabo na Terra do Sol*. São Paulo : Annablume/Fapesp ; Salvador : Centro de Estudos Bahianos da UFBA e Fundação Gregório de Mattos, 2005.
- _____. À Sombra da Latino-América. *Olhar* (UFSCar), São Carlos, SP, v. ano 7, n. 12, 2005.
- NACACHE, J. *L'acteur au cinéma*. Paris : Nathan, 2003.
- PAVIS, P. *A Análise dos espetáculos*. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo : Perspectiva, 2003
- _____. *Dicionário do teatro*. Tradução de J. Guinsburg; M. L. Pereira. São Paulo : Perspectiva, 1999, p. 371-374.
- ROBBE-GRILLET. A. *Préface à une vie d'écrivain*. Paris : Éditions du Seuil, 2005.
- _____. *O ano passado em Marienbad*. Tradução de Vera Adami ; Elisabeth Veiga. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1988.
- SALLES, C. A. *Crítica Genética*. Fundamentos dos estudos genéticos sobre os processos de criação artística. São Paulo : Educ, 2008.
- TCHEKOV, A. *As três irmãs*. Tradução de Maria Jacintha. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

Obras audiovisuais

Les sept jours. Ronit Elkabetz; Shlomi Elkabetz. Israel, 2007, filme 35 mm.

Loulou: la boîte de pandore. G. W. Pabst. Alemanha, 1929.

O ano passado em Marienbad. Alain Resnais. França, 1961, filme 35 mm.

O sacrifício. Andrei Tarkovski. Suécia/França/EUA, 2006, filme 35 mm.

Stalker. Andrei Tarkovski. Rússia, 1979, filme 35 mm.

Une journée d'Andrei Arsenevitch. Chris Marker. França, 2000, filme 35mm.

-
1. Trabalho apresentado na mesa temática “ O cinema sob a ótica espiralada da crítica da gênese”.
 2. Pós-Doutoranda/Bolsista FAPESP. Pesquisa realizada com apoio da FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo).
 3. Vale lembrar que o “distanciamento” presente na interpretação de Delphine Seyrig para a personagem apoia-se em traços físicos e posturais da própria atriz. Essas características não são, porém, indicadas no roteiro de Alain Robbe-Grillet. Ele teria preferido uma representação menos lânguida e mais *caliente*. Em *Préface à une vie d'écrivain*, o roteirista afirma que preferia uma atriz como Kim Novak e não como Seyrig, que tem um estilo “intelectual de esquerda” (ROBBE-GRILLET, 2005, p. 203).
 4. Em *O sacrifício*, ele trabalha com Sven Nykvist, também fotógrafo de Ingmar Bergman. Mas não delega a tarefa. Um dos últimos planos do filme, um dos mais complicados da história do cinema, segundo Chris Marker, com seis minutos de duração, não tem cortes. Toda a ação é filmada num único plano-sequência para melhor reunir os quatro elementos (água, terra, fogo e ar), tão caros a Tarkovski. Como é frequente entre os Ortodoxos, Tarkovski nutre um profundo respeito pela natureza. Ver *Une journée d'Andrei Arsenevitch* (Marker, 2000).

Laboratório de criação: aproximações entre os processos de criação no cinema e nas artes cênica^{*2}

Walmeri Ribeiro (UFC)³

Laboratório de criação: investigação e experimentação

O laboratório nas artes cênicas, ao longo dos anos, dividiu-se em duas faces de composição: uma mais voltada para a preparação do ator em si, fundamentada no treinamento a partir de uma sistematização técnica e de exercícios que colaborem para a sua formação, adotada por Stanislavski, Grotowski, Eugênio Barba e aqui no Brasil por Luis Otávio Burnier e Antunes Filho; outra, direcionada ao espaço de criação e experimentação para a construção de uma obra específica, como nos trabalhos de Peter Brook, Robert Lepage, DV8 PhysicalTheatre, La FuraDel Baus, Ariane Mnouchkine, Teatro da Vertigem, Companhia do Latão, entre outros brasileiros e estrangeiros.

O treinamento, segundo Luis Octávio Burnier (2001), é composto de exercícios que trabalham os componentes da arte de atuar, ações físicas, vocais, dinamização de energia, que buscam acordar o fluxo de vida do ator, gerando possibilidades de viver, de ser radiante, de ser pessoal (GROTOWSKI: 2007, p. 127).

Assim, o treinamento ou preparação do ator, no sentido de formação, está relacionado a um processo desenvolvido para o conhecimento ou

conscientização, como dizia Antonin Artaud, para atingir a “musculatura afetiva” ou as formas fixadas que devem reencontrar os impulsos pessoais e ser transformadas (GROTOWSKI,2007).

Já os laboratórios de criação constituem-se como um espaço de investigação e experimentação com um objetivo preestabelecido: o desenvolvimento de uma obra. Nestes laboratórios, a preparação do ator configura-se como um dispositivo para estimular a emergência de uma ação criadora. Assim, se em *Capitu* (Luiz Fernando Carvalho, 2008) a proposta do diretor era desenvolver uma obra fundamentada esteticamente na dança contemporânea, seria necessário preparar os atores com um bailarino ou coreógrafo contemporâneo. Para tal trabalho foi convidada a coreógrafa e bailarina Denise Stutz, que desenvolve uma pesquisa sobre a improvisação na dança. Já se a base da criação é a máscara, como em *Pedra do reino* (Luiz Fernando Carvalho, 2007), é necessário um trabalho de criação com máscaras, e então entra em cena a diretora Tiche Vianna, do grupo Barracão Teatro, que se dedica à pesquisa da linguagem da máscara, do palhaço e da *commedia dell'arte*.

Nestes casos, a preparação ou o treinamento do ator são direcionados para a criação, procedimentos que contribuem para o processo criativo do ator, da direção e de toda equipe técnica e artística.

Seguindo este pensamento é que preferimos nomear a etapa, comumente conhecida na atual produção cinematográfica brasileira como “preparação de atores”, de “laboratório de criação”. Pois diretores, preparadores e atores estão nesse espaço-tempo dos laboratórios imbricados de forma vital para o desenvolvimento da obra, que obviamente colabora com a formação do ator, mas não é o foco central.

Nos laboratórios de criação o foco é a obra: a criação ou o aprimoramento do roteiro, o desenvolvimento das personagens e das relações, e a estruturação da encenação.

Assim, ao trabalharmos com a concepção de liberdade de criação do ator, do jogo entre câmera e ator nas filmagens, lidamos com algo construído, pautado esteticamente na cocriação, na espontaneidade, mas fruto de um trabalho de criação denso e rigoroso que, do ponto de vista da criação do ator, poderá contar com o auxílio de um ou mais preparadores, que contribuirão tecnicamente ou com estímulos direcionadores.

Como na criação cênica, o laboratório é este espaço de experiência investigativa. E, ao nosso modo de ver, essa é a grande diferença entre a criação cinematográfica que se desenrola sobre o texto dramático (roteiro) e a criação que se dá de forma laboratorial, na qual a obra pode emergir de uma ideia, um sentimento, uma imagem, um livro e mesmo de um roteiro.

Nos processos de criação que buscam a experiência investigativa, trazendo o ator no epicentro, o método de leitura, o ensaio, a filmagem e compreender decorar o texto não são suficientes para a criação cinematográfica. Nesses laboratórios, a preparação do ator torna-se um procedimento que, aliado a outros, compõe o trabalho laboratorial.

Improvisação

Proposta como um rompimento com a rigidez prefixada do texto, a prática improvisacional como princípio de criação visa, segundo Stanislavski, uma criação a partir de objetivos e emoções nascidos de experiências e projeções pessoais do ator. Ações e emoções surgem na mesma direção do texto, mas com a espontaneidade do momento da criação. “O caráter espontâneo da manifestação do momento, desvinculado de ideias rigidamente prefixadas causa à atuação verdadeiros saltos de criação e composição” (GUINSBURG, 2002, p.241).

Em busca dessa espontaneidade, dos saltos da criação e da composição da encenação, a prática do improviso, com toda sua carga de instabilidade e incerteza, tornou-se a grande mola propulsora de estruturação da obra fílmica.

Alimentados por materiais diversos, preparadores, atores e direção buscam na improvisação dos atores as possibilidades de desenhos de encenação. De forma colaborativa, improvisação após improvisação, as relações entre personagens são construídas, as ações surgem e a obra como um todo emerge.

Diferentemente do lidar com acasos que acontecem durante as filmagens, a improvisação no processo laboratorial de criação é um procedimento instaurado em busca de possibilidades criativas advindas de uma investigação e de descobertas e “transformações perceptivas, sensoriais e intelectuais” (BONFITTO, 2001, p.169) dos criadores envolvidos.

Ao estabelecer esse procedimento como lugar de emergência criativa, lida-se com a ideia de liberdade de criação do ator. Porém, como dito por Cecília Almeida Salles (2008) “A criação realiza-se na tensão entre limite e liberdade.

Limite dado por restrições internas ou externas à obra, que oferecem resistência à liberdade”. Na criação cinematográfica, essa tensão entre limite e liberdade envolve variáveis, como tempo de investigação, orçamento, participação efetiva da equipe envolvida na criação, relação com patrocinadores e coprodutores, limites impostos pelos veículos de exibição, enfim, são muitas ações externas à obra, mas são muitas também as restrições internas diante da proposta estética que permeia a criação.

A prática improvisacional: do desenho à cena

Marcado pela estética da espontaneidade e pela fluidez criativa do ator, este modelo de processo criativo, presente na criação cênica desde o início

do século XX, se intensificou a partir da década de 60. Ele propõe uma lógica processual e orgânica de criação, estabelecendo uma relação de colaboração entre ator, encenador e equipe.

Na produção cinematográfica, o diretor inglês Mike Leigh, sem dúvida foi um dos principais diretores a adotar um sistema de criação fundamentado no laboratório e na improvisação como ponto inicial de desenvolvimento da obra fílmica. Leigh, que também é diretor teatral, desde a década de 70 produz suas obras de forma colaborativa, empregando a prática improvisacional no desenvolvimento do roteiro e do desenho da encenação.

No Brasil, a partir do início dos anos 2000 começamos a acompanhar processos de produção cinematográficos que empregam um modelo laboratorial de criação e com isso rompem com uma tradição da interpretação clássica da personagem presente no cinema brasileiro.

De mãos dadas, a ética e a estética propostas por alguns diretores brasileiros caminham em busca de uma cena viva, ou seja, de uma obra audiovisual construída em cena, esbarrando nos obstáculos da criação e da cena, como propunha Antonin Artaud.

Assim, em um laboratório de criação, a prática improvisacional é o espaço-tempo da investigação da encenação. A partir de estímulos direcionadores lançados pelos diretores ou preparadores, esta prática tanto alimenta a imaginação com provocações, e estabelece limites, quanto estimula os atores a buscar possibilidades de encenação para uma mesma cena. Ações e emoções surgem da relação entre os atores e destes com o espaço cênico. Destas relações, várias soluções surgem para uma mesma cena.

Destas possibilidades, algumas são pinçadas pelo diretor-encenador, que conduz novamente seus atores até chegarem conjuntamente a um desenho de encenação, e assim pouco a pouco a obra vai sendo tecida.

São processos singulares. Cada diretor estabelece seus procedimentos tanto para estimular os atores como para conduzir as improvisações da sala de ensaio para o *set* de filmagens. Alguns optam por um preparador que conduza o ator durante as improvisações nos laboratórios, outros preferem conduzir pessoalmente a improvisação, estabelecendo um jogo entre ator e diretor. Neste caso, alguns diretores convidam, ou não, preparadores para um trabalho prévio com os atores.

A singularidade dos processos de criação é um fator extremamente relevante; entretanto, neste momento nos parece importante lançar um olhar abrangente para essas práticas, entendendo-as como um sistema vivo, orgânico e auto-organizativo. Como diz Steve Jonhson (2003, p.14-15), referindo-se às questões inerentes à biologia, são sistemas *botton-up* e não *top-down*, são completos sistemas adaptativos que mostram comportamentos emergentes. Pois a emergência, para Jonhson, é o movimento das regras de nível baixo para a sofisticação do nível mais alto. Numa prática improvisacional o que se tem é um sistema complexo, com múltiplos agentes interagindo de forma dinâmica, seguindo regras estabelecidas.

Estímulos são regras. Regras que visam ativar processos psicofísicos do ator. Um estímulo visual, um estímulo sonoro, a instalação de uma situação estimulam o ator estabelecendo um jogo. Mas, como todo jogo tem regras, também há limites e restrições que, claramente, auxiliam na emergência criativa.

A partir destas improvisações, surgem ações e emoções e, com elas, alguns desenhos de encenação. Pinçados pelo encenador, as ações e os desenhos escolhidos são associados, colados a outros, criando uma possibilidade escolhida. São partituras, compostas a partir dos corpos.

Sérgio Penna, no laboratório de criação de *Contra todos* (Roberto Moreira, 2004), após algum tempo de trabalho com a atriz Leona Cavalli, mantendo-a “presa”

em uma sala, disse à atriz para que ela “pegasse suas coisas e saísse da sala”, mas ela somente poderia ir para as ruas localizadas abaixo da Oficina Oswald de Andrade (local do laboratório). Com este direcionamento, o preparador propunha uma interação da atriz com o movimento cotidiano das ruas, e estabelecia o jogo entre dois atores (Leona Cavalli e Ailton Graça) que se encontrariam nessas ruas, sem avisá-la do encontro.

Esse estímulo inicial abriria espaço para uma série de possibilidades de ação para os atores naquela circunstância da cena. Muitas das possibilidades apontadas pelos atores foram incorporadas ao roteiro final do filme e, no momento das filmagens, os atores sabiam quais eram as emoções e as ações necessárias à cena. Com uma nova improvisação instaurada e com as ações já negociadas previamente entre atores e direção, a cena foi filmada.

Na construção das partituras de encenação de *Lavoura Arcaica* (2001), o diretor Luiz Fernando Carvalho (2002, p.113) diz que, durante as improvisações, ele observava e anotava as movimentações, por vezes estimulando fisicamente os acontecimentos, criando situações, “porque as improvisações, elas eram muito ricas enquanto *mis-en-scène* [sic], os atores não paravam de criar imagens”. Como exemplo cita a cena do empurrão que o Pai dá em Pedro, na última festa: “aquilo foi encontrado na última improvisação”, foi anotado e foi incorporado à cena.

No entanto, uma das questões da adoção deste processo na criação audiovisual nos parece ser a transposição dos ensaios para o *set* de filmagens, com a mesma espontaneidade e fluidez criativa.

Para isso os diretores lançam mão de procedimentos diferenciados, desde levar para o *set* toda a improvisação do ator, como em *Contra todos*, de Roberto Moreira, até delimitar o espaço, aquecer o ator, provocá-lo novamente e só então colocar a lente (como é feito por Luiz Fernando Carvalho). Estabelecer que o “Ação!” será dado pelo ator após sua pré-cena, como proposto por Sérgio Penna

e empregado por Laís Bodansky, ou ainda, reescrever as cenas continuamente e prepará-las para a filmagem, como em *Céu de Suely* (KarimAïnouz, 2006).

Com os traços inquietantes da confusão e do inextricável, como diria Edgar Morin, nestes processos a espontaneidade, objetivada pelos diretores e alcançada pelos atores, está presente nas telas, ainda que em algumas produções ela não fique em evidência diante dos procedimentos da práxis cinematográfica.

Criação colaborativa

O termo “processo de criação colaborativo” é empregado para nomear uma prática coletiva, na qual a criação se estabelece a partir do diálogo entre os criadores envolvidos.

Partilhando de um projeto poético que, segundo Cecília Almeida Salles (2008), “são princípios direcionadores, de natureza ética e estética, presentes nas práticas criadoras”, todos os criadores têm o direito e o dever de contribuir para a realização da obra. É uma proposta de construção a partir de trocas, de interferências, que traz como princípio criativo a liberdade de criação e a improvisação.

Bastante difundido nas artes cênicas, este processo rompe com a organização hierárquica, propondo a horizontalidade nas relações criativas e a preservação da individualidade de cada artista. Segundo a diretora Annabel Arden, do grupo inglês Complicité (apud ROMANO, 2008, p.99), “O processo colaborativo exige tempo, confiança, paciência, disponibilidade, concentração e criatividade”.

Realizadas de forma processual, as obras desenvolvidas colaborativamente dificilmente podem ser separadas de seu processo de criação, pois são obras em

constante movimento, nas quais o jogo e a improvisação atravessam a etapa de criação e se imprimem na obra, seja para o palco ou para as telas.

Calcado na incerteza e na “desordem”,⁴ o que temos em um processo de criação colaborativo é o estabelecimento de um organismo que possui um projeto poético comum e que cria sua própria organização de forma singular. Nesse organismo, há os responsáveis por determinadas áreas. No caso de uma produção audiovisual, temos o diretor, o figurinista, o diretor de fotografia, o roteirista/dramaturgo eo ator; entretanto, todas as áreas sofrem interferências das demais, gerando irregularidades e instabilidades, modificando e sendo modificadas a todo momento, até mesmo no *set* de filmagens.

Assim, num trabalho calcado na criação colaborativa, a organização se dá de forma complexa e a retroalimentação do processo se estende às diversas áreas da produção audiovisual, pois a criação é delegada, é conjunta. Não há autor, há criadores.

A escolha por essa proposta de processo criativo, na produção audiovisual, estabelece uma relação de investigação estética dos diretores com suas obras, pois, ao adotar a criação colaborativa, os diretores rompem com a técnica e com o modo “clássico” da produção cinematográfica, propondo um período laboratorial de experimentação, no qual o treinamento e a improvisação dos atores co-criadores tornam-se a base de construção da obra. Nesse processo, vários são os deslocamentos dos modelos hegemônicos de produção cinematográfica. O primeiro deles é o roteiro.

Na criação colaborativa, o roteiro é construído de forma conjunta a partir da improvisação dos atores. Ainda que estimulados por um roteiro inicial, por um livro ou por qualquer outro tipo de obra dramática, o roteiro é construído em cena ao ser experimentado, processado, reorganizado a partir da improvisação e do jogo dos atores. Acompanhadas pela direção e pelo

roteirista/dramaturgo, as cenas são modificadas a partir da interferência e das proposições que surgem durante as improvisações.

Como exemplo, podemos apontar o trabalho de Luis Alberto de Abreu na criação do roteiro da minissérie *Pedra do reino*, com direção de Luiz Fernando Carvalho. Abreu, que possui longa carreira em teatro, sendo responsável pela criação dos textos para os espetáculos da Fraternal Companhia de Artes e Malas-Artes de São Paulo, da qual é o dramaturgo residente, bem como para os grupos Teatro da Vertigem, Galpão, entre outros, é conhecido por trabalhar de forma colaborativa com os grupos com os quais desenvolve parceria.

Para a elaboração da dramaturgia de *Pedra do reino*,⁵ o dramaturgo, juntamente com o roteirista Bráulio Tavares e o diretor Luiz Fernando Carvalho, desenvolveram as primeiras versões do roteiro. Entretanto, numa viagem à cidade do Recife, capital do estado de Pernambuco, Carvalho, ao assistir uma manifestação popular de Cavalo-marinho, decidiu trabalhar com a estrutura cíclica desta manifestação, bem como com a composição de vários personagens por um mesmo ator, como estrutura narrativa da minissérie. O roteiro, então, foi todo reformulado e Abreu foi convidado pelo diretor, a se juntar à equipe que estava em Taperoá, interior do estado da Paraíba, onde desenvolviam os trabalhos laboratoriais de pesquisa, preparação e produção da obra.

Acompanhando os laboratórios com os atores, o roteiro foi sendo tecido de forma conjunta⁶ a partir das improvisações dos atores sobre o texto de Ariano Suassuna.

Também de forma colaborativa, o diretor e roteirista Roberto Moreira reescreveu o roteiro do longa-metragem *Contra todos*. Segundo o diretor, todos os diálogos foram improvisados e o roteiro inicial era testado e modificado diariamente durante o laboratório com os atores.

Assim também ocorre nos processos criativos do diretor inglês Mike Leigh, conhecido por seu trabalho de improvisação com os atores para o desenvolvimento da obra. Para o diretor, é imprescindível não trabalhar com um roteiro ou *script*, mas ir criando ações, diálogos e marcações, que estão em constante movimento.

O ponto de partida é essencial. Reúno pessoas talentosas e juntos criamos personagens, situações e diálogos. O universo do filme ganha vida por meio de um processo criativo que não tem uma duração. Em alguns filmes esse processo demora mais. Minha função é guiar a equipe e ir desenhando a narrativa numa linha que me estimule como diretor [...] o princípio básico é que só eu tenho o conhecimento integral do filme. Cada ator conhece o seu personagem, como na vida, onde cada um conhece o seu *script* e, às vezes, nem este (LEIGH, 2009).

Contudo, se a criação do roteiro se dá de forma processual, durante o período laboratorial de investigação, etapas como a decupagem e o roteiro técnico receberão outro tratamento na criação colaborativa, ou mesmo, sequer serão realizados.

O jogo ator-câmera, que marca grande parte dessa produção, é outra característica relevante, pois, diante de uma proposta de liberdade de criação, muitos diretores optam por romper com a marcação de cena, delimitação de espaço e iluminação precisa, propondo o jogo, conforme afirmam os diretores Fernando Meirelles e José Padilha (2008).

Padilha diz que, em *Tropa de elite* (José Padilha, 2007), não seguiu o roteiro, nem marcou a posição dos atores no *set*; a ação foi toda improvisada, utilizando somente câmera na mão para seguir os atores. Fernando Meirelles afirma que os diretores brasileiros utilizam uma técnica que permite deixar os atores mais soltos no *set*, como se estivessem em uma peça de teatro. “Eles interpretam a cena do jeito que gostariam, e a gente tenta acompanhá-los

com as câmeras...”. Já o fotógrafo Adrian Tejjido⁷ relata que, para a produção da minissérie *Pedra do reino*, a técnica e os equipamentos estavam em segundo plano, o que interessava era o humano, o jogo entre câmera e ator, intermediado por uma lente, mas com liberdade para criar, com espaço para errar, para propor, para improvisar.

Lidar com um processo de criação colaborativo, para a produção audiovisual, exige novos procedimentos de organização e estruturação da produção. Diante das singularidades que marcam os processos de criação colaborativos, cada produção estabelecerá seus critérios, diante do projeto poético estabelecido pelo diretor; entretanto, independente das singularidades de cada trabalho e obra, lançar mão de um pensamento colaborativo como base de criação audiovisual requer o estabelecimento de outros paradigmas de produção, diferenciados dos modelos de produção hegemônicos do fazer cinematográfico.

Como diz o diretor Karim Aïnouz⁸, as condições são construídas e, portanto, a improvisação, e a liberdade de criação dos atores são sempre fruto de uma construção.

Referências Bibliográficas

ARTAUD, A. *Oeuvres*. França: Gallimard, 2004.

BONFITTO, M. *O ator compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *A cinética do invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BURNIER, L. O. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas: Editora Unicamp, 2001.

CARVALHO, L. F. *A pedra do reino: cadernos de filmagem*. Rio de Janeiro: Globo, 2008.

_____. *Sobre o filme Lavoura Arcaica*. São Paulo: Ateliê, 2002.

GROTOWSKI, J. *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva; SESC; Pontedera, Itália: FondazionePontedera Teatro, 2007.

GUINSBURG, J. *Diálogos sobre teatro*. São Paulo: Edusp, 2002.

JONHSON, S. *Emergência: a vida integrada de formigas, cérebros, cidades e softwares*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

LEIGH, M. Mike Leigh improvisa com alegria. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 27 mar. 2009. Disponível em <http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20090327/not_imp345542.0.php>. Acesso em: 20 nov. 2009.

MORIN, E. *Ciência com consciência*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

SALLES, C. A. *Redes da criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Horizonte, 2006.

_____. Vocabulário de crítica de processo, 2008. Disponível em: <www.redesdecriacao.org.br>. Acesso em: 10 abr. 2009.

Obras audiovisuais

Capitu. Luiz Fernando Carvalho. Brasil, 2008, digital.

Céu de Suely. KarimAinouz. 2006. DVD (88 min.) NTSC, Dolby digital 5.1, color.

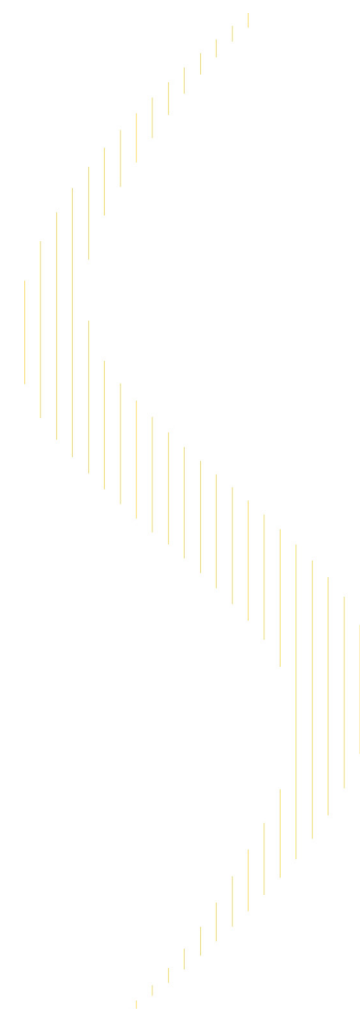
Contra todos. Roberto Moreira. Brasil, 2004, digital.

Lavoura arcaica. Luiz Fernando Carvalho. Brasil, 2001, filme 35mm.

Pedra do reino. Luiz Fernando Carvalho. Brasil, 2007, filme 16mm.

Tropa de elite. José Padilha. Brasil, 2007.

-
1. Trabalho apresentado na sessão de comunicação "Cinema e teatro". Este artigo é parte integrante de tese do doutorado realizado no programa de pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, com orientação do Prof. Dr. Arlindo Machado, e contou com bolsa do CNPq.
 2. E-mail: walmeriribeiro@yahoo.com.br
 3. Seguindo o pensamento de Edgar Morin (2007, p.199-200), na desordem estão "as agitações, dispersões, colisões, ligadas ao fenômeno calorífico; mas estão também as irregularidades e instabilidades; os desvios que aparecem num processo, que o perturbam e transformam, os choques, os encontros aleatórios, os acontecimentos, os acidentes (...) Para o espírito, a desordem, traduz-se pela incerteza". A desordem coopera para criar organização.
 4. Obra adaptada do romance homônimo de Ariano Suassuna e exibida pela Rede Globo de Televisão.
 5. Conforme explicitado pelo dramaturgo em entrevista coletiva durante o lançamento da minissérie nos cinemas, em 2008.
 6. Durante entrevista coletiva, no momento de lançamento da minissérie nos cinemas, em 2008.
 7. Aula inaugural do curso de cinema e audiovisual da Universidade Federal do Ceará, 2010.



XII ESTUDOS
DE CINEMA E
AUDIOVISUAL
SOCINE

ISBN: 978-85-63552-04-4