



**Anais do
IV Seminário Nacional
Cinema em Perspectiva
e
VIII Semana Acadêmica
de Cinema**

**Editores: Agnes Cristine Souza Vilseki, Ana Johann, Eduardo Tulio Baggio e
Juslaine Abreu Nogueira**



Ficha técnica

Título: *Anais do IV Seminário Nacional Cinema em Perspectiva e VIII Semana Acadêmica de Cinema*

Editores: Agnes Cristine Souza Vilseki, Ana Johann, Eduardo Tulio Baggio e Juslaine Abreu Nogueira

Ano: 2016

ISSN: 2317-8930

www.cinemaemperspectiva.com

**Equipe de realização do IV Seminário Nacional Cinema em
Perspectiva e VIII Semana Acadêmica de Cinema**

COORDENAÇÃO GERAL

Prof. Mestrando Fernando Severo

ANAIS E CERTIFICADOS

Profa. Ms. Ana Johann
Prof. Dr. Eduardo Tulio Baggio
Profa. Dra. Juslaine Abreu Nogueira

CONFERÊNCIAS E MESAS

Profa. Dra. Solange Stecz

COMUNICAÇÃO E DIVULGAÇÃO

Prof. Ms. Tiago Alvarez
Prof. Dr. Marcos Camargo
CAZÉ - Centro Acadêmico Zé do Caixão

OFICINAS

Prof. Ms. Tiago Alvarez
CAZÉ - Centro Acadêmico Zé do Caixão

MOSTRAS DE CINEMA

Prof. Ms. Fábio Allon
CAZÉ - Centro Acadêmico Zé do Caixão

SIMPÓSIOS

Prof. Dr. Eduardo Baggio
Profa. Dra. Juslaine Abreu Nogueira

MONITORIA

Nicole Loiola

ÍNDICE

Introdução

Juslaine Abreu Nogueira e Eduardo Tulio Baggio

CINEASTAS: OBRAS E PENSAMENTOS

As Metáforas Em *O Decálogo* De Krzystof Kieslowski10
Leandro Costa e Magna Cecyn Fernandes

Bresson – A Revelação Da Natureza.....24
Jeferson Ferro

Sobre Roupas e Identidades: Anotações em Torno da Noção de Autor a Partir do Documentário *Identidade de Nós Mesmos*, de Wim Wenders.....34
Beatriz Avila Vasconcelos

CINEMA BRASILEIRO: DA CRIAÇÃO À DIFUSÃO

A Contribuição Da Cultura Popular Como Cânone Para O Cinema De Nelson Pereira Dos Santos.....53
Renan De Cillo

Circuitos Do Filme De Bruno Barreto “*O Que É Isso, Companheiro?*” (1997): Criação Do Roteiro Entre Confrontos E Memórias Da Ditadura Brasileira.....60
Flavio Bandeira Ciffoni

Estudo Sobre A Filmografia Paranaense: Catalogação E Conservação Do Acervo.....74
Antonio Silvestro Neto Martendal

O Cinema Como Fonte Para A Investigação Historiográfica: Estudo da Obra Fílmica do Cineasta Humberto Mauro – “*Descobrimento Do Brasil*” (1937).....92
Profª Dra. Zelo Martins dos Santos

Os Profissionais De Produção E Sua Atuação No Cinema Brasileiro Independente...106
Ana Clarissa Hupfer

CINEMA, CORPO E SUBJETIVIDADES

A Política De Representação Da “*Beleza*” Em *Delicada Atração* E Hoje Eu Quero Voltar Sozinho.....122
Raphael de Boer

Inimigo Interno: As Múltiplas Faces Femininas.....	134
<i>Lisiane Cohen e Manuela Mattos</i>	
<i>Minha Vida Em Cor De Rosa: O Sujeito Transexual No Cinema.....</i>	<i>142</i>
<i>Amanda da Silva e Cristiane Wosniak</i>	
Perspectivas Teóricas Em Comunicação: Uma Leitura Sobre Filme “2 Coelhos”.....	152
<i>Evandro Klos Fabricio</i>	
Reflexões Sobre A Subjetivização Do Processo De Criação Em Videodança: Intercâmbios Entre Um Corpo e Uma Câmera.....	165
<i>Daniele Sena Durães e Cristiane Wosniak</i>	
 MÍDIA, ICONOFAGIA E LINGUAGEM AUDIOVISUAL	
A Discursividade Fílmico-Artística Em <i>Ela</i>	177
<i>Milena Beatriz da Silva e Renata Marcelle Lara</i>	
A Exuberância Em <i>Marie Antoinette</i> , De Sofia Coppola.....	193
<i>Sergio Roberto Vieira Martins</i>	
A Noite Dos Mortos-Vivos: Quando O Filme Vira Romance.....	208
<i>Gisele Krodel Rech</i>	
As Criaturas Em "The Hobbit": Diálogos Entre Maquiagem Protética E Computação Gráfica Em Um Mundo Maravilhoso.....	218
<i>Leonardo Prati e Janiclei Mendonça</i>	
Ética No Cinema Documentário: Uma Experiência Com Videocartas.....	232
<i>Guilherme Luiz Lourenço Gomez</i>	
Hora De Aventura: Reflexões Sobre Publicidade, Imagem E Consumo Na Narrativa Animada De Pendleton Ward.....	259
<i>Janiclei A. Mendonça</i>	
Memória Em Diários De Videogramas – Um Diálogo Entre A Retomada De Imagens De Arquivo Proposta Por Jonas Mekas E Harun Farocki.....	270
<i>Guilherme Bento de Faria Lima e Monica Rodrigues Klemz</i>	
Mídia, Iconofagia E Linguagem Audiovisual.....	284
<i>Hertz Wendel de Camargo e Marcos H. Camargo</i>	
O Consumo De Cinema Na Finlândia: Diálogos Com O Público Através De Estética, Temática E Posicionamento Estratégico.....	290
<i>Cássia Lorenza Muginoski</i>	

Publicidade e Hedonismo: Consumo, Marca e Cinema299
Aryovaldo De Castro Azevedo Junior e Maurício Reinaldo Gonçalves

Recriação Do Mito Por Meio Do Jornal "O Profeta Diário" No Filme *Harry Potter e o Cálice de Fogo*.....316
Renata Fernanda Babolim de Souza e Janiclei Mendonça

MODERNO E CONTEMPORÂNEO: HISTÓRIA, POLÍTICA E ESTILO NO CINEMA

Amantes E A Mise En Scène Contra A Parede.....341
Álvaro André Zeini Cruz

Aqueles Poucos Minutos Em Que A História Adentrou A Ficção.....352
Mariarosaria Fabris

A Recepção Do Cinema De Serguei M. Eisenstein No Brasil: Um Estudo De Caso, A VI Bienal De São Paulo.....365
Fabiola B. Notari

Cana Amarga: A Bitola Super8 E A Linguagem Do Cinema Mudo De Enredo Brasileiro
Flavio Rogério Rocha..... 385

Crítica De Cinema E Experiência Estética: Uma Análise De Textos Sobre *Lisbela E O Prisioneiro*
Luiz Gustavo Vilela Teixeira..... 400

Presença Em Corpo E Voz No Depoimento Da Viúva Do Operário Ao Filme "Eunice, Clarice E Thereza" (Joatan Berbel, 1979).....411
Pedro Plaza Pinto

Introdução

Estes Anais perpetuam a socialização escrita de estudos que fizeram parte das comunicações orais ocorridas nos Simpósios do **IV Seminário Nacional Cinema em Perspectiva**, evento realizado em 2015 e promovido pelo Curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual, bem como pelo Curso de Pós-Graduação em Cinema com ênfase em Produção, ambos da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) / *campus* de Curitiba II - Faculdade de Artes do Paraná (FAP). No ano em tela, os 5 Simpósios do **Cinema em Perspectiva** receberam quase 100 propostas de comunicações advindas de pesquisadores de 9 estados brasileiros (Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul, São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Goiás, Distrito Federal e Mato Grosso), demonstrando o alcance do evento.

Neste sentido, paulatinamente, o **Seminário Nacional Cinema em Perspectiva** vem apresentando-se como um referencial nas oportunidades de partilha acadêmica de pesquisa na área do Cinema e do Audiovisual, concretizando uma necessária articulação do fazer universitário da Unespar com sua comunidade interna e com comunidades externas. Em outras palavras, os Simpósios deste evento têm constituído um espaço propício para se discutir e socializar os resultados de pesquisas e realizações cinematográficas e audiovisuais concluídas ou em andamento e, desse modo, contribuído com a expansão das Pesquisas em Cinema e Audiovisual e áreas afins, proporcionando um importante espaço de interação entre professores, alunos, artistas e pesquisadores da Unespar e de outras IES.

Aqui nestes Anais estão, então, publicados trabalhos que foram disseminados nos seguintes Simpósios:

1) ***Cineastas: obras e pensamentos***, coordenado pelos professores doutores Eduardo Baggio (Unespar) e Rafael Tassi (Unespar / PPGCom-UTP). O conjunto de artigos reunidos em torno deste Simpósio visa refletir sobre os atos criativos do fazer cinematográfico em sua relação com os pensamentos dos cineastas, acessados via textos próprios dos realizadores, entrevistas ou outras formas análogas e que podem levar à compreensão e/ou formulação de aportes teóricos tão consistentes quanto os de outras matrizes de estudos.

2) ***Cinema Brasileiro: da criação à difusão***, coordenado pela professora doutora Salete Sirino (Unespar). Os trabalhos pertencentes a este simpósio visam refletir sobre a produção fílmica brasileira, reunindo textos que buscam o entendimento dos aspectos criativos – roteiro, direção, arte, fotografia, montagem, som – como imbricados aos aspectos de produção e de difusão de cinema, seja de filmes autorais e/ou comerciais.

3) ***Cinema, Corpo e Subjetividades***, coordenado pelas professoras doutoras Cristiane Wosniak (Unespar/UFPR) e Juslaine Abreu Nogueira (Unespar). Este simpósio congrega trabalhos que: a) abordam criticamente o corpo e suas práticas

(de gênero, de sexualidade, de raça, de etnia, de loucura/doença mental etc) no campo cinematográfico; b) abordam políticas do corpo, práticas de subjetivação, experimentações estéticas, processos de criação e poéticas da diferença ligadas ao discurso fílmico.

4) ***Mídia, Iconofagia e Linguagem Audiovisual***, coordenado pelos professores doutores Hertz Wendel de Camargo (UFPR) e Marcos Camargo (Unespar). Os textos deste simpósio referem-se a pesquisas e abordagens que contemplam as relações entre narrativas audiovisuais contemporâneas da mídia (presentes na televisão, na publicidade, na internet e no cinema) e as experiências de consumo – da imagem, dos bens, de discursos e ideologias – que contribuem para estruturar comportamentos, valores, modos de vida, formas de ser e estar em sociedade.

5) ***Moderno e contemporâneo: história, política e estilo no cinema***, coordenado pelos professores doutores Pedro Plaza Pinto (UFPR) e Rosane Kaminski (UFPR). Em torno deste simpósio estão trabalhos que discutem as mais variadas formas de relação entre cinema e história, privilegiando questões de estilo, crítica, política e pensamento do modernismo cinematográfico, considerando a sua inserção na conjuntura de produção. A pauta se concentra sobre a análise, a circularidade e o intercâmbio de formas fílmicas ou de outros tipos de discursos e materiais que se cristalizaram ao redor da prática cinematográfica a partir da década de 1950, quando se estabeleceu um novo contexto de intervenção e criação.

Agradecemos aos colegas que submeteram e disponibilizaram seus textos, bem como desejamos aos leitores instigantes diálogos.

Eduardo Tulio Baggio
Juslaine Abreu Nogueira
Editores

CINEASTAS: OBRAS E PENSAMENTOS

AS METÁFORAS EM *O DECÁLOGO* DE KRZYSZTOF KIESLOWSKI

Leandro COSTA (G – UNESPAR – Campus de Paranaguá)
Magna Cecyn FERNANDES (G – UNESPAR – Campus de Paranaguá)¹

RESUMO: A metáfora é um elemento fundamental da linguagem e dos processos cognitivos humanos. Por esse motivo, está indissociavelmente ligada à compreensão da experiência individual: Os elementos do mundo, percebidos emotiva e racionalmente, estão significativamente interligados; e a representação desses elementos pelas diferentes manifestações da linguagem (verbal, visual, corporal) se dá através de signos e sentidos intercambiáveis. A partir dessa visão da metáfora baseada nos estudos da linguística cognitiva e na filosofia da linguagem, englobados na teoria da metáfora conceptual, pretendemos mostrar, no presente trabalho, como o cineasta polonês Krzysztof Kieslowski incorporou o recurso metafórico na produção da série de filmes *O Decálogo*. Em primeiro lugar, esboçamos uma definição de metáfora baseada na teoria da metáfora conceptual, esclarecendo os componentes de uma metáfora e seu modo de expressão na linguagem. Na segunda parte, baseando-se em estudos recentes da metáfora conceptual aplicada à análise de obras cinematográficas, abordamos os diferentes modos de expressão de uma metáfora. Explicamos também como a essência do fenômeno metafórico está de acordo com a visão que Kieslowski tinha do fazer cinematográfico: como a metáfora serve à expressão de suas preocupações metafísicas. Ao final, partindo da noção de interação dialética entre obra e autor exposta por Marcel Martin, e da ideia de forma fílmica de David Bordwell e Kristin Thompson, analisamos o quinto episódio de *O Decálogo*, identificando o sentido possivelmente simbólico que pode surgir da relação metafórica entre os elementos fílmicos.

PALAVAS-CHAVE: Metáfora; Metáfora Conceptual; Cinema; Krzysztof Kieslowski; *O Decálogo*;

¹ Estudantes de graduação do curso de Letras da UNESPAR - Campus de Paranaguá. O presente trabalho apresenta resultados parciais da pesquisa atualmente desenvolvida como TCC, intitulada *As Metáforas em O Decálogo* de Krzysztof Kieslowski, sob a orientação da Profa. Dra. Beatriz Avila Vasconcelos, do Colegiado de Letras da mesma instituição e membro do grupo de pesquisa do cnpq CINECRIARE - Cinema: criação e reflexão. Endereços eletrônicos: lecosta1313@yahoo.com.br; magnacecynfernandes@gmail.com.br.

Teorias da metáfora: escolhendo um modelo teórico

Eu não filmo metáforas. As pessoas é que leem o que eu filmo como metáforas. O que é muito bom.

Krzysztof Kieslowski²

Ao analisar as diferentes concepções de metáfora, a primeira ideia que ocorre ao estudioso é a de que a metáfora é um fenômeno mais facilmente identificável do que definível. O aparente paradoxo pode ser explicado da seguinte maneira: A dificuldade de definição da metáfora deve-se à complexidade mesma do fenômeno, o qual vem sendo cada vez mais abordado por diferentes áreas das ciências, mas cuja abrangência de tratamento, não obstante propicie respostas, também acumula mais perguntas aos problemas já existentes. Quanto à facilidade de identificação, ela é devida à presença inescapável do fenômeno metafórico na vida dos indivíduos: A maioria das pessoas também não pode definir claramente o que sejam a língua, o pensamento ou a memória, mas nem por isso tais elementos deixam de existir ou de influenciar as suas vidas.

Para os propósitos desse trabalho, nos ateremos aos conceitos da teoria da *metáfora conceptual* que, se não são consensuais dentro dos estudos da metáfora, apresentam aceitação considerável devido à sua influência e aos desdobramentos epistemológicos que acarretaram (FORCEVILLE, 2006, p. 379). Esperamos que tais conceitos ensejem um modelo teórico passível de ser aplicado ao nosso objeto de estudo (a série de filmes de ficção *O Decálogo* de Krzysztof Kieslowski), pois pretendemos mostrar como o fenômeno metafórico pode ser essencial dentro de uma determinada leitura dos filmes.

A perspectiva atual do fenômeno metafórico foi construída com base nos estudos pioneiros da Teoria da Interação de Max Black (apresentada no livro *Models and Metaphor* de 1962) e da Teoria da Metáfora Cognitiva, cujos principais expoentes são Andrew Ortony (com a edição do volume *Metaphor and Thought* de 1979), e George Lakoff e Mark Johnson com o livro *Metaphors We Live By* de 1980 (FORCEVILLE, 2006, p.379). A partir desses estudos, a metáfora (que até então era

² STOK, Danusia. *Kieslowski on Kieslowski* (Londres: Faber & Faber, 1993), p. 193.

vista como um mero artifício de linguagem) passou a ser considerada em toda sua complexidade fenomenológica, adquirindo o *status* de uma realidade psicológica essencial para a compreensão da experiência cotidiana e para nossa orientação no mundo:

Nós descobrimos que a metáfora está ligada de modo essencial à nossa linguagem cotidiana, e não apenas à língua, mas também à ação e ao pensamento. Nosso ordinário sistema conceptual, em termos do qual nós tanto agimos como pensamos, é fundamentalmente metafórico por natureza. Os conceitos que guiam nosso pensamento não são apenas uma questão de intelecto. Eles também guiam nossas funções cotidianas, até os detalhes mais mundanos. Nossos conceitos estruturam o que percebemos, o modo como lidamos com o mundo, e como nos relacionamos com outras pessoas. Assim, nosso sistema conceptual assume um papel central na definição de nossas realidades cotidianas. Se estivermos certos em sugerir que nosso sistema conceptual é amplamente metafórico, então o modo como pensamos, as nossas experiências, e as coisas que fazemos todos os dias são muito mais uma questão de metáfora (LAKOFF e JOHNSON, 1980, p. 4).

As observações de Lakoff e Johnson fundaram a corrente da metáfora conceptual, a qual exerceu grande influência sobre todas as correntes de estudos da metáfora — mesmo as teorias que se opõem a alguns de seus princípios utilizam conceitos criados ou desenvolvidos por eles. Um de seus principais pressupostos é o de que a metáfora conceptual é principalmente um meio de tornar os conceitos abstratos acessíveis à sensibilidade e à percepção, através da comparação desses conceitos com as experiências sensíveis (concretas) mais cotidianas do ser humano. Isso ocorre porque, para os seres humanos, “os fenômenos que eles podem ver, sentir, cheirar ou experimentar são mais facilmente compreensíveis do que aqueles que eles não podem” (FORCEVILLE, 2006, p. 380).

Comparando diversas definições de metáfora posteriores aos estudos citados, Ritchie (2013, p. 8) elaborou a sua própria definição: “A metáfora pode ser definida como ver algo, experienciar algo e falar sobre algo em termos de alguma outra coisa”. A partir dessa definição, conclui-se que uma metáfora é constituída de dois entes (ou termos): o *algo* que se vê, se experiencia ou se referencia; e a *alguma outra coisa* em termos da qual aquele algo é visto, experienciado ou referenciado. De acordo com a terminologia mais convencionalmente utilizada, esse algo de que se fala é o *domínio alvo* da metáfora — aquilo que objetivamos conceitualizar de alguma forma — e a *alguma outra coisa* que empresta seus termos para tal propósito é o

domínio fonte (SARDINHA, 2007, p. 31). *Domínio* é a área de conhecimento ou experiência humana que serve à relação metafórica. Tomemos como exemplo um verso de João Cabral de Melo Neto (1997, p. 3): “Meus olhos são telescópios”. Nesse verso, a metáfora implícita é a de que O CORPO HUMANO É UMA MÁQUINA (convencionalmente, grafamos uma *metáfora conceptual* em letra maiúscula para diferenciá-la de sua *expressão metafórica* — isto é, seu modo de manifestação pela linguagem que é, nesse caso, o verso de Cabral). Assim, o domínio alvo é o corpo humano, pois é ele que está sendo conceitualizado de algum modo, e o domínio fonte é a máquina, pois é ela que empresta um de seus aspectos para tal conceitualização. Essa interpretação da metáfora “ocorre através do *mapeamento* de características pertinentes da fonte para o alvo” (FORCEVILLE, 2006, p. 380). No caso do exemplo acima, um *conceito* de olho é construído metonimicamente através da observação de seu funcionamento, que pode se assemelhar a de um telescópio.

Em sua tipologia da motivação das metáforas, Grady (1999, *apud* COEGNÄRTS e KRAVANJA, 2012, p. 99) dividiu as metáforas em dois tipos: a) *metáforas de semelhança*, cujo mapeamento ocorre exclusivamente através da relação entre os aspectos físicos do alvo e da fonte (as metáforas visuais, do tipo A CINTURA DE MINHA MULHER É UMA AMPULHETA, que concebem o concreto em termos do concreto, seriam exclusivamente metáforas de semelhança); e b) *metáforas de correlação*, cujo mapeamento ocorreria de modo mais complexo, baseado nas “múltiplas extensões e correspondências metafóricas, ao invés da simples semelhança” (COEGNÄRTS e KRAVANJA, 2012, p. 100).

Por estarmos abordando uma obra cinematográfica, para nós o poder criativo da metáfora é mais importante do que sua convencionalidade, visto que os objetos estéticos apresentam, além das metáforas convencionais, as metáforas idiossincráticas (FORCEVILLE, 2006, p. 387), cuja “interpretação ocorre muito menos por correspondências incorporadas, pré-existentes entre as estruturas esquemáticas do alvo e da fonte” (*idem, ibidem*). Logo, cuidaremos aqui principalmente das metáforas conceptuais que “estão fora de nosso sistema conceptual convencional; metáforas que são imaginativas e criativas, capazes de oferecer uma nova compreensão da nossa experiência” (LAKOFF E JOHNSON, 1980, p. 140).

À revelia das complexidades de sua definição, importa reconhecer que a metáfora é, sobretudo, “um dos modos mais básicos pelo qual tentamos conferir sentido à nossa experiência especificamente humana — através de suas fontes primárias: o corpo e o espírito.” (BLUMENBERG, 1998, *apud* COEGNÄRTS E KRAVANJA, 2012, p. 101). Porquanto ela seja um recurso que se aplica muito bem à estética de Kieslowski, uma vez que ele concebia sua arte como um meio de buscar — e de conceder — sentido para a existência:

A opinião de Kieslowski é a de que o nosso desejo de significado nos faz humanos e é digno de exploração. Essa procura metafísica perpassa consistentemente os seus filmes. Eles quase nunca oferecem respostas concretas para tais perguntas, mas funcionam apropriadamente como um tipo de mapa, projetando a tortuosa, geralmente desconcertante topografia da experiência humana (KICKASOLA, 2003, p. xii).

No contexto desse trabalho, a comparação com um mapa não é gratuita, uma vez que, como vimos acima, a interpretação da relação entre os componentes de uma metáfora é chamada justamente de *mapeamento*. Além disso, o fato de ser a metáfora conceptual um meio de tornar “experienciáveis” às coisas abstratas está intimamente relacionado com as preocupações de ordem metafísica do diretor.

Metáfora Conceptual, Metáfora Multimodal e a Estética de Kieslowski

Se a metáfora não é apenas um artifício de linguagem, e sim uma realidade psicológica que estrutura nosso pensamento, a sua expressão não pode estar circunscrita a apenas um modo. Isto é, existem vários modos possíveis pelos quais podemos dar expressão ao nosso pensamento, sendo a linguagem verbal apenas um deles. Mas o que seria um *modo*? Contornando todas as dificuldades que a tentativa de sua definição implica, Forceville (2006, p. 382) definiu *modo* como “um sistema de signos interpretável em decorrência de um processo de percepção específico”. Partindo dessa definição, ele indica pelo menos nove modos de expressão: 1) Signos pictóricos; 2) Signos escritos; 3) signos falados; 4) gestos; 5) sons; 6) música; 7) cheiros; 8) gostos; 9) tato. Assim, na linguagem cinematográfica, as expressões metafóricas podem ocorrer de maneira multimodal, isto é, quando o domínio alvo da

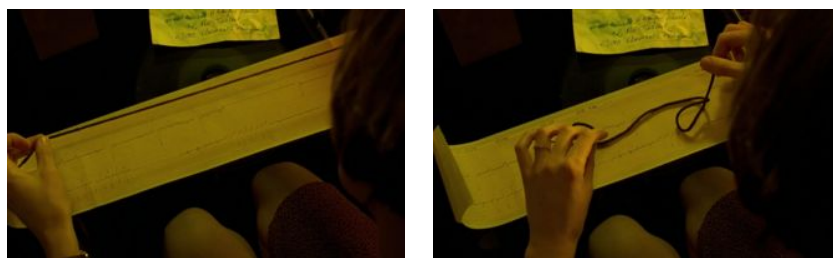
metáfora é apresentado num modo diferente do domínio fonte. Um exemplo de tal metáfora, dado por Coegnärts e Kravanja (2012, p. 108), é uma cena do filme *Prénom Carmen* (1983), de Jean-Luc Godard, na qual há uma imagem das ondas do mar movendo-se inquietamente da esquerda para a direita. Nessa cena, o som foi substituído por uma música de Beethoven, cujo ritmo acompanha o movimento das ondas. Para os autores, a justaposição harmônica da música com a imagem acionaria a metáfora AS ONDAS DO MAR SÃO MÚSICA. Tal tipo de mapeamento é bastante complexo, e requer uma participação ativa do espectador para a plena compreensão intelectual da metáfora. Marcel Martin (2013, p. 103) define muito bem como a significação no cinema se constrói a partir da relação entre autor/espectador:

Ao examinar as características gerais da imagem, afirmei que ela entrava em relação dialética com o espectador num complexo afetivo-intelectual, e a significação que adquiria na tela dependia, em última análise, quase tanto da atividade mental do espectador quanto da vontade criadora do diretor.

Isso não significa que a imagem não exerce nenhum efeito sobre aqueles que não conseguem verbalizar seus possíveis sentidos; apenas que cada espectador compreende o mesmo filme de modo diferente. O mesmo se aplica à percepção das metáforas, pois nem todas as relações metafóricas podem ser expressas na fórmula “o substantivo A é o substantivo B” proposta por Lakoff e Johnson; essa é apenas uma convenção empregada para facilitar, às vezes, o trabalho do analista. Além disso, há um forte fator ideológico condicionando a verbalização das metáforas, o que implica numa diferença de verbalização de acordo com o contexto e com o conhecimento de mundo do espectador (FORCEVILLE, 2006, p. 389). A necessidade da verbalização das metáforas é atualmente uma questão aberta para qual é muito difícil encontrar uma resposta.

Tal complexidade de mapeamento não diz respeito apenas às metáforas multimodais. Mesmo as metáforas aparentemente mais simples, como as metáforas de semelhança, podem servir como ponto de partida para acarretamentos que levam às metáforas de correlação, cuja compreensão, por sua vez, dependerá de informações culturais e contextuais. Um exemplo pode ser retirado do filme *A Dupla Vida de Véronique* (1991) de Kieslowski. Nesse filme, há uma cena em que Véronique está brincando com um cadarço em cima da mesa onde está o resultado de seu

eletrocardiograma. De repente, ela estica o cadarço, mas logo retira a tensão e começa a enrolá-lo.



Figs. 1 e 2 de *A Dupla Vida de Véronique*.

Aqui, a metáfora visual (ou de semelhança) é facilmente perceptível, e pode ser verbalizada da seguinte maneira: O CADARÇO É A LINHA DO ELETROCARDIOGRAMA. Mas o que essa metáfora implica dentro do contexto do filme? Que conotação ela adquire mais tarde quando tomamos conhecimento da morte da personagem? Sabemos que, num gráfico de eletrocardiograma, a linha reta significa a morte, a perda dos sinais vitais. Logo, a cena funciona como um prenúncio da morte da personagem. Assim, a primeira metáfora, no contexto geral do filme, nos leva à construção de outra metáfora, que poderia ser expressa desse modo: OS ELEMENTOS DO MUNDO SÃO SINAIS DO DESTINO. Esse tipo de metáfora diverge um pouco da teoria de Lakoff e Johnson, visto que ele relaciona dois entes gerais abstratos, onde a relação entre alvo e fonte não são necessariamente explícitas, mas sugeridas pelas interpretações possíveis.

Portanto, na interpretação dos filmes do *Decálogo* sob o viés da metáfora conceptual, não ignoramos que a maior carga simbólica da imagem cinematográfica é inexprimível na linguagem verbal, que apenas a experiência imediata da imagem em movimento realiza a plenitude simultaneamente racional e emocional da percepção da arte enquanto símbolo (TARKOVSKI, 2010, p. 43). Apenas pretendemos mostrar como esse mecanismo de nossa percepção (a metáfora) pode ajudar na construção de sentidos que, mesmo intuitivamente, são sugeridos a partir da relação entre os elementos fílmicos presentes no *Decálogo*. Nesse sentido, a leitura fenomenológica dos filmes de Kieslowski realizada por Kickasola pode nos ser muito útil. Diz ele:

A fenomenologia clássica sustenta que a mera “significação” é modo redutivo de abordar o significado em uma imagem. Em minha opinião, isso é particularmente verdade no caso de Kieslowski, visto que muito do seu estilo depende da experiência de ver seus recursos estilísticos empregados dentro do contexto narrativo. Não é simplesmente que Kieslowski espera evocar sentimentos no público, mas os sentimentos são fundamentais para o tipo de significado que ele está querendo expressar: o “indizível” (além das palavras) e o metafísico (além da indexação fotográfica). (KICKASOLA, 2003, p. xii)

Tendo em vista o contexto narrativo a que se refere Kickasola, nossa interpretação das metáforas levará em consideração o todo global do filme (ou dos filmes, no caso do *Decálogo*): a coerência entre os seus elementos. Pois, de modo semelhante ao que ocorre com as metáforas dentro da cultura — formadas através da nossa percepção do sistema geral das relações analógicas entre os elementos de uma experiência limitada, o que Lakoff e Johnson chamam de *sistematicidade metafórica* —, no cinema, as metáforas são parte integrante da forma fílmica, a qual os teóricos do cinema David Bordwell e Kristin Thompson (2013, p. 92) definem como “o sistema geral das relações que percebemos entre os elementos do filme como um todo”. Porque um filme não é um conjunto aleatório de elementos. Ele é uma obra de arte coerente, um produto de uma linguagem específica, por trás do qual há uma intenção precisa de provocar certos efeitos e de sugerir certas possibilidades de sentido.

O próprio Kieslowski considerava a expressão metafórica eficiente como a mais alta forma da linguagem cinematográfica. O que podemos inferir de uma declaração na qual, paradoxalmente, ele diz que, nos seus filmes, os elementos possuem um papel puramente descritivo, isto é, não significam nada além deles mesmos:

Uma garrafa de leite derramado é simplesmente leite derramado. E o cinema é isso. Infelizmente, ela não significa nada além. Eu continuo explicando aos meus colegas mais jovens para quem eu ensino que, em um filme, quando você acende um cigarro, isso significa que o isqueiro acendeu e, se ele não acendeu, significa que ele não funciona. Não significa nada além disso; e nunca significará. (STOK, 1993, p. 195).

Mas, em seguida, ao se referir a outros cineastas, ele parece contradizer a opinião acima, pois, para ele, uma “significação além do próprio objeto”, ou, no nosso

caso, uma significação metafórica, se conseguisse atingir o efeito pretendido, poderia ser considerada um “milagre”, vejamos:

Se em uma vez de dez mil acontece de [uma imagem] significar alguma outra coisa [além dela própria], isso quer dizer que alguém conseguiu um milagre. Welles atingiu esse milagre uma vez. Apenas um diretor no mundo conseguiu atingir esse milagre nos últimos anos e esse diretor foi Tarkovski. Bergman o atingiu algumas vezes. Fellini também. Algumas pessoas atingiram-no. Ken Loach, também, em *Kes*. (STOK, 1993, p. 195).

Ou seja, quando uma obra de arte tem o poder efetivo de significar outra coisa ou de sugerir um novo sentido para uma experiência, ou ainda, quando logra revelar a experiência comum das pessoas para quem a obra é dirigida, então ela terá cumprido o seu papel: “É um sentimento de dar vida a alguma coisa, porque é um pouco assim mesmo. Se algo ainda não foi descrito, então ainda não existe oficialmente. De modo que se começamos a descrevê-lo, nós lhe conferimos vida” (STOK, 1993, p. 55).

Nesse sentido, uma descrição muito feliz da função metafórica da imagem pode ser encontrada num ensaio do crítico Davi Arriguci Jr. sobre a prosa do escritor Robert Louis Stevenson, diz ele:

[...] como unidades significativas, as imagens abrem possibilidades de ser (conforme observou o grande Lezama Lima), formam um leque plurívoco de conexões possíveis que percebemos com prazer enquanto potencialidades imaginárias: mistérios do não dito, significações tácitas mais fortes e efetivas que a expressão direta mais enfática. (ARRIGUCI JR., 2011, p. 18).

São essas “possibilidades de ser” que tentaremos identificar a seguir no “leque plurívoco de conexões possíveis” que apresentam os filmes do *Decálogo*. Como essas conexões contribuem para o sentido global dos filmes e como as metáforas podem enriquecer a realização estética da linguagem cinematográfica.

Crime e Castigo: Análise das metáforas no quinto episódio de *O Decálogo*

O Decálogo é uma série de dez filmes realizada por Kieslowski para a televisão polonesa em 1988. Cada filme é baseado em um dos dez mandamentos do

velho testamento da Bíblia. Isso não significa que exista algo como uma “moral da história” em cada episódio, nem que os filmes expressem imposições normativas para a conduta de seus personagens de acordo com suas escolhas. A interpretação que Kieslowski faz dos mandamentos é bastante sutil, não dogmática; “muitas vezes, ele parece estar indicando o quão difícil é seguir os mandamentos, ou mesmo compreendê-los, entre as complexidades da vida contemporânea” (KICKASOLA, 2004, p. 162). Os personagens do *Decálogo* estão numa arena de conflitos éticos, tentando encontrar a conexão ideal entre suas escolhas individuais e o que Kieslowski chamou de *ponto de referência absoluto* (STOK, 1993, p. 149), que seria um conhecimento quase instintivo do certo e do errado. Na arquitetura dessa arena, podemos identificar relações metafóricas que acentuam o poder significativo das histórias.

No contexto deste artigo, escolhemos analisar o quinto episódio do *Decálogo*, baseado no mandamento “Não matarás”, cujo princípio é o de que a vida humana é sagrada. Da sacralidade da vida humana, Kieslowski extrai os temas do assassinato e da punição. Em síntese, o filme possui o seguinte enredo: Um jovem, Jacek, mata imotivadamente um taxista, Waldemar, e a justiça (através da pena de morte) o mata.

O filme inicia com o advogado Piotr (que mais tarde assumirá a defesa de Jacek) expondo sua tese sobre a Lei, a Justiça e a punição. Para Piotr, a pena de morte não previne os crimes futuros, mas é apenas uma vingança da sociedade para com o indivíduo que cometeu um crime. Sendo a sociedade uma entidade abstrata, em contraste com o indivíduo concreto, tal punição não recompensaria a ninguém. A tese desse personagem poderia ser encarada como o mote do filme, uma vez que vários elementos do mesmo contribuem para reforçar esse significado. Observemos as seguintes imagens:



Figs. 3 e 4 de *O Decálogo V*.

Poderíamos dividir esse filme em duas partes. A primeira parte poderia ser chamada de “O crime”, onde temos a apresentação dos personagens e a identificação de suas funções dramáticas, até a culminância do assassinato de Waldemar. E a segunda parte poderia ser chamada de “O castigo”, onde ocorrem as consequências das escolhas de cada personagem, culminando com a execução de Jacek . A primeira imagem acima (fig. 3) é da primeira parte do filme, precisamente do momento em que Piotr está expondo sua tese para um representante da Justiça. Nesse momento do filme, nunca vemos o interlocutor de Piotr, como se, no diálogo com a justiça, nunca houvesse uma interlocução concreta. Essa impressão é reforçada pela relação dessa imagem com a segunda (fig. 4). Essa imagem é da segunda parte do filme, depois que é revelado o veredicto negativo de Jacek. Nesse momento, quando vemos o juiz (e finalmente a “face” da justiça é revelada) é Piotr quem assume uma forma despersonalizada na composição: a profundidade de campo o transforma numa forma abstrata, impessoal, justamente como o chá que será tomado pelo representante da justiça na primeira imagem. Para além da relação diacrônica de campo-contracampo, uma metáfora pode ser construída por essa ausência de identidade imagética entre os interlocutores: a metáfora A JUSTIÇA é ALGO INCOMUM, no sentido em que não há uma comunhão efetiva entre ela e os homens.

Agora, observemos as seguintes imagens:



Fig. 5 e 6 de *O Decálogo V*.

A primeira imagem é do início do filme. É um panorama do complexo de apartamentos onde se passam todas as histórias do *Decálogo*. Tal espaço funciona como um microcosmo da circunstância da vida terrena, em geral, e da vida na Polônia, em particular. A segunda imagem é do presídio em que Jacek é encarcerado antes de sua execução. A partir da semelhança dos panoramas, do significado dos prédios, e se considerarmos a declaração de Kieslowski a respeito desse filme, de que ele :

[...] quis descrever o mundo polonês, um mundo que é bastante terrível e triste, um mundo no qual as pessoas não têm nenhuma piedade umas pelas outras, um mundo em que as pessoas odeiam umas às outras, um mundo no qual as pessoas, além de não ajudar, ainda se intrometem no caminho das outras. Um mundo em que as pessoas se repelem. Um mundo de pessoas vivendo sozinhas. (STOK, 1993, p. 160)

Podemos construir a metáfora A VIDA NA POLÔNIA É UMA PRISÃO. No contexto de produção do filme, tal prisão seria tanto literal (a Polônia comunista da década de 80 sob a lei marcial) quanto figurada: a brutalidade da tensão psicológica em que viviam os indivíduos descritos por Kieslowski na citação acima.

Podemos identificar ainda uma metáfora central construída a partir de duas seqüências de imagens: o assassinato de Waldemar e a execução de Jacek.



Fig. 7-12 de *O Decálogo V*.

A semelhança entre as cenas que constroem as seqüências é evidente: a ação principal das duas seqüências (no caso, os dois assassinatos) é preparada de um modo quase ritual; ambas as seqüências são longas (o assassinato de Waldemar é a mais longa seqüência de homicídio da história do cinema); os detalhes são bem acentuados; a crueza das ações é reforçada pela ausência de trilha sonora e pela edição de som que privilegia a respiração e a interação dos personagens com os objetos e com os outros personagens; tudo contribui para que o ato de execução de Jacek operado pela justiça seja semelhante ao assassinato perpetrado por ele. Assim, a impressão geral que se obtém é a de que o assassinato, independente de qualquer

justificativa, é uma coisa brutal e absurda. Dentro desse contexto, podemos perceber a metáfora O CASTIGO é UM CRIME, como a corroborar a tese do advogado Piotr.

Considerações Finais

Esse artigo pretendeu mostrar como o recurso metafórico pode ser usado para produzir sentido numa obra cinematográfica. A partir de uma definição específica de metáfora, e considerando estudos recentes sobre a teoria da metáfora conceptual aplicada à análise de filmes, vimos como o fenômeno metafórico funciona na cognição humana e de que maneira ele pode se expressar na linguagem cinematográfica. Como exemplo de um de seus modos de expressão, vimos como podem ser construídas relações metafóricas entre as imagens do quinto episódio de *O Decálogo*, e como essas metáforas podem enriquecer a capacidade de significação do filme.

REFERÊNCIAS:

- A DUPLA VIDA DE VÉRONIQUE. (filme) Direção: Krzysztof Kieslowski. País: Polônia. Ano de Produção: 1991. Versátil Home Video. 2006. DVD (93 min.).
- ARRIGUCCI JR., Davi. A Poesia da Circunstância. In: STEVENSON, Robert Louis. **O Clube do Suicídio e Outras Histórias**. São Paulo: Cosac Naify, 2011. (p. 7-45).
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A Arte do Cinema: Uma Introdução**. Trad. Roberta Gregoli. Campinas, São Paulo: Unicamp, Edusp, 2013.
- COEGNÄRTS, Maarten; KRAVANJA, Peter. From Thought to Modality: A Theoretical Framework for Analysing Structural-Conceptual Metaphors and Image Metaphors in Film. In: **Image & Narrative, Vol 13, No 1 (2012)**. (p. 96-113) Disponível em: <<<http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/226/189>>> Acesso em: 15/03/2015.
- FORCEVILLE, Charles. "Non-verbal and multimodal metaphor in a cognitivist framework: Agendas for research". In: KRISTIANSEN, Gitte; ACHARD, Michel;

- DIRVEN, René; Francisco Ruiz de Mendonza IBÀÑEZ (eds.). **Cognitive Linguistics: Current Applications and Future Perspectives**. Berlin/Nova York: Mouton de Gruyter, 2006. (p. 379-402).
- KICKASOLA, Joseph G. **The films of Krzystof Kieslowski: The Liminal Image**. Nova York: Continuum Books, 2004.
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metaphors We Live By**. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2013.
- MELO NETO, João Cabral de. **Serial e Antes**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- O DECÁLOGO V. (filme) Direção: Krzystof Kieslowski. In: O DECÁLOGO. Direção: Krzystof Kieslowski. Ano de Produção: 1988. Versátil Home Video, 2009, 4 DVDs. (57 min.)
- RITCHIE, L. David. **Metaphor**. Nova York: Cambridge University Press, 2013.
- SARDINHA, Tony Berber. **Metáfora**. São Paulo: Parábola Editorial, 2007.
- STOK, Danusia (ed.) **Kieslowski on Kieslowski**. Londres: Faber and Faber, 1993.
- TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o Tempo**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 3ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BRESSON – A REVELAÇÃO DA NATUREZA

FERRO, Jeferson³

RESUMO: O cinema de Robert Bresson, diretor francês que produziu treze longas-metragens entre 1943 e 1983, é frequentemente descrito como uma construção ascética e naturalista, em que a câmera busca captar a revelação de uma natureza recôndita, expressa nos sentimentos verdadeiros que se manifestam em cena. Suas concepções sobre a arte cinematográfica foram reunidas na coletânea de aforismos intitulada “Notas sobre o cinematógrafo” (1975). A preferência de Bresson pela palavra “cinematógrafo”, ao invés do termo mais comum, “cinema”, já é por si só um indicativo de seu pensamento: para ele, a arte cinematográfica se construía a partir do olhar da máquina diante de manifestações verdadeiras – por isso ele não queria atores em seus filmes, mas “modelos”. Além desta coletânea, Bresson concedeu várias entrevistas que podem ser acessadas tanto em documentos escritos quanto em vídeos. A partir deste material, bem como de reflexões estéticas mais gerais, nos propomos a analisar cenas do filme “O batedor de carteiras” (*Pickpocket*, 1959), com o intuito de identificar como sua construção fílmica se relaciona com as concepções teóricas do diretor.

PALAVAS-CHAVE: Bresson, *Pickpocket*, revelação.

Robert Bresson é o autor, entre outros, de três filmes considerados grandes clássicos da cinematografia francesa da década de 1950: “Diário de um pároco de aldeia” (1951), “Um condenado escapou à morte” (1955) e “O batedor de carteiras” (1959). Estes filmes constituem um conjunto estético unificado por uma clara proposta do fazer cinematográfico. Bresson, que era filósofo e artista plástico por formação, dedicou-se a pensar seu jeito de fazer cinema em consonância com a atuação como criador. Nos momentos em que fala sobre sua obra cinematográfica, seja em entrevistas ou na famosa coletânea “Notas sobre o cinematógrafo” (1975), há uma intenção evidente em se teorizar o ato da criação fílmica.

Nesse sentido, o filme “O batedor de carteiras”, que encerra a década, nos parece uma obra especialmente propícia para o trabalho de análise da proposta teórica de Bresson. Além de fechar a tríade fílmica pela qual seu diretor seria frequentemente lembrado, ele coincide com o encerramento do primeiro conjunto de

³ Mestre em literatura (UFPR), doutorando em cinema (UTP), jefferro@uol.com.br.

notas escritas por ele e reunidas no já mencionado “Notas sobre o cinematógrafo”, aquelas que cobrem o período de 1950 a 1958. Desta forma, nosso material de análise será constituído pelas reflexões contidas nesse conjunto de notas, acrescidas pela entrevista concedida ao programa CinéPanorama⁴, realizada por ocasião do lançamento de “O batedor de carteiras”, em janeiro de 1960, da onde extrairemos as ideias do autor que nos parecem mais significativas para análise do filme em questão. Esperamos assim identificar relações significativas entre o fazer e o pensar cinematográfico de Bresson. Cabe ainda mencionar que, em nossa reflexão, iremos recorrer a outros autores, como Jacques Aumont, que explorou a fundo a questão da teoria dos cineastas, e também Daniel Herwitz e Hans Gumbrecht em suas reflexões sobre a estética que, acreditamos, nos oferecem boas pistas para compreender o pensamento bressoniano.

Nosso ponto de partida, portanto, será “Notas sobre o Cinematógrafo”. Este pequeno livro, publicado pela primeira vez em 1975, trata-se de uma coleção de pensamentos dispersos do cineasta Robert Bresson. Percebe-se em sua escrita que Bresson se dirigia, sobretudo, a si próprio, às vezes como quem dita uma regra, outras como quem reflete sobre algum aspecto da produção de um filme. Temos, portanto, um misto de diário com “manual de operações”. Para efeitos de nossa análise, optamos por dividir os pensamentos retirados do livro, complementados por algumas frases ditas na entrevista televisiva já mencionada, em três categorias: 1. Concepção geral sobre a cinematografia; 2. Os “modelos”; 3. A técnica artística do cinematógrafo. A partir desta divisão do texto de Bresson, teceremos comentários a respeito do filme “O batedor de carteiras”, entremeados de observações críticas de outros autores.

1. Concepção geral sobre a cinematografia

Uma preocupação central no pensamento de Bresson gira em torno da própria definição da arte cinematográfica. Não por acaso ele escolhe a palavra

⁴ “Bresson (on Cinema)” – CINÉPANORAMA, 1960.

<https://www.youtube.com/watch?v=DVODh2lkVdc> Acesso em 10/05/2015.

“cinematógrafo”, em oposição a “cinema”, para definir o que faz, o que revela sua preocupação com a identidade artística do meio em que produz. Ao longo de seu texto, bem como de suas falas, ele irá especificar o que entende como sendo os preceitos fundamentais da sua arte. Segundo Aumont, em sua escrita Bresson “prescreve ou exclui e por aí encerra sua teoria – e por sua proximidade dos filmes que realiza, que são como cauçõs da possibilidade e do alcance da teoria.” (2002, p. 49)

Nesse sentido, podemos entender seu conjunto de reflexões como uma manifestação próxima do impulso da arte vanguardista, aquela que busca os limites de uma forma de expressão, definindo seus componentes mínimos, em oposição a outras formas. Conforme aponta Herwitz (2008, p.91), “a experimentação artística é, para o avant-gardismo, sobre a *pureza*: reduzir um trabalho artístico a seus elementos essenciais, ao mesmo tempo que o leva além de qualquer forma reconhecível.” Das “Notas..”⁵, reproduzimos abaixo dois trechos que apontam diretamente para essa discussão:

Há dois tipos de filme: aqueles que empregam os recursos do teatro (atores, direção etc.) e usam a câmera para *reproduzir*; aqueles que empregam os recursos da cinematografia e usam a câmera para *criar*. (BRESSON, 1977, p. 2)

Gestos e palavras não podem formar a substância de um filme como formam a substância de uma peça. Mas a substância de um filme pode ser aquilo que... *provoca* os gestos e palavras que se produzem de forma obscura em seus modelos. Sua câmera os vê e grava. Assim se escapa da reprodução fotográfica de atores encenando uma peça; e a cinematografia, a nova escrita, se torna um método de descoberta. (ibid, p. 32)

Essa busca por uma definição de identidade implica, portanto, na oposição ao que se quer diferenciar. Como aponta Herwitz, “Para saber o que é arte deve-se saber o que torna um meio (pintura) diferente do outro (música) e por que, em virtude de seus aspectos particulares, este ou aquele meio predomina em um momento histórico.” (2008, p. 78) Justamente por isso Bresson reitera em vários momentos de

⁵ Todas as citações do texto de “Notas sobre o cinematógrafo” foram extraídas da edição em língua inglesa, de 1977 (ver referências), e traduzidas por nós. Serão a partir daqui indicadas pelo número da página após a palavra “ibid”.

seu texto as diferenças entre o cinematógrafo e o cinema ou o teatro, e mesmo em relação à escrita.

No centro desse processo estará a noção de “revelação da verdade”. Para Bresson, existe uma verdade, pré-racional, que se apresenta diante da câmera, desde que não se deseje imitar alguma coisa – o que, para ele, é absolutamente necessário. Assim, ele rejeita a ideia da arte mimética, pois não lhe interessa *reproduzir* algo que está em outro lugar, mas antes captar a verdade que simplesmente se manifesta diante da lente. E, como ressalta Aumont (2002, p. 16): “por ‘verdade’, convém entender não uma verdade social que decorre de um ‘programa de verdade’ historicamente variável, porém mais cruamente a verdade, atribuível ao real e apenas a ele.” Bresson busca essa verdade nos “clarões e intermitências” que proporcionam “o encontro” (idem). O cinematógrafo é portanto, “uma mecânica que faz o desconhecido surgir” (idem, p. 17).

Esse desconhecido tem por qualidade fundamental o “natural”, que se identifica com o verdadeiro e se opõe à imitação. É também a partir desta noção que Bresson distingue a arte do cinematógrafo das outras: “Natureza: aquilo que a arte dramática suprime em favor de uma ‘naturalidade’ que é aprendida e mantida por exercícios. Nada parece mais falso no cinema do que aquele tom natural do teatro copiando a vida, traçado a partir de sentimentos estudados” (ibid, p. 4). E ainda: “Seu filme terá a beleza, ou a tristeza, ou o que quer que seja que se encontra em uma cidade, no campo, numa casa, e não a beleza, tristeza etc. que se encontram na foto de uma cidade, do campo, de um país” (ibid, p. 33).

Na tentativa de captura desse “natural”, o sentimento será mais importante do que o raciocínio. Bresson dirá, na sua entrevista ao CinéPanorama, quando perguntado se acreditava que as pessoas entendiam seus filmes: “Eu preferiria que as pessoas sentissem um filme antes de compreendê-lo.” E, especificamente, sobre “O batedor de carteiras”: “Eu quis que as pessoas sentissem a atmosfera que envolve um ladrão. Em particular, a atmosfera que deixa as pessoas ansiosas e desconfortáveis.” Em suas notas, ele escreveu: “Sua imaginação estará menos voltada aos eventos do que aos sentimentos, e desejará que sejam tão *documentais* quanto possível.” (ibid, p. 8). Aqui encontramos uma conexão entre dois elementos que são fundamentais para a estética bressoniana: o real, que a câmera captura, ou documenta, e o sensível, que

é a forma por excelência de apreensão proporcionada pela máquina. A escrita do cinematógrafo se dará a partir da combinação destes dois ingredientes.

“O batedor de carteiras” se inicia com a imagem de uma mão escrevendo em um caderno – ouvimos a voz, em off, do escritor, nosso protagonista, dizendo: “Eu sei que os que fazem essas coisas ficam quietos, e que os que falam nunca as fizeram. Mas eu as fiz.” Esta cena dura apenas alguns segundos e, em seguida, somos transportados para o Jockey Club. Em pouco mais de três minutos, observaremos o intenso movimento das pessoas, entre elas o protagonista, que furtará o dinheiro de uma bolsa. Não há um ponto de vista central. O olhar da câmera ora enquadra pequenos detalhes e segue de perto os movimentos, como o das mãos que manuseiam o dinheiro no guichê de apostas, ora se mantém fixo num ponto e observa o fluxo das pessoas. Há poucas interferências da voz narrativa em off, não há diálogos – o que domina a cena é o sucessão de imagens e o som ambiente.



Imagem 1 – 2:32



Imagem 2 – 3:07



Imagem 3 – 4:02



Imagem 4 – 4:44

O tour de Michel, o protagonista, pelo Jockey Clube termina em um carro da polícia que o leva para a delegacia (imagem 4). Neste trecho inicial, vemos

claramente um domínio do ambiente, que nos é apresentado de forma bastante natural. O som das pessoas se movimentando, do alto falante anunciando os páreos, dos cascos dos cavalos batendo no chão. Não somos chamados a entender o que se passa, pois isto é bastante evidente, mas antes a “sentir o ambiente”. Aqui vale ressaltar uma observação sobre a técnica de filmagem, adiantando o item 3 de nossa análise, que se apresenta de maneira exemplar na cena. Bresson afirma, nas “Notas...”: “Se um som é complemento obrigatório de uma imagem, dê preponderância ao som ou à imagem. Se iguais, eles prejudicarão ou destruirão um ao outro, como acontece com as cores.” (ibid, p. 28) Nesta cena, quando temos um som mais pronunciado, há pouco ou nenhum movimento da câmera, ou ainda diante dela; enquanto que quando a câmera se movimenta, ou quando há movimento intenso diante dela, o som é bastante sutil.

Outro aspecto central para a constituição dessa “naturalidade” que Bresson busca será o trabalho dos atores, que para o diretor serão “modelos”. É o que veremos a seguir.

2. Os modelos

Nos filmes de Bresson não havia atores, mas antes, “modelos”. Em sua procura pela expressão natural, anti-performática, o diretor buscou para seus filmes pessoas sem prática ou treinamento para atuar diante de câmera. Em “O batedor de carteiras”, o casal protagonista é formado por Martin Lasalle e Marika Green, que estreavam diante das câmeras. Ambos seguiram carreira no cinema e na tv, mas jamais voltaram a atuar para Bresson. Diante do que já mencionamos sobre a concepção cinematográfica do diretor, é evidente porque ele preferia usar pessoas comuns em seus filmes. Conforme escreve nas “Notas...”: “Sem atores. (Sem direção de atores.) Sem papéis. (Sem falas para aprender.) Sem encenação. Apenas o uso de modelos de trabalho, retirados da vida. Sendo (modelos) ao invés de parecendo (atores)” (ibid, p. 1). Trata-se, novamente, de negar a arte mimética. Bresson não quer a representação de um sentimento, mas o próprio sentimento. O trabalho da câmera será, justamente, o de revelar algo que não está na superfície, mas que vem à

tona diante da lente: “O que importa não é aquilo que me mostram, mas o que escondem de mim e, acima de tudo, *o que nem suspeitam que há neles*” (ibid, p. 2).

Para que a naturalidade se revele, outro aspecto ganha destaque: o automatismo. Bresson entendia que a ação verdadeiramente natural é aquela que é automatizada, a que não precisa ser pensada: “Imaginar que seja mais natural que um movimento seja feito ou uma frase seja dita desta ou daquela maneira é um absurdo, algo sem sentido na cinematografia” (ibid, p. 4). Ou ainda, neste trecho: “Noventa por cento de nossos movimentos obedecem ao hábito e automatismo. É antinatural submetê-los à vontade e ao pensamento” (ibid, p. 11). Essa busca pelo automatismo se revela na expressividade contida dos modelos no filme: não há movimentos bruscos, explosões de emoção ou gestos carregados. Durante a entrevista de Bresson ao CinéPanorama, há um momento em que se discute essa questão:

Entrevistadora: - Você recusa o próprio realismo. É como se você quisesse fazer com que os atores fossem folhas em branco, menos expressivos do que na vida real.

Bresson: - Não concordo. Eu procuro dirigi-los ao automatismo que ocupa grande parte das nossas vidas.

A revelação da natureza que busca o diretor dependerá, portanto, do automatismo na atuação dos modelos. Aqui podemos associar a intenção bressoniana com o princípio estético heideggeriano da emergência de “acontecimentos de verdade, momentos de desvelamento do Ser”, conforme o caracteriza Gumbrecht: “Neste caso, a experiência estética consiste no processo gradual da emergência, em vez da interrupção imposta ou da epifania.” (2006, p. 57) Isto significa dizer que aquilo que carrega um alto valor estético, o que é consequentemente interessante para a arte, está escondido sob a camada das ações ordinárias, cotidianas, automatizadas. Na cinematografia de Bresson, a presença da câmera tem o poder de produzir a emergência destes acontecimentos estéticos.

3. A técnica artística do cinematógrafo

Para Bresson, a essência da escrita do cinematógrafo está na montagem. É por meio dela que se constrói uma manifestação artística própria do meio: “O filme

cinematográfico: aquele em que a expressão é obtida por relações de imagens e sons, e não pela mímica feita com gestos e entonações de voz (seja de atores ou não-atores). Aquele que não analisa ou explica. Aquele que *recompõe*” (ibid, p. 5). Se o cineasta é um mediador entre a verdade e o espectador, esta relação se consolida por meio das escolhas realizadas na montagem do filme. É nesse sentido que Bresson nos alerta para a economia das imagens, quando diz para si mesmo que deve “Concentrar-se em imagens insignificantes” (ibid, p. 6), ou ainda “Que seja a íntima ligação das imagens o que as carrega com emoção” (ibid, p. 13). Conforme aponta Aumont,

Da mesma maneira como escrever é utilizar palavras que a colocação em sintagmas transforma, atualizando algumas com seus possíveis em detrimento de outras, o filme de cinematógrafo faz sair de cada imagem uma parte escolhida de seu potencial. É necessário, portanto, que a imagem não tenha dito por si mesma tudo o que tinha a dizer. (2002, p. 50)

Para Bresson, essa ênfase no papel da montagem como definidor da escrita do cinematógrafo está novamente reforçando seu aspecto mais distintivo como forma artística. Por isso ele afirma:

Já que você não tem que imitar, como os pintores, escultores, romancistas, a aparência das pessoas e objetos (as máquinas fazem isso por você), sua criação ou invenção está confinada aos laços que você estabelece entre os vários pedacinhos de realidade capturados. Existe também a escolha dos pedacinhos. Seu olfato decide. (ibid, p. 35)

Naturalmente, o modo de filmar, os enquadramentos e movimentos da câmera serão também entendidos de forma particular por Bresson, já que são eles que produzem a matéria prima que é então transformada pela montagem. A rigor, pode-se dizer que ele tenta reproduzir os limites do olhar humano por meio das lentes. “Tomadas óbvias em *travelling* ou panorâmicas não correspondem ao movimento dos olhos. É como se os olhos fossem separados do corpo. (Não se deve usar a câmera como uma vassoura.)” (ibid, p. 49). Na estética bressoniana, a câmera é o instrumento que possibilita a revelação. Não uma revelação que se procura insistentemente, mas antes uma revelação que se deixa acontecer. Por isso ele diz: “Sua câmera captura não apenas os movimentos que são inapreensíveis pela caneta, pincel ou lápis, mas

também certos estados de alma reconhecíveis por **índices** que apenas ela **revela.**” (ibid, p. 53).

Há uma cena, ainda na primeira metade do filme, que nos parece ilustrar bem esse cuidado em aguardar o momento certo da captura de um índice revelador. Sabemos que Michel tem uma relação conflituosa com sua mãe. Ela está doente e ele se recusa a vê-la. Já foi cobrado quanto a isso por seu único amigo, Jacques, e por Jeanne, a vizinha que cuida dela. Não sabemos exatamente por que, mas sentimos que há uma relação de culpa que perturba Michel no relacionamento com a mãe. Num certo dia, Jeanne deixa sob a porta de Michel um recado urgente, chamando-o à casa da mãe. Mas ele, envolvido numa sequência de golpes com seus novos parceiros, não percebe o bilhete ao chegar em casa de madrugada. A câmera então se fixa no bilhete por cerca de quarenta segundos até que, ao pisar nele pela segunda vez (imagem 5), Michel enfim se dá conta de sua presença. A câmera acompanha a subida do bilhete do chão até perto dos olhos de Michel, que em seguida revelarão sua preocupação num gesto perdido em direção ao nada (imagem 6.)



Imagem 5: 25:15



Imagem 6: 25:27

Ressalte-se aqui o papel fundamental do olhar, tanto para o personagem – que primeiro não vê o que deveria, depois encontra o bilhete e, após lê-lo, perde seu olhar no vácuo do momento – quanto para o espectador, que tem seu olhar aprisionado num recorte limitado do chão por vários segundos. Bresson nos deixa claro: “Montar um filme é ligar as pessoas umas às outras e aos objetos através do olhar.” (ibid, p. 6)

Para Aumont, a estética bressoniana pode ser bem resumida nesse singelo processo: “A obra resulta de uma colaboração entre o artista, que dispõe de uma

linha principal – seu projeto – e o real, que fornece a surpresa permanente dos encontros; o cinematógrafo é a escrita (a organização) desses momentos de encontro, de maneira que sejam uns valorizados pelos outros” (2002, p. 52). Nas palavras do próprio Bresson: “O que nenhum olho humano é capaz de capturar, nenhuma caneta, pincel, lápis é capaz de descrever, sua câmera captura sem saber o que é, e fixa com a escrupulosa indiferença da máquina” (ibid, p. 14). O poder (indiferente) da máquina diante de uma manifestação natural, aliado à força criativa do diretor, que se revela principalmente na montagem – ambos conjugados pelo encadeamento dos olhares: eis o segredo do cinematógrafo.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jaques. **As teorias dos cineastas**. São Paulo: Editora Papirus, 2002.

BATEDOR de carteiras, O. Direção: Robert Bresson. Paris: Compagnie Cinématographique de France, 1959. (75 min) Título original: Pickpocket.

BRESSON (On Cinema) – Entrevista concedida ao programa **CINÉPANORAMA**, com os entrevistadores France Roche e François Chalais, 1960. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DVODh2lkVdc> – Acesso em 10/05/2015.

BRESSON, Robert. **Notes on cinematography**. New York: Urizen Books, 1977.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Pequenas crises**. Experiência estética nos mundos cotidianos. In: GUIMARÃES, C.; LEAL, B.S. & MENDONÇA, C. C. (orgs.) Comunicação e experiência estética. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

HERWTIZ, Daniel. **Aesthetics – key concepts in philosophy**. New York: Continuum Books, 2008.

**SOBRE ROUPAS E IDENTIDADES:
ANOTAÇÕES EM TORNO DA NOÇÃO DE AUTOR A PARTIR DO DOCUMENTÁRIO
*IDENTIDADE DE NÓS MESMOS, DE WIM WENDERS***

Beatriz Avila Vasconcelos⁶

Resumo: Em 1989, o Centro Nacional de Arte e Cultura Georges Pompidou, sediado em Paris, convida Wim Wenders a realizar um curta metragem sobre "o mundo da moda", proposta que o cineasta inicialmente acolhe com forte desconforto, como deixa expresso logo no início do filme. "Mas o que tenho a ver com moda? (...) A mim me interessa o mundo, não a moda." Porém, o sentimento inicial de desconforto, de recusa, para um artista sempre em busca, como Wenders, pode se tornar menos um motivo para abandonar o projeto e mais uma motivação para abraçá-lo. O resultado foi o documentário *Identidade de nós mesmos (Notebook on Cities and Clothes)*, um filme autoreflexivo que Wenders se vê confrontado com o processo criativo de um outro artista - o estilista Johji Yamamoto -, de uma outra arte - a moda -, e de uma outra cultura - a japonesa -, e é instigado a repensar, a partir deste Outro tão flagrante, questões relativas à própria identidade de sua arte e de si mesmo como artista. "O que seria isto, identidade?", ele se pergunta na abertura do filme. Naturalmente que a questão do autor acaba por emergir neste contexto, e é a partir dela que este estudo se desdobra, retomando as discussões sobre a autoria no campo do cinema e da literatura e procurando ver como elas reverberam nas questões postas por Wenders em seu filme.

Palavras-chave: Wim Wenders, Yohji Yamamoto, Identidade, Autoria

1. Introdução

Com um longo percurso na história das culturas letradas, a noção de autor faz sua fortuna especialmente no campo da Literatura e daí se expande para outras áreas da produção intelectual e artística, tendo no cinema uma posição central a partir das discussões erigidas em torno da chamada *politique des auteurs*.. Fora do campo do cinema, esta noção sofre deslocamentos de seu tratamento tradicional provocados

⁶ Profa. Dra. Beatriz Avila Vasconcelos, do Colegiado de Letras da UNESPAR - Campus de Paranaguá, membro do grupo de pesquisa do cnpq CINECRIARE - Cinema: criação e reflexão. E-mail: beavila.vasconcelos@gmail.com

por estudos pós-estruturalistas que a tematizam a partir de uma concepção clivada de sujeito, tal como proposta por Michel Foucault, ou de uma concepção de escritura, tal como proposta por Roland Barthes, revolucionando toda a ideia romântica de autor como "indivíduo essencial". Não é minha intenção neste estudo debruçar-me longamente neste percurso histórico da noção de autor, assunto já bem explorado em diversos estudos, seja no campo do cinema seja no da literatura, bastando recuperar apenas o meramente necessário para esboçar o pano de fundo que subjaz às questões levantadas por Wenders em seu documentário.

Importa-me antes compreender, por via de uma análise das percepções de Wenders em *Identidade de nós mesmos*, como toda esta viagem da noção de autor aponta em um autor de cinema específico, a partir do seu confronto com um outro artista, no qual ele, como autor, reconhece um Outro autor. A proposta é aqui mostrar como Wenders se debruça nesta questão do que seja um autor ainda motivado por uma busca de posicionamento na antiga discussão da *politique des auteurs*. Porém, indo além disso, diante de Yamamoto Wenders se vê confrontado com um autor que define sua autoria em diálogo com uma cultura diversa, a cultura japonesa, na qual a afirmação de um indivíduo autoral conflita, ou antes, dialoga com a ideia de tradição, de herança, de ser uma parte de um todo que o antecede. O objetivo será mostrar que este confronto com Yamamoto permite a Wenders falar de uma forma de constituição da autoria que, a meu ver, pode ser melhor entendida não a partir do centramento romântico no indivíduo-autor, mas a partir da ideia de função-autor, tal como delineada por Foucault em sua conferência: "O que é um autor? ", pronunciada em 1969.

2. A questão- autor no cinema

A noção de autor estabeleceu-se como uma noção fundamental no âmbito dos Estudos de Cinema a partir sobretudo da chamada *politique des auteurs*, deflagrando importantes discussões em torno da definição das escolas cinematográficas, dos direitos dos realizadores, das identidades estilísticas e dos próprios critérios para uma história do cinema. Trata-se de uma discussão que claramente estabelece a

busca da identidade do cinema, enquanto arte, a partir do modelo da arte literária, uma vez que é nesta arte que a questão da autoria originalmente se deflagra. É no campo da Literatura que, muitos séculos antes, de maneira mais evidente desde o Renascimento, escritores, filólogos e editores ou mesmo juristas, entregam-se às discussões em torno da ideia de autoria, sequiosos de estabelecer a “marca” da obra na pessoa individual, com vistas a torná-la a “responsável” pela obra, fosse para marcar a genealogia e o período histórico do escrito, fosse para estabelecer a sua filiação estética ou nacional, para garantir direitos de posse ou louvores ou ainda mesmo para permitir, por parte dos poderes políticos e jurídicos de controle, a punição daquele que a criou, caso a obra confrontasse de alguma maneira os poderes e saberes vigentes.

Três dos mais importantes artigos fundantes da questão da autoria ou do cinema de autor nos *Cahiers du Cinéma* discutem a questão, em maior ou menor grau, a partir do paradigma literário. Alexandre Astruc, em o “O nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-caneta” (1948), marca esta filiação já no próprio título. A expressão francesa – caméra-stylo – usada por Astruc para designar o cinema de autoria reforça sobremaneira este elo entre cinema e literatura. Stylo (fr.), do latim *stylus*, designa de uma só vez o instrumento que se usa para escrever (caneta, pena) e o estilo daquele que escreve, isto é, as características particulares de sua escrita. Assim, a ideia de estilo, como marca individual de um autor, instaura-se já no plano da língua (seja a francesa, seja a portuguesa estendendo-se para todas as línguas românicas) sob a égide da escrita. Astruc compara conscientemente o trabalho do cineasta ao do escritor, que tem como tarefa imprimir a marca de sua personalidade, de suas obsessões, de seu pensamento por via de seu “stylo” (caneta/ estilo pessoal), na página em branco, tal como o cineasta deve fazê-lo com a câmera. Na imagem da câmera-caneta, Astruc afirma um cinema que “irá libertando-se paulatinamente desta tirania do visual, da imagem pela imagem, do concreto, para tornar-se uma escrita tão maleável e tão sutil como a linguagem escrita.” (1948, 38). A noção de autor é, assim, fundada no campo do cinema como uma noção que aproxima o cinema à arte da escrita, e pode-se dizer que, desde o texto de Astruc ela fica marcada definitivamente, com maior ou menor evidência, sob esta perspectiva.

Já François Truffaut, no segundo artigo fundante da discussão em torno da autoria no campo do cinema, intitulado “Uma certa tendência do cinema francês” (1954), continua a busca da identidade do cinema igualmente em diálogo com o paradigma da literatura, porém, agora, confrontando-o, buscando afirmar o cinema na alteridade ao modelo literário. A “certa tendência do cinema francês”, anunciada por Truffaut no título de seu artigo com evidente ironia, corresponde à tradição de boa parte do cinema produzido na França de reduzir-se a meras adaptações literárias, o que é duramente criticado por Truffaut como um caminho que gerou uma cinematografia desinteressante e com pouco a oferecer para a definição de uma linguagem propriamente cinematográfica e autoral, ainda que por vezes tais filmes alcançassem uma boa ou mesmo ótima qualidade técnica.

Um ano depois Truffaut publica um segundo artigo nos Cahiers du Cinéma, o qual se pode considerar o terceiro texto fundante da discussão em torno da questão da autoria, intitulado “Ali Baba et la ‘politique des auteurs” (1955). Este texto irá deflagrar uma longa discussão sobre o que é um filme de autor, discussão que teve sua maior fortuna entre o círculo dos chamados “jovens turcos”, cineastas e críticos que se articulavam no veículo dos Cahiers du Cinema, mas que ultrapassou os limites franceses para estabelecer-se como uma questão central da criação cinematográfica, sempre na tensão entre arte e indústria. A partir deste segundo artigo de Truffaut, passa-se a buscar a reabilitação de um certo grupo de diretores norte-americanos, buscando-lhes marcas que os faziam merecedores dos títulos de nobreza de um cinema de autor. Neste grupo distinto de diretores que mereciam o título, a despeito das pressões da indústria hollywoodiana, estavam, John Ford e sua vasta obra de western, Alfred Hitchcock, Nicolas Ray e Howard Hawks.

A discussão sobre a questão do autor pervade o próprio território norte-americano e anglo-saxônico, adquirindo ali novos contornos, e ganhando, novamente em território francês, com André Bazin um importante e polêmico impulso reflexivo. Com a publicação de seu artigo “Sobre a política dos autores” (1957), Bazin propõe cautela e rediscute os critérios que poderiam elevar um cineasta à condição de autor. Mas perseguir a fortuna desta discussão ultrapassa os limites do que me proponho neste artigo, bastando-me apenas deixar sublinhado que, em suas origens, as discussões em torno da questão do autor no campo do cinema estiveram, seja de

maneira afirmativa ou negativa, atreladas a uma aproximação do cinema à literatura, à arte da letra, da escrita, na qual a ideia de autor se estabeleceu com maior centralidade ao longo de alguns muitos séculos de história, e notadamente a partir do Renascimento. Como afirma Jean Claude Bernardet , nas discussões sobre a questão do autor entre os "Jovens Turcos", "Tratava-se de ver o cineasta como um escritor, e o filme como um livro, mais precisamente como um romance" (BERNADET, 1994, p. 8)

Com isso será possível passar ao segundo momento deste artigo, fazendo um breve exame das discussões em torno da questão da autoria no âmbito da escrita literária.

2. A questão-autor na literatura

O mais curioso na história da questão da autoria no âmbito literário é que ela não surge, num primeiro momento, como reivindicação dos próprios escritores, mas sim como necessidade de controle e punição por parte de dispositivos de poder que viam nas obras eventuais ameaças aos poderes e saberes constituídos. Como nos mostra Chartier (1999), os primeiros movimentos mais claros em torno do estabelecimento da autoria dos escritos (literários, filosóficos, teológicos, científicos) surgiram ainda na Idade Média, período em que a Inquisição atuava como instituição de controle e censura, tendo o poder de queimar tanto os livros considerados heréticos quanto seus autores. Era necessário, assim, identificar os responsáveis pela heresia, pela transgressão – os autores do delito! – e este trabalho estava não por acaso ao encargo das autoridades religiosas e políticas – as autoridades que estabeleciam a autoria! Uma outra necessidade de se atribuir a autoria a textos no período medieval é apontada por Foucault (2002) como aquela necessária para atestar o valor de verdade da obra, atrelado à santidade de seu criador. Era preciso, portanto, saber se quem a escreveu atestava, com seu próprio *modus vivendi* esta santidade e transferia, assim, à obra o status de testemunho. De um modo ou de outro, e creio que também posteriormente em todos os contextos históricos em que virá a ser tematizada - incluindo o campo do cinema – a autoria foi e será uma questão inscrita na dinâmica dos jogos de poder. Não muito diferentemente da

exegese cristã, atribuímos credibilidade a um texto ou teoria científicos conforme o lugar de seu enunciador (professor da universidade tal, inventor da teoria tal, ganhador do prêmio nobel de..., pesquisador da área...), assim como atribuímos credibilidade a uma obra literária ou fílmica conforme o lugar de seu criador no cânone da arte literária / cinematográfica.

Consoante a isto, Foucault, em sua famosa conferência “O que é um autor” (1969/2002), estabelece a questão da autoria como algo também ligado ao sistema de propriedade. Não por acaso esta questão é retomada de forma particularmente intensa no final do século XVIII e início do XIX, coincidindo justamente com a ascensão do capitalismo industrial, quando se estabelece para os textos um regime de propriedade, com leis sobre os direitos autorais, os direitos de posse e de reprodução da obra, etc. (FOUCAULT, 2002, p. 47-48), regime este que na verdade é muito mais do interesse do comerciante (editor) dos textos que dos indivíduos que os criaram. Em contraposição a isto, mas sob a mesma lógica, surge uma construção hiper individualizada de autor, que tem na figura do poeta romântico a sua alegoria máxima. Esta construção parece se afirmar com tanto mais força quanto mais a indústria gráfica e a dinâmica do mercado editorial buscam retirar do criador da obra a sua “posse” sobre a obra, e, assim, apaga-lo. Pode-se dizer, portanto, que esta figura do poeta romântico, do artista individual por excelência, cuja vida íntima e personalidade passam a fornecer o selo da obra, surge em reação à tendência de apagamento ou alienação do autor (enquanto pessoa individual) na dinâmica de circulação das obras como objeto de lucro.

Este processo prenuncia na Modernidade o que Barthes (1984) irá anunciar como a “morte do autor”, que nada mais é do que a des-subjetivação da autoria, tal como apontada por Foucault (2002). O autor é muito mais uma figura (jurídica, pública, discursiva) que uma pessoa individual (réu, santo, poeta, artista). A encarnação super individualizada da figura do autor tal como a verificamos no Romantismo, cuja alegoria do poeta romântico com seus dramas pessoais, sua loucura, seus amores, sua personalidade parece ser o canto do cisne de um autor-pessoa, “morre” para deixar claro que o autor não é uma pessoa individual, senão uma função (desempenhada, sim, por pessoas, mas sempre uma função), tal como a entenderá Foucault, para quem a função-autor é um mecanismo de funcionamento do

discurso e de inserção social do texto em uma dinâmica de poder. A função-autor é um dispositivo de autenticação do texto (que, ao abrigar esta função, torna-se obra), dispositivo que funciona, segundo Foucault, por esquemas similares aos da exegese cristã, “quando queria provar o valor de um texto pela santidade do autor”⁷. Assim, partindo do que estabelece São Jerônimo em seu *De uiris illustribus* para determinar a autoria de textos considerados santos, Foucault identifica traços similares da função-autor buscados pela crítica moderna nos textos considerados por ela autorais:

Ora, a crítica literária moderna, mesmo quando ela não se preocupa com a autenticação (o que é a regra geral), não define o autor de outra maneira: *o autor é o que permite explicar tão bem a presença de certos acontecimentos em uma obra* como suas transformações, suas deformações, suas diversas modificações (e isso pela biografia do autor, a localização de sua perspectiva individual, a análise de sua situação social ou de sua posição de classe, a revelação do seu projeto fundamental). *O autor é, igualmente, o princípio de uma certa unidade de escrita* - todas as diferenças devendo ser reduzidas ao menos pelos princípios da evolução, da maturação ou da influência. *O autor é ainda o que permite superar as contradições que podem se desencadear em uma série de textos*: ali deve haver - em um certo nível do seu pensamento ou do seu desejo, de sua consciência ou do seu inconsciente - um ponto a partir do qual as contradições se resolvem, os elementos incompatíveis se encadeando finalmente uns nos outros ou se organizando em torno de uma contradição fundamental ou originária. *O autor, enfim, é um certo foco de expressão* que, sob formas mais ou menos acabadas, manifesta-se da mesma maneira, e com o mesmo valor, em obras, rascunhos, cartas, fragmentos etc. Os quatro critérios de autenticidade segundo São Jerônimo (critérios que parecem bastante insuficientes aos atuais exegetas) definem as quatro modalidades segundo as quais a crítica moderna faz atuar a função-autor. (Foucault 2002) (Grifos meus)

As quatro funções-autor mencionadas acima por Foucault (e grifadas por mim) apontam, todas elas, para um princípio único, que é o princípio de unidade da obra. É pela função-autor que as criações se unificam, podem ser atribuídas a formas específicas de circulação e ganhar um valor social nas diferentes sociedades em que se materializam (Foucault 2002, p. 42-46). Também para Barthes (1984), *o ‘autor’*, como uma “*uma personagem moderna*”, é o elemento que fornece as chaves para a

⁷ “Parece-me, por exemplo, que a maneira com que a crítica literária, por muito tempo, definiu o autor, ou, antes, construiu a forma autor a partir dos textos e dos discursos existentes - é diretamente derivada da maneira com que a tradição cristã autenticou (ou, ao contrário, rejeitou) os textos de que dispunha. Em outros termos, para “encontrar” o autor na obra, a crítica moderna utiliza esquemas bastante próximos da exegese cristã, quando ela queria provar o valor de um texto pela santidade do autor.” (Foucault 2002)

leitura, uma vez que o entendimento do valor da obra (enquanto enunciado) depende de se saber quem a produziu. A figura do autor como o responsável pela obra garante, também para Barthes, a unidade do discurso, a sua “explicação”:

...a ‘explicação’ da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, que nos entregasse a sua ‘confidência’ (BARTHES, 1984, p. 50).

É importante esclarecer que, para Foucault, a *função-autor* é uma posição enunciativa, um elemento discursivo, e não um indivíduo singular, ainda que seja assumida por ele. Neste sentido, Foucault assume a morte do autor, anunciada por Barthes, apenas na medida em que ela diz respeito à ideia romântica de autor como esse indivíduo singular, mas a rejeita na medida em que afirma a continuidade desta figura do autor como elemento imprescindível ao funcionamento de certos discursos. A *função-autor* se constituiria, portanto, em uma “*característica do modo de existência, circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade* (FOUCAULT, 2002, p. 46). É ela que indica que certo discurso / obra deve receber, em dada cultura, um certo estatuto, um certo valor, e merece circular de uma determinada forma.

Um outro ponto importante a ser ressaltado acerca das considerações de Foucault sobre a questão do autor e que será útil logo a seguir em minha análise da questão no filme de Wim Wenders, é sua observação de que o que faz com que um indivíduo exerça a *função autor* é o fato de, com seu nome, recortar e caracterizar os textos que lhe são atribuídos. Segue-se a isso uma importante distinção feita por Foucault entre o “nome do autor e o nome próprio”. O nome próprio designa a pessoa, enquanto o nome do autor (que coincide com o nome da pessoa) designa a autoria. Por exemplo, o nome do autor Dostoiévski escrito sobre um romance não designa o indivíduo Fiódor Dostoiévski, mas sim o valor social, discursivo, que foi construído em torno deste nome que, impresso sobre a capa do livro, agrega a este tal valor e o autoriza como obra. Assim, o nome do autor é um valor socialmente estabelecido que diz “isto pertence a”, “isto tem o valor de”, “isto é uma obra de”. A ligação entre o nome próprio e o indivíduo nomeado e do nome do autor com o que nomeia não possuem o mesmo funcionamento (FOUCAULT, 2002, p. 42-43). A esta

distinção entre autor e pessoa corroboram também as reflexões de Bakhtin, que, em *O autor e a personagem na atividade estética* (1920-22), alerta sobre o erro de se confundir entre autor-criador, elemento da obra, e autor-pessoa, elemento da vida.

Em suma, em torno da noção foucaultiana da função-autor há toda uma problematização da noção de sujeito iniciada já nos autores anteriormente citados. De fato, Foucault considerava que a questão da função-autor era uma particularização da função sujeito e, uma compreensão mais rigorosa daquela demandaria um aprofundamento nesta questão maior e mais fundamental em sua filosofia. Mas aqui basta reter que, para Foucault, trata-se de “retirar ao sujeito (ou seu substituto) o papel de fundamento originário e de o analisar como uma função do discurso” (FOUCAULT, 2002, p. 70). Com isto estabelecemos uma base diversa para pensarmos a questão do autor no documentário de Wim Wenders, uma base mais distante da versão romântica do indivíduo-autor mas ao mesmo tempo capaz de por-nos em contato com ela de forma crítica, podendo perceber melhor o seu funcionamento no discurso.

3. “Isto é um autor”: a questão do autor no documentário *Identidade de Nós Mesmos*, de Wim Wenders

O documentário de Wim Wenders inicia-se com a projeção na tela, sobre um fundo de chuviscos de tv fora do ar, de um texto, um texto escrito, que toma 2:35 dos minutos iniciais do filme e se movimenta na tela. A voz em *off* do próprio Wenders lê este texto, reforçando, além da experiência escrita, também a experiência sonora das palavras. Ficamos, assim, 2:35 minutos praticamente apenas com estas palavras, como se Wenders quisesse nos fazer contemplá-las, antes de “ver” o filme. A imagem “da vida” está fora do ar e a única coisa que nos fica é a imagem de palavras. Um filme que mostra um autor diante de outro autor e que começa assim, com palavras, escritas, ditas, filmadas. Não posso deixar aqui de pensar da alegoria da camera-caneta usada por Astruc para designar o cinema de autoria e de seu ideal de autor cinematográfico como um escritor, bem como de um cinema que “irá libertando-se paulatinamente desta tirania do visual, da imagem pela imagem, do concreto, para

tornar-se uma escrita tão maleável e tão sutil como a linguagem escrita.” (1948, 38). O filme de Wenders parece, assim, neste momento inicial reproduzir, no plano estético, o percurso da crítica no que diz respeito à discussão acerca da ideia de autoria, sendo ambos instaurados sob a égide do literário. Assim, Wenders inicia seu filme escrevendo com a câmera um questionamento acerca da questão da identidade - da qual a questão da autoria se deriva - questionamento que surge sob a forma de um poema, que reproduzo a seguir integralmente, respeitando a divisão em versos e também as opções de caixa alta e baixa das letras do original:

Você mora onde você mora,
você faz o seu trabalho,
você fala o que você fala,
você come o que você come,
você usa as roupas que você usa,
você olha as imagens que você vê...

VOCÊ VIVE COMO VOCÊ PODE.
VOCÊ É QUEM VOCÊ É

"Identidade" ...
de uma pessoa,
de uma coisa,
de um lugar.

"Identidade"
Só a palavra já me dá calafrios.
Ela gira em torno de calma, conforto, satisfação.
O que é isto, identidade?
Saber o seu lugar?
Saber o seu valor?
Saber quem você é?
Como reconhecer a identidade?
Criamos uma imagens de nós mesmos,
Tentamos corresponder a esta imagem...
É isto a que chamamos de identidade?
O acordo
Entre a imagem que criamos
E... nós mesmos?
O que é exatamente isto, "nós mesmos?"

Nós vivemos nas cidades,
as cidades vivem em nós...
A vida passa.
Nós nos mudamos de uma cidade a outra
De um país a outro,
Nós mudamos de língua,
Mudamos de hábitos
Mudamos de opinião,
Mudamos de roupa,
Mudamos tudo.

Tudo muda. E rápido...
Imagens sobretrudo..."

Neste instante surge uma imagem na tela: um carro em movimento por uma conturbada via de urbana de alta velocidade, ao som de sirenes, letreiros, prédios, carros passando rapidamente, cruzando viadutos numa miríade de entrecruzamentos, em enquadramentos plenos de linhas e objetos que se cruzam e de sequencias fluidas de imagens que, como o próprio poema anuncia, mudam rápido demais, lançando-nos no frenesi da vida nos grandes centros urbanos, enfim, na própria contemporaneidade, em que "tudo muda, e rápido... ". Há muito que se explorar neste poema inicial de Wenders em diálogo com todo o restante do filme e com as próprias opções estéticas do cineasta, que muitas vezes acaba por deixar sua 35mm de lado e registrar as imagens com sua câmera de video, não sem "discutir" isso com o espectador, não sem deflagar a partir daí a série de questionamentos que esta nova mídia na época podia provocar à sua identidade de cineasta, de autor. Espero ter oportunidade de aprofundar minhas análises neste sentido, mas por ora vou preferir me deter em um trecho específico deste poema inicial, articulando-o com alguns trechos em que Wenders se depara com o estilista Yamamoto, objeto de seu filme, mostrando como se podem perceber aí alguns ecos dos discursos acerca do autor que se afirmaram ao longo da história desta questão. O trecho em que quero me deter é aflitivo. Ele começa com uma pergunta: "O que é isto, identidade?" e continua com mais tantas até o final da estrofe, como se estivesse nos socando:

Saber o seu lugar?
Saber o seu valor?
Saber quem você é?
Como reconhecer a identidade?
Criamos uma imagem de nós mesmos,
Tentamos corresponder a esta imagem...
É isto a que chamamos de identidade?
O acordo
Entre a imagem que criamos
E... nós mesmos?
O que é exatamente isto, "nós mesmos?"

(Wenders 01:38- 2:15)

A pergunta "o que é identidade?" é, por assim dizer, o pressuposto lógico da questão "o que é um autor?". Um autor precisa ser "identificado" como tal, distinguido, conseqüentemente dos não autores. E o que identifica um autor, isto é, o que lhe dá identidade é justamente que o público saiba "o seu lugar", o "seu valor" e "quem é ele/ela?" Claro que o tom da estrofe, que coloca tudo sob questionamento, é o da desconfiança das possíveis prontas respostas. Wenders coloca, assim, já desde o início do filme a questão da identidade / autoria como uma questão suspeita e a base desta suspeita é a de que essa coisa chamada "identidade" (e por derivação, "autoria") não existe, ao menos não tem uma base ontológica, mas é um constructo ("criamos.../ tentamos corresponder.../ o acordo") e uma imagem ("criamos uma imagem de nós mesmos"), não uma essência. Wenders se aproxima aqui muito da ideia de função-autor desenvolvida por Foucault, e das reflexões de Barthes, autores que buscaram justamente deslocar a natureza do autor da existência do indivíduo singular para o discurso.

À provocativa pergunta de Foucault que fornece o título à sua célebre conferência pronunciada em 1969 - "O que é um autor?" - corresponde a pergunta de Wenders: "O que é exatamente isto, 'nós mesmos'?". Um autor não é uma pessoa, mas uma função do discurso, um critério construído histórico-socialmente para estabelecer a unidade, a autoridade e o poder dos escritos (Foucault se reduz à discussão no campo da literatura, mas ela poder ser ampliada para qualquer outra arte), um autor é um dispositivo criado para se saber "o lugar, o valor" da obra. Do mesmo modo a identidade de nós mesmos também não é a essência de nós mesmos, mas uma criação de nós mesmos, uma imagem, à qual tentamos corresponder para que saibamos "lugar, o valor" de nós mesmos.

A ideia da dispersão do sujeito apontada por Foucault em vários de seus escritos (o sujeito que não é uma unidade real, senão uma imagem dela; um sujeito que é um conjunto de vozes) e que está na base de suas reflexões sobre a função-autor parece refletida no poema de Wenders. Para por em questão a identidade de nós mesmos, Wenders nos mostra desde o início que não somos senão um conjunto de práticas sociais - como moramos, como falamos, como comemos - práticas que não são "só" nossas, mas da cultura a que pertencemos. Então o que seríamos esse "nós mesmos?", onde estaria aquilo que nos identifica como autores de nossa própria obra

e vida? Se o eu, como lugar no enunciado, como observou Benveniste (2006), só adquire significado diante do tu, por oposição estrutural, será preciso buscar a identidade do autor, do "eu mesmo"/ "nós mesmos" não em uma suposta essência da pessoa (uma vez que ali só há a imagem constituída, fluida), mas no encontro com o Outro autor, o outro "eu". No filme trata-se do encontro de Wenders - o autor em busca - com Yamamoto - o Outro autor, diante do qual Wenders pode dizer "eu sou" na medida em que diz "tu és". A alteridade, representada por Yamamoto, este artista de uma cultura tão diversa e de uma arte tão diversa, como a moda (e mesmo inicialmente avessa a Wenders) é a possibilidade dada à percepção da identidade (de Wenders).

Nas sequências iniciais do filme a posição da câmera nos fornece a perspectiva do motorista ou do acompanhante ao lado, que tudo vê a partir do vidro dianteiro do carro e das janelas laterais. As imagens ficam parcialmente duplicadas porque a câmera principal, dirigida para o vidro dianteiro do carro, não alcança livremente a paisagem externa para além do vidro, mas tem entre si e o vidro uma câmera de vídeo, sobre a qual repousa a mão de Wenders. A câmera de vídeo está posicionada da mesma maneira que a de 35mm, e replica a paisagem filmada por esta, em uma clara quebra do efeito da quarta parede, instaurando o espectador já desde o início em uma atmosfera não ilusionista, em que os recursos de construção do discurso estão escancarados, mostrando como a realidade não nos chega de modo imediato, mas mediada e que a natureza das mídias - bem como das ideologias, da linguagem - que se interpõem entre nós e o mundo e determinam a "imagem" que fazemos dele. A narrativa de Wenders reforça o direcionamento metalinguístico da cena, pois a partir do momento em que a projeção do poema escrito se encerra e entram as imagens "da vida" o diretor inicia um fluxo discursivo sobre a velocidade das imagens, sobre suas angústias pessoais - hoje já datadas - diante da fluidez e rapidez das recém surgidas imagens eletrônicas, e também da natureza de reprodutibilidade destas, que punham de vez por terra a ideia da imagem original, Tudo parece apontar para essa dissolução das fronteiras que criavam a ilusão de uma essência de autor, de uma essência de obra, de uma essência de pessoa, de uma essência de sujeito. Se não há o original, a essência, tudo não são senão imagens, funções (diria Foucault), em todo o caso constructos, dispersões. A ficção apontada por Barthes, de que a obra poderia

ser "explicada" pela "*voz de uma só e mesma pessoa, o autor, que nos entregasse a sua 'confidência'*" (1984, p.50) cai, neste mundo da reprodutibilidade técnica, inteiramente por terra.

Mas Wenders consegue sair deste emaranhado. Seu encontro com o estilista japonês Yohji Yamamoto o coloca claramente diante de um outro mundo. Estilista de forte traço contemporâneo, Yamamoto, em sua forma de trabalho, demonstra-se ainda herdeiro de uma tradição de artesanato, em que a meticulosidade, o cuidado das escolhas, a concentração e a consciência de pertencimento a uma tradição (a mãe de Yamamoto era costureira e ele fala dela como sua mestra) imprimem uma outra velocidade e qualidade ao trabalho. Unem-se a isso características culturais e individuais que geram um claro contraste com o panorama da contemporaneidade descortinado por Wenders nas primeiras sequências do filme (tanto no nível do discurso verbal, quanto do imagético).

Um aparente paradoxo, no que diz respeito à autoria, parece surgir em Yamamoto: criador de coleções com um forte traço autoral, e com um trabalho extremamente individualizado, Yamamoto convive com uma extraordinária consciência de que o que faz não lhe pertence, de certo modo não é uma obra "sua". Em certa passagem afirma:

Eu acho, às vezes, que, quando você acha algo muito legal na sua coleção, você não sente que está fazendo aquilo, que fez aquilo. Você sente que alguém está lhe dando aquilo porque você espera. Eu estou sempre esperando que surja algo, então... (Yamamoto, em Wenders 24:15-24:45) (grifos meus)

Parece antes ver-se como herdeiro, do que como indivíduo inaugurador. Sabidamente esta característica poderia ser interpretada como um traço cultural, mas não ousarei falar aqui da cultura japonesa, por não conhecê-la a fundo e correr o risco de, ao me referir a ela, apoiar-me em clichês e estereótipos. Irei preferir compreender esta característica de Yamamoto a partir de seu processo criativo, que é também o campo com o qual Wenders se põe em diálogo. A meu ver, trata-se de uma percepção extremamente profunda e intuitiva de Yamamoto, conquistada na reflexão permitida por seu próprio fazer criativo, da inexistência, em termos essencialistas, do autor, e de sua "dispersão", no sentido de que este autor que se materializa nele, Yamamoto, não é senão a união de tudo o que foi herdado, "o que lhe foi dado". Esta

constatação de Yamamoto de que, ao criar, "você não sente que está fazendo aquilo, que fez aquilo", mas que "alguém está lhe dando aquilo" parece atualizar de uma maneira muito perceptiva as considerações de Foucault sobre a ideia da função-autor. Yamamoto não se sente, ele pessoalmente, como a essência da criação justamente porque percebe que o que ele faz é cumprir um papel, uma função em um sistema que atribui a ele a autoria. Neste sentido ele recebe, mais do que faz. E ele espera, porque ele ocupa a posição-autor e sabe, que a partir disso, a criação se fará não *por* ele, mas *através* dele.

Está aí operando uma extraordinária consciência de pertencimento (a uma herança cultural, a uma tradição, a um *socius*) que impede que este artista se afirme a partir da ideia de indivíduo-autor, só permitida em um contexto em que a ficção da individualidade do criador como base única da criação teve que se afirmar pelas razões históricas e culturais já mencionadas anteriormente. Está claro para ele que dá unidade à sua obra não é a sua pessoa, no sentido individual, mas "uma outra coisa". Há uma continuidade, há uma história, há um discurso, muito mais que uma personalidade naquilo que opera para criar este autor. A certa altura do filme, Yamamoto, fala dos pais, deixando isto muito claro :

Acho que eu trabalho para eles [para os pais já mortos], para expressar o que eles não puderam. Sinto que me deram a tarefa de fazer algo por eles. Neste sentido, o que eu venho fazendo é meramente acidental (...). Quando considero tudo isso, muitas vezes penso que não estou lutando apenas por mim mesmo, mas que ***isso é a continuação de outra coisa***. (Yamamoto, em Wenders 44: 59 - 44:46) (grifos meus)

O que se tem aqui senão a experiência direta, humana e prática daquilo que afirma categoricamente Foucault?

"[...] a noção de autor constitui o momento forte da individualização..." Mas... "que importa quem fala?" (...) O autor "não é exatamente nem o proprietário nem o responsável por seus textos: não é nem o produtor nem o inventor deles". (Foucault, 2002)

Certamente a postura de Yamamoto, de se colocar sempre como um devedor de uma tradição e sua obra como uma espécie de oferenda àqueles que a legaram (sua mãe, seu pai) e que a receberão (seus clientes), parece estar mais de acordo com

esta ideia foucaultiana de autor como "função" social, como "lugar" discursivo, do que com a ideia romântica do indivíduo criador fundado em seu próprio gênio.

Esta reverência à herança, aos pais, demonstrada por Yamamoto e que parece jamais deixá-lo em suas mais ousadas criações, não será um empecilho para que este artista não apenas crie um estilo, mas também que se liberte dele. É precisamente por esta capacidade de estar "entre" o passado e o futuro, com uma extrema atenção ao que faz sentido no presente, que Yamamoto, na percepção de Wenders, não se deixa aprisionar no que o define individualmente - o estilo - sendo capaz de reavaliá-lo a luz de algo para além do si mesmo. Isto, diz Wenders, "é um autor":

O estilo podia se tornar uma prisão, uma sala de espelhos onde você só consegue se espelhar e se imitar. Yohji conhecia bem esse problema. Claro que caíra nessa armadilha. "Escapou dela", ele disse, quando aprendeu a **aceitar seu estilo**. "De repente a prisão se abriu", ele disse. *Isso, para mim, é um autor: alguém que, para começar tem algo a dizer, **que sabe se expressar com sua própria voz e que, finalmente encontra em si a força e a violência necessária para se tornar o guardião de sua prisão, e não continuar prisioneiro.*** (Wenders 1:03:06 a 1:03:50)

Considerações Finais

Desde que vi pela primeira vez o documentário *Identidade de Nós Mesmos* percebi o potencial que ele possui para problematizar a questão do autor, questão tão longamente discutida tanto no campo do cinema como no da literatura, como procurei demonstrar. A questão inicialmente feita por Wenders no documentário, "quem seria nós mesmos?", ficou, já nesta primeira experiência com o filme, reverberando em minha mente e a resposta que me surgiu, como na lógica ilógica de um sonho que junta partes desconexas em um mesmo período, veio ecoando lá do meio do filme: "Isto é um autor!", na constatação de Wenders diante de Yamamoto. Creio que a questão da autoria não é uma questão meramente das artes, mas uma questão da existência humana, na medida em que atinge o cerne da identidade de nós mesmos. Todos nós estamos, de uma maneira ou de outra, diante da tarefa de criar e de unificar, a partir de alguma ficção salvadora, a dispersão de nossos eus - não é esta a função por excelência da autoria? "Mas o que é um autor?", pergunta tão

importante, tão polêmica que se tornou o título de uma conferência de Foucault. Esta pergunta ainda não foi esgotada, e não será, pois ela faz parte do trabalho de entendimento que teremos sempre que fazer sobre as formas de criação de nossa cultura, de nossa pessoa e de nossa existência, sempre em transformação. Mas se posso arriscar a dar, a título de finalização uma resposta àquela definitiva pergunta eu a darei igualmente juntando falas desconexas do filme que me levou a estas reflexões, falas dispersas mas, para mim, cheias de sentido quando reunidas:

- "O que é um autor?"

- "É a continuação de outra coisa"

Referências Bibliográficas

ASTRUC, Alexandre. Naissance d'une nouvelle avant-garde: La caméra-stylo. *L'écran Français*. Paris, n. 144, 1948.

BAKHTIN, Mikhail. O autor e a personagem na atividade estética. In: *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O Rumor da língua*. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1984.

BAZIN, André et al. *La politique des auteurs*. Paris: Cahiers du Cinéma Livres, 1984.

BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema – a política dos autores, França, Brasil, anos 50 e 60*. Brasiliense, São Paulo, 1994.

BENVENISTE, Émile. O aparelho formal da enunciação. In: _____. *Problemas de lingüística geral II*. Campinas: Pontes, 2006.

BRUNN, Alain. *L'auteur*. Textes choisis et présentes par Alain Brunn. Paris: Flammarion, 2001.

CAUGHIE, John. *Theories of authorship*. London/New York: Routledge, 1981.

CHARTIER, Roger. *O que é um autor? Revisão de uma genealogia*. São Carlos, Edufscar, 2012.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In. *Ditos e Escritos vol. III*. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense 2002.

GESTNER, David; STAIGER, Janet (Orgs.). *Authorship and Film*. London; New York: Routledge, 2003.

TRUFFAUT, François. Une certaine tendance du cinéma français. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 31, 1954.

----- Ali Baba et la 'politique des auteurs. *Cahiers du Cinema*, Paris, n. 44, p. 45-46, 1955.

WENDERS, Wim. *Identidade de nós mesmos (Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten)*. Direção: Wim Wenders. Alemanha Ocidental/ França: Road Movies Filmproduktion GmbH (Berlin), 1988/89. Duração: 81 min. Formato: 35 mm; color, 1:1:37 stereo.

CINEMA BRASILEIRO: DA CRIAÇÃO À DIFUSÃO

A CONTRIBUIÇÃO DA CULTURA POPULAR COMO CÂNONE PARA O CINEMA DE NELSON PEREIRA DOS SANTOS

DE CILLO, Renan⁸

RESUMO: Precedendo o manifesto do Cinema Novo em toda sua estética e argumentação política, Nelson Pereira dos Santos iniciou na década de 50 um modelo de produção cinematográfica fundamentado na cultura popular. Concebendo obras que emergem do cerne da gênese nacional, contrariando o exotismo dos cartões postais, o cineasta transpõe em tela os corpos, rostos e vivências daqueles que eram negligenciados pela indústria cultural. Estabelecendo diálogo com a música popular e a literatura, principalmente a regionalista, Nelson delineou em seu cinema uma série de estudos acerca da representação da identidade brasileira na cinematografia nacional. Dos moradores de favela aos flagelados pela seca, dos sambistas aos cantores sertanejos, o conjunto de obras do artista procura desmitificar a realidade do país e apresentar a pluralidade de sua gente, levantando o protagonismo dos marginalizados e concebendo, através do encontro entre o cinema e outras artes, comunicação com aqueles que estão retratados em tela, o povo brasileiro. Sendo assim, em contato com o mercado cinematográfico contemporâneo, refletiremos acerca da cinematografia de Nelson Pereira dos Santos e o diálogo estabelecido entre o cinema e a cultura popular, aquela que irrompe de seu povo.

PALAVRAS-CHAVE: Nelson Pereira dos Santos; Cinema Brasileiro; Literatura; Música Popular;

Dos mais célebres nomes da bibliografia do cinema nacional, Nelson Pereira dos Santos, etnógrafo em busca das raízes populares para construção da identidade brasileira, foi, e é, um artista responsável por uma cinematografia que tem como cânone o diálogo da cultura popular com seu cinema e seu público. Redefinindo o cinema brasileiro moderno e refletindo a imagem do brasileiro em tela, Nelson, ao comunicar-se com a cultura provinda do próprio povo, estabelece diálogo direto com aqueles que estão retratados em tela.

Como primeiro diretor de cinema a ocupar uma cadeira na Academia Brasileira de Letras, o cineasta produziu de extraordinárias adaptações de obra

⁸ A contribuição da cultura popular como cânone para o cinema de Nelson Pereira dos Santos, UNESPAR – Campus de Curitiba II – FAP, renan.cillo@hotmail.com

literárias de grandes mestres do modernismo brasileiro como: Graciliano Ramos, Jorge Amado e Guimarães Rosa a obras populares como as de Nelson Rodrigues e aclamadas pela crítica como as de Machado de Assis. Além da literatura, o cineasta também divaga por caminhos da música popular brasileira, seja pela bossa nova de Tom Jobim, o samba através de Zé Kéti ou o mais popular sertanejo da dupla Milionário e José Rico.

Através da desmitificação destas raízes da cultura nacional encontra-se o que há de mais genuíno na identidade do povo brasileiro, a autenticidade e simplicidade de suas obras. Trabalhos que rompem com o exotismo e misticismo, e proporcionam integridade na compreensão do país.

Nelson, paulista

Sonhando com um cinema voltado para o povo brasileiro e que refletisse as camadas sociais, Nelson ambiciona “Rio, 40 graus”, obra que se tornaria manifesto por um cinema independente. O filme contrasta a égide de desenvolvimento do colonizado, que até então se refletia através de um cinema que não falava sua língua.

Um filme sobre negros, sobre o samba, sobre o morro, uma obra sobre o Rio de Janeiro, mas sem a inclusão inventiva de seus cartões postais, ao menos não com determinado protagonismo. O Cristo Redentor está ali, de braços abertos, mas não para proteger ou abençoar os meninos vendedores de amendoim. O Maracanã também está presente, não com toda sua exuberância para exaltar o futebol nacional, mas para traçar uma fronteira entre aqueles que estão em campo, aos que assistem aos jogos e aos tantos outros que sequer conseguem entrar no centro esportivo para assistir ao espetáculo de futebol ou vender seus produtos.

E é aqui que irrompe, no seio da cinematografia nacional, a força da identidade brasileira, o personagem popular que habita as ruas do Rio de Janeiro na década de 50: de sambistas, moradores de favela, meninos de rua, comerciantes a jogadores e torcedores de futebol. A crítica social é bem nítida quando se apresenta os cartolas de futebol, turistas estrangeiros e os banhistas da dourada praia de Copacabana, em contraste à vida e percalços enfrentados pelos moradores do

morro.

Promovendo a liberdade para o povo brasileiro habitar a cinematografia nacional, em “Rio, 40 graus” os personagens andam livremente pelas ruas, na maioria das vezes descalços, com seu linguajar característico, contribuição do próprio elenco de não-atores, que emprestou à obra seu próprio vocabulário.

Deste argumento, no âmago da identidade nacional, surge o samba, o carnaval e o futebol como redenção àquela vida de adversidades, como um respiro para encarar assim mais um dia, uma semana, a vida.

O filme, como reverência àquela realidade, inicia-se e termina com a música “Eu sou o Samba (A voz do morro)”, incorporando assim em sua obra aquele manifesto que irrompe do interior de seu próprio povo.

Se com “Rio, 40 Graus”, Nelson já homenageava cultura que emerge do cerne do povo, em “Rio, Zona Norte” o cineasta vai além e decide honrar a figura específica de um compositor popular, morador do morro, que busca pelo reconhecimento e apoio dos intelectuais e da classe média carioca.

A figura homenageada aqui é Zé Kéti, grande compositor e amigo de Nelson, que contribuiria para a trilha do filme anterior do cineasta. Para interpretar o protagonista, o sambista Espírito, Nelson chama Grande Otelo, personagem popular e icônico das chanchadas brasileiras da década de 40.

Em sua jornada, Espírito será enganado por um agente e terá sua canção apropriada por um compositor intelectual, além de enfrentar uma sucessão de perdas: a morte de sua mulher e de seu filho delinquente, e ser abandonado por uma esposa interesseira.

Além da participação de Zé Kéti, Angela Maria, grande cantora brasileira, faz uma ponta no filme, enaltecendo na obra de Nelson o diálogo com a cultura popular.

Desta cultura que emerge do morro, mas procura nas classes favorecidas apoio para se comunicar com toda a massa, Nelson traça um diálogo não só sobre a música popular, mas também sobre a literatura e o próprio cinema, que como artes, sempre buscam estabelecer contato e o reconhecimento de seu próprio público.

No filme, Espírito infelizmente não consegue terminar sua jornada e ser legitimado como o grande compositor que era, mas anos mais tarde a história seria diferente, em 1981, com “Estrada da Vida”, Nelson busca na origem popular do

sertanejo, a história de Milionário e Zé Rico, uma dupla que nasce do povo e canta para o povo, afirmando assim a cultura brasileira.

Após terminar “Rio, Zona Norte”, Nelson parte para o sertão nordestino com a intenção de filmar a adaptação da obra “Vidas Secas”, de Graciliano Ramos. Anos antes o diretor tentaria adaptar “São Bernardo”, mas não recebeu a aprovação do escritor alagoano, após ter feito mudanças no desfecho do livro.

Ao chegar ao sertão, Nelson se depara com uma época de chuvas, o que o impossibilitaria de filmar “Vidas Secas”, e é deste pressuposto então que surge “Mandacaru Vermelho”, baseado nas lendas regionais da luta de uma família pela honra. Com este filme, o cineasta inauguraria o que seria denominado de “*nordestern*”, um filme permeado pela atmosfera e as características dos westerns estadunidenses, mas transpassado para a realidade brasileira do sertão nordestino, com sua geografia, política e miséria.

Quando finalmente consegue filmar “Vidas Secas”, o livro já era bibliografia obrigatória nas escolas, e logo no início da narrativa, há a preocupação em ressaltar que, mesmo após duas décadas do lançamento da obra, o sertão nordestino continuava sendo palco da miséria e da luta pela reforma agrária.

Em “Vidas Secas” Nelson reproduz com fidelidade as passagens do livro de Graciliano, que minuciosamente demarcam como àquela aridez demográfica transita entre o solo e os corpos e emoções do personagem nordestino. E desmitificando qualquer exotismo cultural, o cineasta transpõe em tela uma realidade até então omitida pela égide desenvolvimentista.

Com um rigor estético extremamente fiel à obra, Nelson reproduz os costumes, a cultura, o caráter e outros aspectos da região sertaneja dos anos 1940, somando com a fotografia de Luiz Carlos Barreto, ressaltando assim a atmosfera árida e rústica do sertão, e tornando seu filme mais que um retrato de um povo e sua época, mas um documento de referência histórica sobre a miséria e desigualdade social no país.

Em seguida, Nelson é convidado a dirigir um conto do popular de Nelson Rodrigues, e produz o que é possivelmente uma das melhores adaptações cinematográficas dentre as obras do influente escritor e dramaturgo. Flertando com o gênero *noir*, o cineasta elabora um de seus trabalhos mais maduros e

tecnicamente bem produzidos. E apoiando-se na popularidade do escritor e em toda sua ironia crítica, Nelson não se exima em recorrer as peculiares características *rodrigueanas* para retratar assim a sociedade carioca da época.

Com os primeiros anos do regime militar imposto, Nelson deixará de lado a panfletagem ideológica de suas primeiras obras, para produzir filmes que expressassem as contradições ideológicas dos intelectuais da esquerda em um movimento de autoquestionamento. Em meio a esta intensa fase de indagações, o cineasta irá transpor em tela, através das mais complexas referências e alegorias, a atmosfera de frustração e incerteza sustentada pelo espectro do golpe.

Nasce assim “El Justiceiro”, adaptação da novela de João Bethencourt, o que muitos acreditam ser o final de uma trilogia sobre o Rio de Janeiro. Transitando pelas referências pops internacionais e a cultura clássica, a obra, em seu caráter irônico, sublinha a geografia da cidade partida, apresentando um playboy conservador, cínico, filho de general que se ergue em defesa dos oprimidos.

Influenciado pelo tropicalismo e o espírito de liberdade proposto pelo movimento, que funcionaria como fuga para o conturbado período após a instauração do AI-5, Nelson refugia-se em Parati com alguns amigos e produz três interessantes e peculiares obras, que serão o retrato honesto de um momento de impotência dos intelectuais perante o fracasso do discurso da esquerda.

Negando o discurso engajado ortodoxo e intensificando as alegorias, o cineasta produz então, “Fome de Amor”, adaptação de “História para se ouvir de noite”, de Guilherme Figueiredo, “Azylo muito louco”, obra baseada no conto “O Alienista”, de Machado de Assis, e “Quem é Beta?”.

Discutindo a alienação ideológica o cineasta irrompe aqui com o grito do intelectual de esquerda desiludido frente aquele específico momento político. Sublinhando a descrença pelo viés revolucionário e eximindo-se do contato com o povo, as três obras irão debater o exílio do intelectual que não encontra via e propósito para sua batalha ideológica.

Com grande liberdade linguística e poética, esta fase proporciona que o encontro de signos se abra para experimentações através de cortes bruscos, ações fragmentadas e tempos alternados, ressaltando assim o fluxo desconexo da consciência progressista destes intelectuais no auge da ditadura.

Em seguida, Nelson filmaria um ensaio frente à relação entre colonizado e colonizador, o filme “Como era gostoso o meu francês”. Falado em tupi, francês e português, a obra debate a resistência cultural das raízes indígenas frente à colonização europeia, e produz um relato original e sarcástico acerca da identidade brasileira. Ao final do filme, como recusa a doutrina e cultura branco-cristã, os tupinambás, em um ritual específico de seus costumes, devoram o francês em resposta e negação à colonização europeia.

Em 1984, Nelson leva às telas do cinema mais uma adaptação de Graciliano Ramos, desta vez “Memórias do Cárcere”. A ideia era conceber o filme em 1964, mas devido à atmosfera política do período, o cineasta foi obrigado a suspender o projeto, retomando-o apenas 20 anos depois.

Nelson costuma citar em entrevistas que “Vidas Secas” abre o período do golpe, enquanto “Memórias do Cárcere” encerra. O filme foi grande sucesso de público e crítica, chegando a ser premiado em Cannes.

A partir da década de 70, a representação da identidade brasileira por Nelson não possui mais o tom paternalista, o cineasta abandona o questionamento irônico e distanciado em prol de dedicar-se a um cinema que se emana da cultura do povo. É através desta premissa que surge o convite para o diretor compor “Estrada da Vida”, filme que narra a trajetória da dupla sertaneja Milionário e José Rico.

Livre de qualquer preconceito e estereótipo, o cineasta aborda a vida e percalços da dupla através de uma perspectiva bem singela e delicada. Somos, desta maneira, transportados para a realidade da dupla antes da fama e reconhecemos neles o itinerário de luta pela sobrevivência no cotidiano de todos os brasileiros. Na época, o sertanejo já havia se tornado fenômeno popular e levava consigo milhares de fãs aos shows da dupla pelo interior do país.

Efetivando assim o seu manifesto por um cinema popular, Nelson então produz um filme que emana das raízes do povo e fala sua língua. Ali, em tela, está traduzida e delineada toda a expressão do povo brasileiro em sua mais honesta identidade. Um cinema de fácil acesso e com sua devida consideração ao público que o acolhe.

Posteriormente, Bruno Barreto levaria ao cinema a vida de outra dupla com o filme “2 filhos de Francisco”. Aqui o contexto é distinto, as épocas são diferentes e a

cultura sertaneja tomou proporções que não se delimitam a fronteiras regionais. No entanto, a base daquela arte defendida e reflexionada por Nelson Pereira dos Santos ao longo de sua cinematografia se faz presente, o apelo por um cinema popular.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BUTCHER, Pedro. *Cinema Brasileiro Hoje*. São Paulo: Publifolha, 2005

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

MASCARELLO, Fernando (org.). *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papyrus: 2006.

MERTEN, Luiz Carlos. *Cinema: Entre a Realidade e o Artificio*. Porto Alegre: Artes e Ofício, 2010.

PAPA, Dolores. *Uma cinebiografia do Brasil: Rio, 40 graus*. Rio de Janeiro: Onze do Sete Comunicação, 2005.

Nelson Pereira dos Santos: em busca das imagens do povo

**CIRCUITOS DO FILME DE BRUNO BARRETO “O QUE É ISSO, COMPANHEIRO?”
(1997): CRIAÇÃO DO ROTEIRO ENTRE CONFRONTOS E MEMÓRIAS DA
DITADURA BRASILEIRA**

CIFFONI, Flavio Bandeira⁹

Resumo: Este artigo trata das representações elaboradas para a criação e realização do filme *O que é isso, companheiro?* (1997) dirigido por Bruno Barreto. Esse filme retrata as memórias do militante Fernando Gabeira conforme seu livro e documentos sobre a ditadura brasileira, em especial, sobre o sequestro do embaixador norte-americano Elbrick, em 1969. Oportunamente, foram comparados relatos dos participantes (RIDENTI, 1997), de documentos sobre o período e do livro de Gabeira (1979), como uma contribuição para reflexão sobre a criação do roteiro. Neste recorte que compõe a dissertação em curso, algumas memórias sobre a ação dos militantes foram cotejadas às descrições e suas representações no filme. Embora, o roteiro tenha sido alvo de críticas por dispensar parte das informações sobre o episódio do sequestro e exacerbar outras características do livro, o filme alcançou sucesso de público e foi indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro em 1998.

Palavas-chave: cinema comercial; roteiro; ditadura brasileira; lugares da repressão.

Guerra de memórias: visões e contradições

Este artigo descreve uma sequência das cenas do sequestro do embaixador norte-americano Charles Burk Elbrick, no ano de 1969, conforme foi representada no filme *O que é isso, companheiro?* (1997) de Bruno Barreto. Nesta direção, coteja esta sequência com as imagens do local, antigas e atuais, comparando-as aos relatos de alguns dos participantes da ação e ao depoimento de Fernando Gabeira no livro homônimo publicado em 1979. Oportunamente, vai se analisar a movimentação dos sequestradores, entre a captura do embaixador e o deslocamento até o local do cativo, tendo em vista alguns relatos dos participantes, documentos históricos e o texto literário do livro, em contraposição às cenas do roteiro. Esta análise preliminar tem a intenção de contribuir para o reconhecimento do patrimônio edificado e de locais identificados em relatos literários e fílmicos, contrapostos às próprias memórias dos fatos expressas pelos

⁹Aluno do mestrado - Programa de Pós-graduação em Comunicação e Linguagens, Linha de Pesquisa Cinema e Audiovisual, da Universidade Tuiuti do Paraná. Email: flaviociffoni@gmail.com

militantes e por seus agressores, além de cooperar com um resgate da memória recente sobre a ditadura brasileira.

Os lugares, monumentos e as edificações que compõem as cidades brasileiras podem possibilitar uma reflexão sobre os acontecimentos da história, a partir de estudos sobre esse patrimônio material e imaterial, muitos já realizados na área do turismo histórico (BELOTUR, 2014; SANTOS-FILHO, QUEIROZ, ROCHA, 2012).

Desde 2014, exemplarmente, com os acordos do Brasil para abertura dos arquivos da ditadura consolidados, algumas organizações não governamentais começaram a incentivar práticas de cartografia colaborativa com uso de ferramentas *on-line* para reunir e sistematizar informações sobre esse período e suas ações. Plataformas¹⁰ e *sites* colaborativos para mapear lugares de memória de resistência e de repressão, foram criados e são mantidos com a participação da sociedade civil no processo de revelação dos acontecimentos de períodos autoritários. Contudo, após o período da ditadura brasileira, com a promulgação da Lei da Anistia de 1979 e a lenta e gradual abertura democrática dos anos de 1980, para o cientista político João Roberto Martins Filho, passou a vigorar um contrato oculto¹¹ de pacificação ou esquecimento das diferenças entre vencedores e vencidos: “Conforme essa ótica, anistiar é zerar as contas e, portanto, esquecer. Esse ponto de vista aparece com bastante frequência nos textos e depoimentos de militares das três forças.” (2003, p. 2)

Assim, em muitas das comparações entre as recordações dos militares e dos militantes, evidenciou-se a urgência de esquecer em contraposição à necessidade de manter viva a lembrança, já que memória da esquerda não se construiu somente a partir das recordações dos revolucionários:

¹⁰ A plataforma criada pelo Instituto de Estudos da Religião (ISER) tem a finalidade de mapear lugares e memórias desse período no Rio de Janeiro (RJ). Disponível em: < <http://www.cartografiasdaditadura.org.br/apresentacao/quem-somos/> > Acesso em: junho de 2015.

¹¹ O autor se refere às três forças armadas: marinha, exército e força aérea brasileira (MARTINS FILHO, 2003).

A estas se juntaram obras de perfil mais historiográfico, ainda que escritas por ex-militantes, teses acadêmicas, reportagens, peças de teatro, listas de torturadores, filmes, minisséries e especiais de televisão, entrevistas, levantamentos efetuados por organizações de familiares de mortos e desaparecidos e, finalmente, um sofisticado projeto de recuperação da memória sobre a tortura que gerou dois livros com o título *Brasil Nunca Mais*. (MARTINS FILHO, 2003, p. 2-3, grifo do autor)

No entanto, muitas das memórias militantes foram e continuam sendo replicadas por escritos jornalísticos, pesquisas acadêmicas, obras literárias, peças de teatro, artes visuais e, inclusive, pela produção do cinema brasileiro, conforme atesta o historiador Marcelo Ridenti: “A contestação radical à ordem estabelecida no pós-64 não se restringia às organizações de esquerda; difundia-se socialmente na música popular, no cinema, no teatro, nas artes plásticas e na literatura.” (1997, p. 15)

Entre os fatos memoráveis desse período, o sequestro do embaixador norte-americano pode ser recortado sob o signo da repressão, a partir do Ato Institucional nº. 5 (AI-5) que permitiu oficializar a violência do Estado, agravar as práticas de censura da ditadura e perpetuar uma série de abusos por parte de um governo militar. Esse sequestro vai se tornar um marco na luta contra o regime de opressão, conforme relata o militante Claudio Torres da Silva (1997), na época dirigente do MR-8, já que foi uma ação vitoriosa, manteve sem agressões mais graves, o embaixador dos Estados Unidos detido durante três dias. Essa ação dos militantes obteve imediata a atenção da mídia, rompeu a censura da imprensa sobre as lutas dos movimentos revolucionários. Nesse contexto, tornou-se um ponto culminante, não havia mais volta, toda a luta do movimento e do governo recrudesceram.

Depois do AI-5, muitas das organizações guerrilheiras e militantes que já atuavam contrárias ao governo, ocuparam posições mais radicais, multiplicando os atos extremados, como os sequestros e a luta armada: “Durante todo o ano de 1968 a máquina de informações e repressão do governo patrocinou o seu próprio terrorismo e edificou o golpe do AI-5, mas não cuidou da segurança nacional.” (GASPARI, 2002, p. 354)

Nesse período, o Estado vai intensificar e exacerbar seu aparelho repressor com o fortalecimento dessa estrutura repressora, por exemplo, com os Departamentos Estaduais de Ordem Política e Social (DEOPS) e a criação em 1969

da Operação Bandeirante (Oban), um organismo especializado no combate à subversão por todas as formas de tortura, o DOI-CODI (Destacamento de Operações de Informações-Centro de Operações de Defesa Interna) em 1970. Assim, foi possível a suspensão de direitos políticos das pessoas comuns tanto quanto: “demitir ou aposentar juízes e outros funcionários públicos, suspender o *habeas-corpus* em crimes contra a segurança nacional, legislar por decreto, julgar crimes políticos em tribunais militares, dentre outras medidas autoritárias” (RIDENTI, 1997, p. 20 - 21).

Essas ações repressivas e combativas que se desenrolam entre entidades e corporações, militares e militantes integram parte dos relatos autobiográficos de Fernando Gabeira publicados em livros. Tais memórias, transformadas em escritos, vão contribuir para uma narrativa memorialística da geração que viveu a agitação política e cultural dos anos de 1960: “Ele narra uma das situações extremadas vividas por sua geração (a geração que hoje começa a se aposentar), na imaginação e no mundo concreto e real: o sonho de uma transformação, a revolução e a luta armada.” (WAIZBORT, 2013, p. 58)

Em 1979, com a extinção do AI-5 e o fim da censura, vai se iniciar uma lenta e gradual abertura no país e, oportunamente, Gabeira retorna do exílio e publica a primeira edição¹² das suas memórias. Essa obra atingiu a marca¹³ de 500 mil exemplares em 1997, tornou-se um *best seller*, depois dos primeiros 100 mil exemplares com 20 edições impressas ao longo de um ano e meio (LEITE, 1979, p. 51).

Entre 1979 e 1981, o livro de Gabeira gerou uma intensa produção de matérias na imprensa, de jornais, revistas aos programas de televisão e de radiodifusão. O sociólogo Mário Augusto Medeiros da Silva ressaltou que o grande interesse pelo autor e pelo livro, também foi despertado por uma entrevista concedida ao jornal *O Pasquim*, em Paris (FR), no ano de 1978: “Para Gabeira, essa entrevista marcaria, como já escrevi, o seu descobrimento, a sua projeção em nível

¹² Esse livro, conforme Waizbort, foi lançada pela editora *Codecri* que, também, era responsável pelo jornal *O Pasquim* e alcançou imediato sucesso de público: “Em 1980, O que é isso, companheiro? ganhou o prêmio Jabuti na categoria autobiografia, confirmando em outra instância a consagração das vendas.” (2013, p. 47)

¹³ Gabeira respondeu em correspondência com o autor que o livro atingiu 700 mil exemplares entre 1979 e 2012. No entanto, essa estimativa é difícil de precisar (WAIZBORT, 2013, p. 42).

nacional e o começo de uma exposição nos veículos de comunicação, para a época, sem precedentes.” (2008, p. 160)

Em 1997, o lançamento do filme *O que é isso, companheiro?* de Bruno Barreto, foi mais uma oportunidade para a divulgação do texto de Gabeira, ampliando o alcance desse relato de militante. O próprio autor afirmou em entrevista¹⁴ ao Programa Roda Viva que os livros que escreveu contaram a sua experiência pessoal, são testemunhos de vida. Esse livro, escrito em Estocolmo (SE) entre os anos de 1978 e 1979, foi considerado uma narrativa autobiográfica de Gabeira sobre os acontecimentos vividos no Brasil, de 1964 a 1970.

Cenas de sequestro: memória da ditadura, memória de guerrilheiros e um roteiro

No início da década de 1990, o desmanche cinematográfico operado pelo governo Collor (1990 - 1992) incidiu sobre a máquina estatal de apoio à produção de cinema brasileiro, com extinção da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), da Fundação Nacional de Cinema (FNC) e Conselho Nacional de Cinema (Concine). A máxima desse governo era desestabilizar a produção, retirar o apoio do estado e acionar as leis do mercado, assim começou a vigorar o modelo da renúncia fiscal.

No entanto, nesse contexto, o cinema nacional obteve maior reconhecimento internacional com prêmios nos festivais de cinema de Cannes, Berlim, Veneza e *Sundance* e, em especial, contou com três indicações ao Oscar de melhor filme estrangeiro conforme contabilizou Oricchio (2003, p. 74).

O filme *O que é isso, companheiro?* foi produzido e lançado nesse período de recuperação do cinema brasileiro, no momento de valorização crescente da produção nacional. O diretor Bruno Barreto procurou índices de veracidade na apresentação do seu filme, apoiando-se na ideia instituída por um depoimento,

¹⁴ O Programa Roda Viva foi transmitido em 2013, com uma entrevista de Gabeira com jornalistas. O escritor Ivan Angelo, da Revista Veja, considerou o livro *O que é isso, companheiro?* uma novidade na área não ficcional no Brasil na época do seu lançamento em 1979, por se tratar de um coloquial pensante ou uma meditação para ler.

termo escolhido e sugerido pelo autor do livro homônimo, o jornalista Fernando Gabeira, para qualificar sua narrativa.

O diretor Barreto também contou com a sua experiência de criação cinematográfica em *Hollywood* para a direção do filme com roteiro de Leopoldo Serran, já que na época vivia e trabalhava nos Estados Unidos. O elenco escolhido pelo diretor era composto por atores ilustres, com atuação na televisão e no teatro brasileiro, também contou com a participação, no papel do embaixador, do ator norte-americano Alan Arkin, já reconhecido no cenário internacional. Em 1998, com o título *Four days in september* nos Estados Unidos, a produção concorreu ao Oscar de melhor filme estrangeiro.

Em uma entrevista que foi realizada pela pesquisadora Lúcia Nagib, o diretor comentou a antipatia do público com a personagem do torturador, humanizado pelo roteiro, apresentava características não reais e nem críveis para a representação da violência, enquanto os sequestradores tinham identidades diferenciadas, um pouco caricatas: “No livro de Fernando Gabeira, não há essa distinção, mas no roteiro ela ficou muita clara. Uma das qualidades do filme é ter as identidades definidas, são vários personagens e cada um tem sua própria personalidade.” (BARRETO, 2002, p. 94)

Por outro lado, em um dossiê sobre o filme da Adusp em 1997, foram reunidas entrevistas dos militantes e do diretor Barreto. Em especial, Cláudio Torres da Silva¹⁵, dirigente do MR-8 em 1969, alegou que em seu longo depoimento para Daniel Filho e Marta Alencar, detalhou o episódio do sequestro e o tratamento dispensado ao embaixador, pontos preteridos pelo roteirista, que optou pela descrição do livro e ignorou os dados factuais:

O roteirista preferiu pegar o livro do Gabeira, que era evidentemente o centro maior de inspiração do roteiro, e inclusive, na minha opinião, pegou algumas características do livro do Gabeira que já eram discutíveis e exacerbou-as. (SILVA, 1997, p. 7)

Embora, o diretor tenha optado por usar um roteiro para o filme, também, incluiu documentos, fotografias, fatos históricos, notícias e trechos de filmes das

¹⁵ Era filiado ao PCB e, depois de um período na ilegalidade, integrou a Dissidência Guanabara (DI-GB) em 1967, com sua experiência na frente de trabalho armada, foi peça chave no sequestro do embaixador. Silva, preso após o final da ação, foi torturado e permaneceu na prisão até 1976.

manifestações do período, o que provocou o descontentamento dos participantes, assim muitos relatos, opiniões pessoais e depoimentos dos militantes vão reposicionar os episódios do filme: “Aplicado o carimbo ‘Anos 60’, com direito a Jobim, Vinícius, Garota de Ipanema, Leila Diniz, Garrincha, Pelé e Maracanã, somos apresentados aos personagens que vão fazer caminhar a ação dramática: os guerrilheiros urbanos do MR-8.” (ALMADA, 1997, p. 24, grifo do autor)

O ex-militante Torres Silva criticou o comportamento estereotipado dos participantes, retratados como seguidores dos movimentos estudantis e engajados na luta armada, mas sem a força necessária para comandar, agir e suportar a extrema pressão da ação do sequestro e da opressão comandada pelos órgãos e mecanismos da segurança nacional. Houve um apagamento das funções originais na ação do sequestro, a maior parte distribuída entre os demais atores do filme. O roteiro, a intenção do diretor, a apropriação da narrativa de Gabeira e o interesse pelo sucesso comercial do filme foram fatores que operaram uma subversão dos fatos em detrimento do papel desempenhado pelos militantes na bem sucedida ação de sequestro do embaixador norte-americano e sua repercussão na conjuntura política do período: “E o filme teve uma intenção real de adocicar o papel da repressão dos órgãos de segurança da época. E isso aí eu acho que é visível, eu acho que isso é uma coisa que realmente depõe contra o filme.” (TORRES DA SILVA, 1997, p. 11)

As polêmicas foram muitas com o lançamento do filme em 1997, confirmadas pelo número de publicações, debates e manifestações de ex-militantes, de familiares dos participantes na ação do sequestro, de historiadores e mesmo dos meios de comunicação. Por isso, a contínua revisão dos argumentos oferecidos pelo filme, rechaçando um único ponto de vista e a preponderância de um relato simplificado em relação aos fatos, continua viva:

A polêmica dizia respeito à construção da memória dos militantes participantes do ato feita pela narrativa, o que provocou a revolta de suas famílias pelo modo como foram representados no filme e na ação reproduzida, levantando a questão sobre os limites do cinema na reprodução fiel de figuras e fatos históricos. (LIMA, 2012, p. 42)

Os acontecimentos daqueles fatídicos dias da ditadura brasileira continuam vivos nos lugares das memórias da cidade e dos seus moradores, em especial,

aqueles que vivenciaram essa situação. Quanto aos lugares, é possível recuperar e cotejar as descrições dos participantes e ex-militantes, com a escrita literária do livro, dos relatos, documentos e as sequências fílmicas. Neste estudo foi selecionada uma parte da sequência das cenas do sequestro representadas no filme *O que é isso, companheiro?* (1997) que aconteceu no dia 4 de setembro de 1969 e trata do planejamento, organização e realização dessa ação.

A primeira etapa da ação dos sequestradores concentra-se na tocaia e pretende uma interrupção do itinerário realizado cotidianamente pelo embaixador, que segue da sua casa na Rua São Clemente 388, em Botafogo até a sede da embaixada americana na Avenida Presidente Wilson, 147 - Castelo, Rio de Janeiro (RJ): “O carro do embaixador não tinha escolta nem blindagem. Com as portas destravadas, fazia sempre o mesmo percurso, à mesma hora.” (GASPARI, 2002, p. 89).

O levantamento e detalhamento do itinerário¹⁶ do embaixador foi responsabilidade de Claudio Torres, Cid Benjamin e Franklin. Com o reconhecimento do local e do itinerário foram decididas as orientações para o local da ação, as posições e a movimentação dos participantes no momento do sequestro (ver quadro 1).

Posição dos participantes e carros na ação de sequestro do embaixador norte americano

	Nome	Localização	Veículo	Ação (tempo)
1	João Lopes Salgado e Vera Sílvia (Marta)	Rua São Clemente com Rua Marques (no carro estacionado)	Volkswagen Bege, permanecer estacionado na esquina	Abrir passagem para o cadillac
2	José Sebastião Rios de Moura (baixinho)	Rua São Clemente (no largo dos Leões) esquina com Irajá parado na esquina	Sinalizar a aproximação do carro do embaixador	14h45min
3	Franklin, Cid e Virgílio	Virgílio ficou a pé na Rua Marques. Franklin e Virgílio ficam no carro.	Volkswagen Azul, estacionado na Rua Marques, manobrar na rua.	Manobrar na rua e evitar a passagem do carro do embaixador. O militante Virgílio abordaria o carro do embaixador. Acompanhar o cadillac na retaguarda

¹⁶ Os dados sobre o trajeto, as informações sobre as posições, o deslocamento dos veículos e os movimentos dos participantes foram obtidos no documento ORVIL, 2007. Este relatório contém trechos de documentos compilados como resposta dos militares ao projeto Brasil: Nunca mais. Essas informações foram confrontadas com os depoimentos dos participantes.

4	Claudio Torres, Paulo de Tarso e Manoel Cyrilo	Rua Marques	<i>Volkswagen</i> Vermelho, estacionado na Rua Marques (com Rua Humaitá), no lado oposto ao Volks Azul	Estreitar a rua e impedir a manobra do carro do embaixador. Depois da ação, o <i>Volks</i> foi abandonado na Rua Marques. Os participantes abordariam o carro do embaixador
---	--	-------------	--	---

Quadro 1: levantamento do autor (CIFFONI, 2015)

As duas organizações, a Dissidência Estudantil do PCB na Guanabara¹⁷ que aproveitou a investigação de Vera Silva Magalhães sobre a fragilidade do esquema e da proteção do representante dos Estados Unidos e, em comum acordo com a Ação Libertadora Nacional ALN, planejaram a ação.

O imóvel ou o aparelho escolhido pela organização resistiu ao tempo, permanecendo fechado, talvez com pouco uso, depois de ter sido escolhido para acomodar o embaixador norte americano na ousada operação de sequestro (ver fig.1). Na cena representada no filme, a casa se encontra também em uma região afastada da cidade do Rio de Janeiro, cercada por mata e com vista para o Corcovado.



Figura 1: casa da Rua Barão de Petrópolis, nº 1026 - cativo do embaixador norte-americano

Fonte: disponível em: < www.panoramio.com/photo/64084719> Acesso em: junho de 2015

Uma moradora¹⁸ da Rua Marques percebe a movimentação, os carros e as pessoas em posição suspeita e insistiu em comunicar o fato a polícia. Ainda que o alarme da vizinha não tenha sido levado a sério, vai servir de alerta para o esquema de investigação montado pelas forças de repressão. Quando a operação acaba desmascarada, essa delação contribuiu para aumentar as práticas de vigilância das forças repressivas.

¹⁷ A Dissidência Estudantil do PCB na Guanabara (DI-GB) optou por adotar a denominação de Movimento Revolucionário 8 de Outubro - MR8, até então nome do jornal publicado por um pequeno grupo estudantil praticamente eliminado pelos órgãos policiais da repressão.

¹⁸ A proprietária da casa, Elba Souto Maior observou a movimentação e avisou a polícia.

Durante a operação do sequestro, cada um dos integrantes permaneceu no seu posto até que a vítima chegasse ao local. A espera e a tensão aumentaram o nervosismo do grupo, o responsável por dar o aviso confundiu o carro do embaixador português, mas a ação aconteceu sem contratempos: “Esperaram que reaparecesse na volta do almoço, em torno das 14h30. Uma senhora da vizinhança desconfiou daqueles rapazes rondando a rua e telefonou para a polícia, temendo que fossem ladrões de automóvel.” (GASPARI, 2002, p. 89)

A descoberta da casa escolhida para o cativeiro foi devido a diferentes indicações e pistas deixadas pelos militantes. O jornalista Elio Gaspari confirmou em seus levantamentos que no dia seguinte os militares sabiam que Elbrick estava escondido no casarão de número 1026 da Rua Barão de Petrópolis, no Rio Comprido: “Os serviços de informações da Marinha e do Exército receberam a pista de uma vizinha que estranhara o movimento na casa. Quando o CIE chegou, o Cenimar já estava nos arredores.” (2002, p. 92)

A ação do sequestro foi planejada com cuidado, levantamento do local, detalhes do itinerário e dos hábitos do embaixador, também, foram tomadas todas as providências logísticas, de armamentos, de veículos e, por fim, sobrou a definição do local do cativeiro. Uma ação de tamanha responsabilidade foi realizada com participantes inexperientes, mas conduzida por militantes audaciosos. Nem tudo aconteceu conforme previsto, já que o motorista do embaixador reconheceu a *kombi* e lembrou das placas dos veículos, a testemunha também contribuiu para que os participantes fossem identificados e o local do cativeiro pudesse ser encontrado, em seguida ao término do sequestro, todos os participantes acabaram presos: “Seu efeito político foi desmoralizante para o regime, tanto pela publicidade que a audácia do lance atraiu como pela humilhação imposta aos chefes militares, que, tendo atropelado a Constituição, viram-se encurralados por alguns jovens de trabuco na mão.” (GASPARI, 2002, p. 92)

As cenas conforme foram articuladas no roteiro de Serran, retratam o momento do sequestro e combinam três ações simultâneas, primeiro, a posição dos militantes, cronometrada e posicionada estrategicamente, os personagens aguardam a entrada do carro do embaixador norte-americano. A rotina do embaixador foi apresentada em contraponto à condição de tensão dos militantes enquanto aguardam o desenrolar do sequestro.

O casal foi retratado, durante o café da manhã e, numa conversa informal, a mulher relata seu sonho com o embaixador que foi considerado um mau presságio. Nesse dia, o embaixador dispensa a presença do segurança, o que corrobora para manter sua rotina e seguir seu trajeto cotidiano. Enquanto, os militantes se organizam para executar a ação, o embaixador continua seu percurso, alheio aos sinais de perigo. Essa contraposição de cenas aumenta a suspense, dramatiza a ação.

Nessa sequência são pelo menos três *plot points*: dos militantes e os preparativos do sequestro, da vida cotidiana do embaixador norte-americano, que vai ser abruptamente interrompida e, depois, as ações dos agentes repressores contra o grupo de militantes. O crime cometido pela organização foi de sequestro, mas a punição impetrada pelas forças do governo extrapola a pena para esse tipo de ação: perseguição, tortura, morte e extradição.

O roteiro e a apropriação da narrativa do livro de Gabeira aliado ao interesse pelo sucesso comercial do filme foram fatores que operaram uma inversão dos acontecimentos em detrimento do papel desempenhado pelos militantes na bem sucedida ação de sequestro do embaixador estadunidense e sua repercussão na conjuntura política do período: “E o filme teve uma intenção real de adocicar o papel da repressão dos órgãos de segurança da época. E isso aí eu acho que é visível, eu acho que isso é uma coisa que realmente depõe contra o filme.” (TORRES DA SILVA, 1997, p.11).

Uma parcela importante da sociedade tem defendido a revisão dos processos¹⁹ e a abertura dos arquivos do período ditatorial. Assim, os escritos dos militantes sobre a ditadura continuam a motivar estudos entre pesquisadores das ciências humanas e outras áreas do conhecimento, já que existem diferentes pontos de vistas para narrar um fato conforme a posição (social, ideológica, geográfica etc.) em que se encontra aquele que interpreta e, também, conforme essa experiência vai ser rememorada (REIS FILHO *et al.*, 1997)

¹⁹ A Lei n.º 9.140/1995 prevê o reconhecimento da responsabilidade do Estado pelos mortos e desaparecidos por motivação política entre 1961 e 1979, com a instalação da Comissão dos Mortos e Desaparecidos Políticos.

Considerações Finais

A comparação entre os relatos dos militantes que descrevem os acontecimentos do dia do sequestro, dos lugares em que ocorreram essas ações e das locações escolhidas para a representação fílmica, refletiram uma opção estética do roteiro e da direção do filme *O que é isso, companheiro?* (1997). Ainda, que tenham sido realizadas adaptações para a locação, esses locais representados continuam vivos na memória urbana da cidade, por isso, é possível traçar o trajeto do sequestro e reconhecer esse percurso, conforme descrito nos relatos dos militantes e no livro de Fernando Gabeira. Exemplarmente, na vivência urbana da cidade, a história recente sobre a ditadura militar pode ser explorada a partir dos lugares onde ocorreu a ação, dos trajetos dos carros no dia do sequestro até o local do cativo.

A produção de um encarte sobre o tema, por exemplo, como os guias turísticos de Belo Horizonte (MG) e de Recife (PE), pode vir a ser uma contribuição para a manutenção da memória sobre as lutas dos militantes durante a ditadura, tanto quanto um áudio-guia que possa acompanhar passeios realizados por esses locais. Uma contribuição a ser feita por essa contraposição entre os relatos, literários, fílmicos e dos militantes, é a inserção de informações desses locais nas plataformas colaborativas de mapeamento.

O roteiro de Serran optou pelo depoimento de Gabeira, baseando-se no seu livro que tinha sido sucesso de público, exacerbou seu ponto de vista, sem se contrapor à visão romântica do texto literário. O diretor aproveitou sua experiência de cinema em Hollywood para garantir o sucesso comercial da produção. O filme foi lançado nos Estados Unidos e, também, indicado ao Oscar em 1998. Observa-se que o filme obteve sucesso de bilheteria e foi enaltecido no circuito internacional, mas seu roteiro foi questionado por apresentar um único sentido para os fatos narrados pelo jornalista Fernando Gabeira e, além disso, manter uma versão conciliadora entre torturadores e militantes. Quando o filme foi lançado no Brasil, já se almejava uma sociedade democrática, mas pouco tinha sido feito para reparar as vítimas dos abusos da ditadura. Este artigo é parte da pesquisa de mestrado na Universidade Tuiuti do Paraná sobre a tortura e sua representação em filmes que tratam da ditadura no Brasil. As considerações

apresentadas, ainda que parciais, oferecem subsídios para aprofundar este tipo de levantamento e estudo, tratando-se da memória de ex-militantes cotejadas a outras fontes históricas e ao conjunto da produção fílmica sobre o período da ditadura brasileira.

Referências

ALMADA, Izaías. História: ficção, realidade e hipocrisia. In: **ADUSP**. Revista Adusp Associação dos docentes da USP. Seção sindical da ANDES - SN. Junho de 1997, no. 10. Encarte especial. São Paulo. Pp. 24 - 28.

BARRETO, Bruno. Depoimento. In: NAGIB, Lúcia. **O Cinema da retomada**. Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002. Pp. 91 - 96.

BELOTUR. **Lugares de memória**: Repressão e resistência à Ditadura Militar de 1964, em Belo Horizonte. Belo Horizonte: PBH, 2014.

GABEIRA, Fernando. Fernando Gabeira ocupa o centro do Roda Viva. **Entrevista com Daniela Chiaretti**. Programa Rodaviva, 14/01/2013. Disponível em: <<http://tvbrasil.ebc.com.br/observatorio/post/pgm-706-entrevista-com-o-jornalista-fernando-gabeira-22102013>> Acesso em maio de 2015.

_____. **O que é isso, companheiro?** Rio de Janeiro: CODECRI, 1979.

GASPARI, Elio. **As ilusões armadas**: a ditadura escancarada. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GORENDER, Jacob. Golpe de mestre: sequestro do embaixador dos Estados Unidos. In: _____. **Combate nas trevas**. A esquerda brasileira. São Paulo: Ática, 1987. Pp. 166-170.

LEITE, P. Moreira. O que foi aquilo, companheiro. In: REIS FILHO, Daniel Aarão *et al.* **Versões e ficções**: o seqüestro da história. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1997. Pp. 51 - 60.

LIMA, Indiará da Silva. **A construção de uma memória do regime militar**: uma análise do filme “O que é isso companheiro?” Dissertação. (mestrado). 97 fl. Centro de Pesquisa e História Contemporânea do Brasil, Programa de Pós-Graduação em História Política e Bens Culturais. São Paulo, 2012.

MARTINS FILHO, João Roberto. **A guerra da memória**: a ditadura militar nos depoimentos de militantes e militares. In: Associação de Estudos Latino-americanos, Dallas, Texas, março de 2003. Disponível em: <<http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2003/FilhoJoaoRobertoMartins.pdf>> Acesso em maio de 2015.

ORICCHIO, Luiz Zanin. Cinema brasileiro contemporâneo (1990 -2007). In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (orgs.). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas: Papirus, 2008.

REIS FILHO, Daniel Aarão *et al.* **Versões e ficções**: o seqüestro da história. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1997.

RIDENTI, Marcelo. Que história é essa? In: REIS FILHO, Daniel Aarão *et al.* **Versões e ficções**: o seqüestro da história. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1997. Pp. 11 -30.

SANTOS-FILHO, Plínio; QUEIROZ, Malthus Oliveira de; ROCHA, Sidney. Recife Lugar de Memória. Recife: SDHSC. Prefeitura do Recife. Ministério da Justiça, Pronasci.AERPA Editora, 2012

TORRES DA SILVA, Cláudio. Entrevista. In: **ADUSP**. Revista Adusp Associação dos docentes da USP. Seção sindical da ANDES - SN. Junho de 1997, no. 10. Encarte especial. São Paulo. Pp. 2 - 12.

MEDEIROS DA SILVA, Mário Augusto. **Os escritores da guerrilha urbana**: literatura de testemunho, ambivalência e transição política (1977-1984). São Paulo: Annablume, 2008.

WAIZBORT, Leopoldo. A trilogia do retorno de Fernando Gabeira. In: **Escritos Sete**. Revista da Fundação Casa Rui Barbosa. Ano 7, n. 7, 2013. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero07/escritos%207_02_a%20trilogia%20do%20retorno.pdf > Acesso em: junho de 2015.

ESTUDO SOBRE A FILMOGRAFIA PARANAENSE: CATALOGAÇÃO E CONSERVAÇÃO DO ACERVO

MARTENDAL, Antonio Silvestro Neto²⁰

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo apresentar a necessidade de se ter uma catalogação completa da filmografia paranaense, mostrando a importância da conservação para a nossa história cultural, capaz de resgatar a memória da produção cinematográfica paranaense, como também de disponibilizá-la em forma de catálogo e digital na Cinemateca de Curitiba, no Museu da Imagem do Som, nas Universidades e Colégios Estaduais para pesquisa de cinéfilos, estudantes, cineastas e comunidade em geral.

Palavras-chave: Filmografia; conservação; produção; acervo.

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo presentar la necesidad de tener una catalogación completa de la filmografía de Paraná, mostrando la importancia de conservar nuestra historia cultural, recuperando la memoria de la producción cinematográfica estatal, y, lo más importante, dejar registros impresos y digitales para la Cinemateca Curitiba, el Museo de Sonido e Imagen, y universidades y colegios estatales para la investigación de cinéfilos, estudiantes, cineastas y la comunidad en general.

Palabra clave: Filmografía; conservación; producción; colección.

INTRODUÇÃO

A produção de cinema no Paraná inicia com Annibal Requião a partir de 1908, onde filmou e produziu mais de trezentos filmes, a maioria curtas-metragens, de um a cinco minutos, que foram exibidos no Cine Smart. Boa parte de seus filmes estavam depositados na Cinemateca Brasileira e por ironia do destino um incêndio consumiu sua obra, deixando apenas dois títulos *Panorama de Curytiba* e *Carnaval em Curytiba*. João Batista Groff, dono de loja de fotografia, pintor e pioneiro junto com Annibal, se destacou como documentarista, produzindo curtas-metragens que abordavam o cotidiano, temas políticos,

²⁰ Graduado em Publicidade e Propaganda pela Faculdade Assis Gurgacz, Publicitário, Músico e Produtor Cinematográfico. asmartendal@gmail.com

paisagens e foi o primeiro a filmar as *Cataratas do Iguaçu*. Com suas andanças durante a Revolução de 1930, filma *Pátria Redimida*. Em 2014, o cineasta Estevan Silvera lança o documentário *João Batista da Luz dos Pinhais*²¹, em homenagem à Groff, resgatando sua memória e utilizando partes do filme *Pátria Redimida*. Um dos primeiros filmes a cores realizados no estado foi *Maravilhas do Paraná* de Wladimir Kozak²²

Num segundo momento, nos anos sessenta, com mais de uma dezena de obras, Silvio Back realiza *Lance Maior* – primeiro longa-metragem de enredo paranaense. No interior do estado na cidade de Siqueira Campos o Frei Missionário Gabrielangelo Caramore filma *O Senhor Bom Jesus de Cana Verde* e em Londrina Hikoma Udihara com mais de 60 curtas metragens mostra a fundação da cidade, imigrantes japoneses e plantações de café.

O movimento seguinte é do Super-8, dos festivais e do surgimento do vídeo, facilitando e barateando os custos de produção. Destaca-se como líder Valêncio Xavier, idealizador da Cinemateca, era quem trazia vários cursos, organizava mostras, debates e desse movimento surgiram vários cineastas como Beto Carminatti, Eloi Pires, Fernando Severo, Geraldo Pioli, Pedro Merege, dentre outros. O movimento mais recente é a nova geração de alunos surgida da Escola de Cinema da FAP, do Centro Europeu e outras instituições que vem somando para formação de novos cineastas. Para além de Curitiba, há nomes importantes no surgimento do cinema na região norte do Paraná, em especial, em Paranaguá Cyro Matoso²³ um dos precursores do Super-8 no interior, como também, em outras regiões do estado, a exemplo de, na década de 1980, em Cascavel, Acir Kochmanski²⁴, diretor e produtor do longa em película, *Adeus Mariana*, e que fará a

²¹ Filme de Estevan Silvera, Jornal Gazeta do Povo, Caderno G em 16 de Setembro de 2014.

²² Importante cinematografista, realizou documentários antropológicos pela Universidade Federal, sendo o mais importante *Os Índios Xetás* na Serra dos Dourados.

²³ O mais importante cineasta do interior do Paraná, desde os anos setenta produziu vários Super-8.

²⁴ Diretor, roteirista, ator, montador, com vários longas, fabricante de projetores em película, *Adeus Mariana* longa de referência pra pesquisas e estudos.

Direção de Fotografia de *Acerto Final* (1994), primeiro longa da Tigre Filmes, de Talício Sirino²⁵, dirigido por Antonio Marcos Ferreira.

Esta breve síntese sobre o surgimento do cinema no Paraná suscita o questionamento: como os produtores, realizadores e órgãos competentes estão salvando, conservando suas produções para gerações futuras, desde as películas 8mm, 16mm, 35mm, vídeos, HDs e o formato mais recente o DCPs? Como serão acondicionados, conservados e outros formatos que estão por vir?

Embora existam publicações que relatam sobre filmes, diretores, não há uma concentração de todas essas informações, em um único catálogo, ou em um único endereço para livre acesso. Neste diapasão, são reconhecidas as pesquisas e experiências pioneiras de Valêncio Xavier²⁶, a partir da década de 1970 e a criação da Cinemateca do Museu Guido Viaro, hoje Cinemateca de Curitiba, a idealização de levantamento das referências sobre produções e exibições cinematográficas. Tais pesquisas são fundamentais para incorporar dados dos pioneiros e do período do cinema mudo, até 1930, à historiografia do cinema paranaense. Entretanto, são fragmentos, monografias, teses e artigos que trazem elementos para serem incorporados a esta história, mas que não dão conta de um trabalho de pesquisa metodologicamente estruturado – lacuna, que este projeto pretende suprir.

Francisco Alves dos Santos²⁷ é um dos referenciais teóricos mais importantes que embasam esta pesquisa, pois, é um dos autores que levanta, também, a bandeira da organização e valorização do Cinema Paranaense. Autor do “Dicionário de cinema no Paraná”, em seu livro “Cinema no Paraná, nova geração”, datado de 1996, apresenta cineastas de variadas regiões do Paraná. Na obra, “Chico” como é conhecido, reitera que Aníbal Requião juntamente com João Baptista Groff e Arthur Rogge é o ponto de partida para levantamento do acervo, nas primeiras décadas do século, passando por Vladimir Kozak, na década de 1950,

²⁵No livro *O cinema da retomada: depoimento de 90 cineastas dos anos 90* de Lúcia Nagib, dentre outros realizadores do Paraná, Talício Sirino (páginas 457-462) aborda sobre os filmes *Acerto Final*, *Fronteira Sem Destino* e do primeiro longa em 35mm, *Conexão Brasil*.

²⁶ Valêncio Xavier idealizador e fundador da Cinemateca, pesquisador, escritor e cineasta.

²⁷ Francisco Alves dos Santos entusiasta do cinema, crítico e pesquisador. Foi Coordenador da Cinemateca de Curitiba.

Sylvio Back, Gabrielangelo Caramori, Juraci Garanhani e Florisbal Lopes a partir dos anos sessenta, dentre outros que se seguem. (SANTOS, 1996, p. 04).

A criação da Cinemateca é apontada pelo autor como sendo um importante marco para a cinematografia paranaense, pois inicia uma nova prática de cinema no Paraná, propondo o cinema em suas várias modalidades (SANTOS, 1996, p. 25).

Apesar de, neste estudo, partilhar-se desse sentimento em relação à Cinemateca de Curitiba, acredita-se que lhe falta à estrutura necessária para abrigar tal acervo. Ou seja, há a necessidade de adaptar a estrutura desta Cinemateca para que ela seja atualizada a um público não apenas composto de cinéfilos, habituados a assistir filmes fora do grande circuito comercial, participar de mostras, debates e *workshops*, mas, também, de realizadores paranaenses, para que possam conhecer o cinema produzido por sua gente.

Portanto, a não viabilização deste acervo e sua conseqüente difusão, por parte da Cinemateca de Curitiba, torna-se um paradoxo, já que entre os objetivos primeiros do espaço, conforme seu regulamento, apresentado no Boletim “Cinemateca de Curitiba, 30 anos”, assinado por Hugo Moura Tavares (2005, p. 26-27):

- Apresentar filmes considerados relevantes no campo da arte e da técnica cinematográficas.
- Realizar conferências, cursos, mesas-redondas e seminários.
- Editar boletins, promover concursos e manter uma biblioteca e arquivos para estudos e debates de assuntos de cinema em geral.
- Incentivar a prática e o progresso do filme experimental.
- Realizar e produzir películas cinematográficas. (TAVARES, 2005, p. 26-27, *grifo nosso*).

É pertinente defender que nesta biblioteca e nesses “arquivos para estudos e debates de assuntos de cinema em geral” acima citados, incluam-se o maior número possível de obras de cineastas paranaenses, mas, para que isso seja possível é imprescindível que haja uma organização e catalogação destas obras. Na mesma linha, Valêncio Xavier, o criador da Cinemateca, afirma:

Se eu criei a Cinemateca de Curitiba é porque aqui não tinha Cinemateca e eu tinha feito curso na Cinemateca de Paris, França. E é claro que a função de uma Cinemateca não é só exibir filmes, mas restaurar e guardar filmes não só estrangeiros, mas também brasileiros, e dar cursos e incentivos aos que querem se dedicar ao cinema, tanto como diretores como artistas – muitos se criaram na Cinemateca de Curitiba, como o

Fernando Severo, Pedro Merege, Palito, o Duque e outros tantos que nem me lembro [...] (TAVARES, 2005. P. 29-30, *grifo nosso*).

A partir da afirmação de Valêncio Xavier, de que a função da Cinemateca é também a de manter um acervo de filmes nacionais, dentre os quais se destacam por este estudo, os paranaenses, crê-se na urgência da realização de levantamento e consequente criação de acervo e, por consequência, de meios de preservação deste.

O levantamento de filmografia, incluindo pesquisas nas bibliotecas, escolas, cidades, em jornais e com os próprios realizadores, indo ao seu encontro, buscando o maior número de informações e, se possível, a cessão de uma cópia das obras para depósito na Cinemateca, também consta como um dos instrumentos de coleta de dados. Todos os dados coletados serão, incluídos e armazenados no programa ABCD usado pela UNESCO que é universal e adaptado para atender as necessidades da ficha de catalogação proposta.

Portanto, justifica-se a realização da catalogação proposta neste texto, pela relevância em propiciar o conhecimento da memória cinematográfica do Paraná como um todo, como também de disponibilizá-la a todos, pois, pauta-se na crença de que a catalogação e o acervo podem aumentar o conhecimento da população acerca de seu legado artístico, pois temos uma Literatura riquíssima, aumentando, assim, o interesse e a formação de platéia para filmes de produção nacional, uma carência não só no estado, mas em todo o Brasil.

EM BUSCA DA MEMÓRIA DA CINEMATOGRAFIA PARANANENSE

Atualmente não existe um acervo ou informações que contemple dados sobre os filmes produzidos na capital ou em outras regiões do estado. Portanto, acredita-se que o levantamento destes dados seja um primeiro passo tanto para conhecimento acerca desta produção quanto para a divulgação a nível estadual, nacional e internacional. Embora haja alguns estudos de determinadas épocas, não há a realização de levantamento sistemático completo que permita a incorporação de dados da filmografia paranaense, inclusive, nem por parte da Fundação Cultural

de Curitiba, da AVEC²⁸ Associação de Vídeo e Cinema do Paraná, do Museu da Imagem e do Som, Universidades, entre outros.

Dada a relevância da preservação da memória da produção cinematográfica do Paraná, neste texto objetiva-se apresentar um método de viabilização desta memória com vistas a sugerir a catalogação e conservação desta cinematografia. Neste estudo, serão questões norteadoras: Quantas obras foram produzidas? Quem produziu? Quem faz parte da equipe artística e técnica? Em que meios de difusão circularam? Onde estão? Independente da quantidade, do estado de conservação ou se estariam perdidas em algum porão, o levantamento destas obras pode aproximá-las do público e o conseqüente conhecimento do cinema produzido neste estado.

Sendo assim, em busca da memória do Cinema Paranaense, objetiva-se localizar, cadastrar e catalogar filmes produzidos no estado de todos os diretores, realizadores e produtores. O trabalho deverá ter início com a pesquisa das obras do *Dicionário de Filmes Brasileiros – Curta e Média-Metragem* e dos Longas Metragens do *Dicionário de Filmes Brasileiros – Longa-Metragem* do Antônio Leão²⁹, nos escritos de Luis Felipe Miranda, no livro *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90* de Lúcia Nagib, nas edições da Enciclopédia do Cinema Brasileiro, organizadas por Fernão Ramos (edições SENAC) e em outras publicações congêneres, além dos bancos de dados da Cinemateca de Curitiba, na Cinemateca Brasileira, no Museu da Imagem e do Som, nas Universidades, nos jornais, nas TVs, nas Bibliotecas e com os próprios cineastas e produtores. Estima-se que existem catalogados ou com informações incompletas em diferentes endereços, aproximadamente 1.200 títulos, no formato película e digital e mais de 400 títulos espalhados, sem endereço e sem identificação. Filmes produzidos em várias bitolas e formatos.

Deste modo, este artigo propõe a discussão sobre os problemas de abandono, falta de interesse do poder público, falta de projetos de preservação da

²⁸ AVEC – Associação de Vídeo e Cinema do Paraná criada, em 1992, pelos cineastas, em especial, para articular, organizar e aperfeiçoar os benefícios das leis de incentivo fiscal à produção de obras cinematográficas no estado do Paraná.

²⁹ Antônio Leão - Antônio Leão da Silva Neto maior autoridade brasileira em catalogação da filmografia brasileira, com lançamento de vários livros Dicionários de curtas e longas metragens.

memória audiovisual, como também a falta de conhecimento ou visão dos próprios realizadores em preservar suas obras e disponibilizá-las à comunidade.

A elaboração do formulário se dará com base nos dados das fichas da Cinemateca de Curitiba e da Cinemateca Brasileira, procurando anexar todas as informações resultantes da produção de um filme. Apresenta-se a seguir, como exemplo, a ficha de catalogação³⁰, para o longa metragem *Curitiba Zero Grau*, do Diretor Eloi Pires Ferreira.

Nome do filme: *Curitiba Zero Grau*

Categoria: Ficção

Duração: 105 minutos

Material original: Película

Suporte captação: Super 16 mm

Suporte de finalização: 35 mm

Cor: Colorido

Gênero: Drama

Ano: 2010

Cidade: Curitiba

Estado: Paraná

Sinopse: *Curitiba zero grau* conta a história de quatro homens que não se conhecem, mas que acabam interagindo entre si, tendo como palco a cidade de Curitiba, durante uma semana de inverno extremamente fria. Jaime, Márcio, Ramos e Tião são trabalhadores que travam diariamente a luta pela sobrevivência, cada qual influenciado pelo meio em que vive. A junção das quatro histórias fala como nossas ações, direta ou indiretamente, interferem na vida do outro, muitas vezes sem que se percebamos.

Termos geográficos: Rodado nas ruas do centro e nos bairros da cidade de Curitiba, durante o inverno, no ano de 2009.

Produção: Salete Machado Sirino e Talicio Sirino

Produção Executiva: Talicio Sirino, Marcos Cordioli e José Olímpio

Gerente de Produção: Antonio Martendal

³⁰ Modelo ficha padrão que deverá ser extraída da Cinemateca Brasileira e Cinemateca de Curitiba.

Financiamento/Patrocínio: Prêmio Estadual do Cinema do Paraná e lei do audiovisual.

Produzido por: Tigre Filmes

Co-produção: Camarada Filmes

Distribuição: Tigre Filmes

Argumento: Eloi Pires Ferreira

Roteiro: Erico Beduschi, Altenir Silva e Eloi Pires Ferreira

Direção: Eloi Pires Ferreira

1º Assistência de Direção: Vera Senise

2º Assistente de Direção: Luciana Dal Ri e Moacir Davi

Continuidade: Luciana Dal Ri

Direção de fotografia: Celso Kava Filho

Fotografia Adicional: André de Paula

1º Assistente de Câmera: Sidney Paulino

2º Assistente de Câmera: Álvaro Archanjo Jr

Stead Cam: Ricardo Ribeiro

Video Assist: Giovanni Bartholdy

Still: Cristiane Lemos

Making Off: Beto Carminatti

Eletricista Chefe: Marlon Batista da Rocha

Eletricistas: Marcos Ravazani e Maicon Batista da Rocha

Geradorista: João Maria Wendrechoski

Maquinista Chefe: Luciano Oliva

Maquinistas: Rodrigo Bernardi e Dallas Wychoski

Coordenador de Pós-Produção: Antônio Marcos Ferreira

Som Direto: Roberto Carlos de Oliveira

Operador de microfone: Flavio Pirkiel

Desenho de som: Ulisses Galetto

Artista de Foley: Roger Hands

Assistente de Foley: Regiane Bressan

Spotting de Efeito: Eduardo Virmond Lima

Edição Adicional de Efeito: Anderson Tieta

Montagem: Fernando Severo

Assistente de Montagem: Filipe Autmann Ratto

Editores: Pedro Sant'Ana, Flavio Pirkiel, Giovanni Bartholdy, Lucas Cesário Pereira e Sonia Procópio

Direção de arte: Flavia Yared

Produção de Arte: Andressa Ribeiro

Assistente de Arte: Janaina Chiesorin Marchioro

Maquiagem: Ana Deliberador

Figurino: Tânia Santos

Assistente de figurino: Isabella de Souza Braga

Cabeleireiro: Ana Deliberador

Trilha Musical: Xenon Pinheiro

Pesquisa e seleção musical: Fernando Severo e Eloi Pires Ferreira

Elenco principal: Edson Rocha, Jackson Antunes, Diego Kozievitch e Lori Santos

Elenco secundário: Marcelo Lima, Edson Rocha, Helena Postela, Assis Ricardo, Otavio Linhares, Alcione Janeiro, Olga Nenevê, Camila Hubner, Walter Neto, Simon Slompo, Conceição Caetana da Silva, Enéas Lour, Diegho Kozievitch, Ique Veiga, Paula Tissot, Uyara Torrente, Alice Chiminazzo, Dallas Wychoscki, Anastácio Salvador Alves, Marcelo Toshio, Astréa Rodrigues, Jackson Antunes, Patricia Ramos, Rosana Stavis, Emilio Pitta, PablitoKucarz, Tatiana Blum, Jorge Azor Pinto, JulioFernades, Lana Seganfredo, Thiago Chiminazzo, Eraldo Martins Torres, Chico Penafiel, Francisco Portella, Andrew Knoll, Rodrigo Ferrarini, Veronica Rodrigues, AllanysGapski, Gabriel Basso Przybyciem, Vicente Rodrigues Machado, Katia Drumond, Richard Rebelo, Regina Bastos, AntonioAldigor, Antonio Cruz, Diego de Cristo Carvalho, Guilherme da Silva Rodrigues, Alef Cardoso de Batiani, Leo Gluck, Simone Magalhães, Ricardo Nolasco, Ulisses Iarochinski, Fabio Manzzano, LudimilaNascarella, Lori Santos, Leandro Daniel Colombo, StephanyMattanó, Loraine Teixeira dos Santos, João Daniel Moreira, Margarete, Laurinha Dalcanale, Adriano Alves Ribeiro, Andressa Ribeiro, Cassia Damasceno, Ana Rosa Tezza, Jota Eme e Chris Gomes.

Produção de elenco: Verônica Rodrigues

Assistente de produção de elenco: Carolina Pfarrius

Preparação de elenco infantil: Verônica Rodrigues

Figuração: Moacir Davi e Thiago Chiminazzo

Dubles: Eduardo Renner Ribeiro, João Norberto Silveira da Luz, Lucileide Camilo Feitosa e Givaneide Bezerra da Silva

Motoristas: Marcio Adriano Krause, Rick Rocrigues, Reginaldo Andersen, Everaldo Carneiro, Mario Fernando de Melo, Antonio Eli Gonçalves, Aparecido Carlos Cardoso, Joani Maria de Andrade, Anderson Adriano Aldigor e Jairo Bauer.

Imagens Aéreas: Aircam

Piloto do Helicóptero: Paulo André Nascimento

Assessoria Jurídica: Joao Batista Athanasio

Assessoria Contábil: PSPA Contabilidade

Negativo: Kodak

Câmera: Aaton Xtr Prod e Arri III

Local Lançamento em Cinema: Curitiba (e na sequência outras cidades do Paraná)

Cinemas do lançamento: Cinemark (Shoppings Barigui e Mueller); Cineplus (Shoppings Água Verde, Jardim das Américas e Xaxim); UCI (Shoppings Estação e Paladium); Itaú Cultural (Shopping Crystal).

Data: 17 de agosto de 2012

Lançamento em outros estados: Brasília, Campo Grande, São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre

Número de Público: 40 mil espectadores

Prêmios: Selecionado no festival de Havana 2010, Selecionado na Mostra Novos Rumos FestRio 2010, Prêmio de Público CineSul 2011 Rio de Janeiro e Selecionado Mostra Brasil Japão 2011.



Figura 1: Frame do filme Curitiba Zero Grau



Figura 2: Frame do filme Curitiba Zero Grau



Figura 3: Cartaz do Filme

TRAILER:

<https://www.youtube.com/watch?v=m1yCYnoxwQA>

CRÍTICAS:

<http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/um-dia-nas-filmagens-de-curitiba-zero-grau-bs2jvma8mfe8nc92sjhjb2vke>

GAZETA DO POVO / Caderno G / Cinema

UM DIA NAS FILMAGENS DE CURITIBA ZERO GRAU

Publicado em 16/08/2009 | *Cristiano Castilho*

A vendinha que Jorge Luiz Skora mantém há 22 anos no bairro Santa Cândida virou atração semana retrasada. Carros eram parados, cachorros foram impedidos de seguirem seu caminho e frequentadores do Tia Marta – o negócio

dos Skora – degustavam cerveja nas calçadas e não nos bancos que se alinhavam rente ao balcão. Sem contar os pedidos de fotos e autógrafos ao ator Jackson Antunes – todos atendidos, diga-se.

O que acontecia era a gravação de *Curitiba Zero Grau*, filme do curitibano Eloi Pires Ferreira – também diretor de *O Sal da Terra* (2008). Eloi e sua equipe venceram a terceira edição Prêmio Estadual de Cinema e Vídeo, que destina R\$ 180 mil a três telefilmes e R\$ 1 milhão a um longa-metragem – em 2007 o vencedor foi *Corpos Celestes* (de Marcos Jorge e Fernando Severo) e ano passado *Mysterios* (Beto Carminatti e Pedro Merege).

RAIO X

Saiba mais sobre o filme *Curitiba Zero Grau*, de Eloi Pires Ferreira

- > O longa é uma parceria entre a Tigre Filmes e a Labo Comunicação.
- > O filme terá cerca de 90 minutos e sua estreia está prevista para meados de 2010.
- > As filmagens tiveram início no dia 19 de maio e estão sendo finalizadas neste mês.
- > Todas as cenas foram filmadas em Curitiba.
- > 40 pessoas compõem a equipe técnica.
- > 60 estão no elenco, entre atores e figurantes.

As filmagens começaram dia 19 de maio. O frio e a chuva contribuíram tanto para reforçar o inverno do filme quanto a trama de *Curitiba Zero Grau*. “Trabalhamos alguns temas que são peculiares à cidade, mas que ao mesmo tempo são universais. Se, em *O Sal da Terra*, tínhamos o homem em movimento na estrada, agora temos um movimento urbano”, explica Pires.

O longa, segundo o diretor, também fala de como as pessoas se encontram ou se desencontram, e como atitudes pequenas podem afetar direta ou indiretamente o destino de alguém que não conhecemos.

O filme segue o rumo de quatro personagens, que se dividem no protagonismo da história. Há um empresário do ramo de automóveis, que vende carros seminovos; um motoboy; um catador de papel e um motorista de ônibus. Este é Ramos, interpretado por Jackson Antunes – o Leonardo da novela A

Favorita. “O Ramos é um cidadão comum, mas o que o torna não tão comum é que ele tem um coração de ouro que acolhe pessoas desconhecidas em sua própria casa”, explica o ator.

Curitiba Zero Grau não tem esse nome por acaso. O frio da cidade há muito é comparado ao comportamento do curitibano e essa fama – lenda, mito ou fato – está sutilmente tratada no filme de Eloi. “Fazemos referência através do comportamento dos personagens. Mas não é nada explícito. Isso se tornou um folclore, mas não tem uma base na história e na cultura do nosso povo”, diz o diretor.

Para o ator, a tese era confirmada até contracenar com o ator e músico curitibano Alexandre Nero, também na novela *A Favorita*. “Rapaz, chega aquele moço, tão humilde e envergonhado, meio perdido no set da tevê. Eu falei ‘Caramba, ele é muito tímido’. Mas, de repente, ele me dá um disco e por trás disso se revela um roqueiro, um tribalista completamente diferente. Ele foi um amigo que a vida me deu e aí comecei a ver Curitiba com outros olhos”, diz Antunes, que já formou sua opinião também sobre Eloi Pires. “Ele é o primeiro diretor com quem eu trabalho que não tem storyboard. Isso é bacana porque, como a vida é imprevisível, imagino que o cinema também deva ser”, afirma.

Momentos antes da entrevista, a reportagem acompanhou Jackson Antunes em ação, durante uma cena no bar Tia Marta. Ao final do take, o personagem esqueceu de pagar o pão que comprava. Conversas rápidas com Eloi e pronto. Ramos só assinou algo no ar, como quem pede a conta em um restaurante para um garçom que está longe. “Esses detalhezinhos enriquecem a obra”, defende Antunes.

A cena foi repetida, no mínimo, cinco vezes. “O Eloi é muito detalhista e isso nos deixa muito tranquilos. Se precisar voltar, ele volta. Isso aumenta o custo de produção, mas também a qualidade do material”, diz Salete Machado, que divide a produção com Talício Sirino.

NOTÍCIAS:

<http://curitibazero Grau.com.br/noticias/>

<http://www.tigrefilmes.com.br/?pg=filmes&id=17>

<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-210268/curiosidades/>

<http://danielmiyagi.blogspot.com.br/2012/03/curitiba-zero-grau.html>

<http://www.revistadocinemabrasileiro.com.br/colunista/1434>

<http://www.parana-online.com.br/editoria/almanaque/news/622797/?noticia=LONGA+TOTALMENTE+FILMADO+EM+CURITIBA+ESTREIA+HOJE>

<http://jornalggn.com.br/blog/daniel-eduardo-miyagi/diretor-eloi-ferreira-mostra-a-curitiba-que-nao-conhecemos>

ANOTAÇÕES:

SOBRE O DIRETOR:

Eloi Pires Ferreira, curitibano, formado em Jornalismo pela PUCPR, teve seu primeiro contato com a atividade cinematográfica ainda estudante, como pesquisador da Cinemateca da Fundação Cultural de Curitiba, em 1976. Na época, colaborou na publicação do boletim *Referências sobre as Primeiras Filmagens e Exibições Cinematográficas em Curitiba*, editado por aquela entidade.

Atua desde 1984 como realizador na área audiovisual. Em 1985, criou a produtora Labo Comunicação, hoje CAMARADA PICTURES, empresa que, além de desenvolver e apoiar projetos culturais, também atua nas áreas educativa e institucional. Entre 1986 e 1991, foi coordenador da produtora Vídeomar, em Curitiba. Além disso, ministrou diversos cursos sobre produção em Cinema e Vídeo, sendo alguns para o projeto Oficinas Integradas de Cultura da Secretaria de Cultura do Paraná.

Entre 1999 e 2002, exerceu dois mandatos como Presidente da Avec – Associação de Vídeo e Cinema do Paraná. Atualmente, segue atuando em estreito contato com a Avec, entidade vinculada à ABD Nacional. É, também, delegado do Siapar – Sindicato da Indústria Audiovisual do Paraná. Tendo dirigido mais de duzentas produções audiovisuais, entre documentários, educativos e institucionais, Eloi tem participado, na função de produtor, de várias realizações do cinema paranaense.

SOBRE A PRODUÇÃO:

A produção do filme *Curitiba zero grau* mobilizou diretamente cerca de cento e vinte pessoas, entre técnicos e atores, e envolveu a colaboração de dezenas de prestadores de serviços, além de milhares de figurantes.

A tônica dos trabalhos foi, muitas vezes, tratar o trânsito urbano como condutor do estilo de vida na metrópole; com seu fluxo incessante e seus contrapontos acidentais. Filmar nas diferentes regiões da cidade, entre a agitação do centro e o aparente isolamento dos bairros, requereu da equipe senso de adaptação às condições de cada local e, além disso, cuidado para não desfigurar ambientes onde a dura realidade tornou-se personagem e não só local cenográfico.

O filme “fatiou” Curitiba em camadas, procurou sacar das diferenças sociais da grande cidade o que restou de solidário e humano em seus habitantes, dentro de uma dramaturgia que – ao focalizar histórias pessoais – busca sintetizar a trajetória coletiva da população.

SOBRE A DISTRIBUIÇÃO:

O trabalho de distribuição independente do filme *Curitiba zero grau*, coordenado por Talício Sirino resultou no fato de este filme figurar na relação da ANCINE/OCA em 28º lugar dentre os 83 filmes lançados em salas de cinema, em 2013.

Tal fato contribuiu para que o filme fosse indicado ao 1º turno do Grande Prêmio do Cinema Brasileiro, da Academia Brasileira de Cinema, já que para esta indicação o critério da distribuição prepondera, pois, o filme precisa ter sido lançado comercialmente em cinema, e ter sido lançado, no mínimo, em três capitais, dentre as quais, uma tem que ser Rio de Janeiro ou São Paulo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A catalogação deverá ser realizada em duas fases: A primeira fase será o levantamento do número de filmes produzidos com todas as informações possíveis e a segunda fase será procurar obter sem custos uma cópia do filme de cada obra

catalogada, para depósito na Cinemateca de Curitiba. Os resultados ficarão disponibilizados para consulta pública no site da Fundação de Curitiba e no site da Associação de Vídeo e Cinema do Paraná, através do programa ABCD, contudo, para ver a obra física o cinéfilo deverá ir até a Cinemateca de Curitiba.

Na ficha de catalogação terá o indicativo se existe ou não uma cópia e onde o filme está depositado, se na Cinemateca de Curitiba, na Cinemateca Brasileira, no Museu da Imagem e Som ou em poder dos próprios realizadores, ou ainda não existirem determinadas cópias.

Deste modo, este artigo propõe discutir sobre os problemas de abandono, falta de projetos de preservação da memória audiovisual e falta de conhecimento ou visão dos próprios realizadores em preservarem suas obras. Faz-se necessário mencionar e que ainda não foi sancionado, o Decreto Lei nº 15.445 de 15 de janeiro de 2007. Inciso II da letra *d* diz que é lei a: promoção da catalogação e a preservação da memória da produção paranaense de audiovisual. Todos nós de uma forma ou outra somos responsáveis e estamos envolvidos com a cultura e temos uma dívida pras gerações futuras em conservar e preservar o que produzimos e o que já foi produzido.

Afinal, quando iremos descobrir que não adianta fazer teses, estudos sobre o Cinema quando o trabalho básico é a catalogação dos títulos e é o ponto de partida para qualquer pesquisa, discussão, tese ou avaliação? A catalogação aponta para o resgate da memória, pois, não há futuro sem memória e não há cinema sem história.

Aos estudiosos, aos amantes, aos pesquisadores, enfim, aos interessados pelo cinema produzido por sua gente, Zita Carvalhosa³¹ cita na apresentação do Dicionário de Filmes Brasileiros – Curta e Média-Metragem, de Antônio Leão: “o caro leitor verá o quanto de bom já produzimos e o quanto ainda podemos fazer pela nossa cultura, preservando nossos costumes, mostrando nossas belezas naturais, nosso alento”.

³¹ Diretora do Festival Internacional de São Paulo, produtora cinematográfica, ex-curadora de cinema do Museu da Imagem e do Som de São Paulo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

SANTOS, Francisco Alves dos. *Cinema no Paraná: Nova Geração*. In: Boletim Informativo da Casa Romário Martins. Vol. 23. N. 112. Jun. 1996.

SANTOS, Francisco Alves dos. *Dicionário de cinema no Paraná*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba. 2005.

BACK, Sylvio. *Filmes noutra margem*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1992.

TAVARES, Hugo Moura. *Cinemateca de Curitiba: 30 anos*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, v. 29, n. 128, set. 2005.

KARAM, E. ; STECZ, S. *Com Annibal Requião, nasce o cinema no Paraná*.

ALVETTI, C. *O cinema brasileiro na crônica paranaense dos anos trinta*. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicações e Artes da USP. São Paulo, 1988.

BACK, S. *Cinema Paranaense?* Curitiba, Ed. do autor, 1968.

ALVETTI, C. *Em busca do cinema paranaense*. Panorama, dez.78. p. 46-7.

Jornal Gazeta do Povo – Caderno G – 16/09/2014

BOLETIM INFORMATIVO DA CASA ROMÁRIO MARTINS. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, v. 23, nº 112. jun.1996.

XAVIER, V. *Cinema paranaense. REFERÊNCIA EM PLANEJAMENTO*. BNDES. nº 13, out/dez.80.

www.curitibazerograu.com.br

www.tigrefilmes.com.br

**O CINEMA COMO FONTE PARA A INVESTIGAÇÃO HISTORIOGRÁFICA:
ESTUDO DA OBRA FÍLMICA DO CINEASTA HUMBERTO MAURO –
“DESCOBRIMENTO DO BRASIL” (1937).**

Prof^a Dra. Zelo Martins dos Santos - UNESPAR

RESUMO: A pesquisa analisa a relação entre cinema e história a partir da análise do filme “Descobrimto do Brasil 1937” do cineasta Humberto Mauro, busca identificar vestígios e sentidos para uma investigação historiográfica. Para o referencial histórico filosófico serão utilizando conceitos da obra de Gilles Deleuze sobre o cinema. Também serão tomadas as teorias de Marc Ferro, Robert A. Rosenstone, Eduardo Morettin as quais dão possibilidades de novas abordagens para discutir o tema. As articulações internas do filme, presumidas a partir da estrutura narrativa, no experimento de registrar ou representar acontecimentos nos contextos da macro-história e micro-história. A pesquisa pode ser classificada como bibliográfica de caráter teórico-prático, cujo método tem como fio condutor o referencial teórico dos autores citados e outros que evidenciam a temática cinema e história, e sua intermediação com outras áreas do conhecimento.

PALAVRAS-CHAVE: História e Cinema; Humberto Mauro, imagem-movimento, imagem-tempo.

ABSTRACT:This research examines the relationship between film and history by the analysis of filmmaker Humberto Mauro's "The discovery of Brazil 1937" movie, it seeks to identify traces and senses in order to perform a historiographical investigation. For the philosophical historical knowledge it will use concepts from the work by Gilles Deleuze on cinema. There will also be the theories presented by Marc Ferro, Robert A. Rosenstone, Eduardo Morettin, which reveal possibilities of new approaches to discuss the subject. The articulations of the movie, assumed from the narrative structure, through the experiment of recording or representing historical events within the context of macro-story and micro-story. The research can be classified as of a theoretical-practical bibliography character, which relies on the method that synthesizes the theoretical framework of the above mentioned authors and others who highlighted the subject cinema and history, and its interrelation to other areas of knowledge.

Keywords: History and Cinema. Humberto Mauro. Moving Image. Time Image.

HISTÓRIA IMAGEM E O TEMPO

As imagens são traços que expressam uma experiência histórica perceptivo sensorial e remetem aos processos cognitivos. Envolvem memória, representações mentais e visuais.

A jornada de produção de imagens para um filme até ser disponibilizado ao seu público segue um longo extracinetográfico caminho. Um filme, segundo Rossini (2008, p.123) “é o resultado da combinação de vários elementos técnicos e artísticos, cinematográficos.”

E o entrecruzamento na imagem de vários elementos tais como: movimento, ângulo da câmera, luz, cor, som, vestuário; assim como o texto, as falas dos personagens, os aspectos cênicos e dramáticos. Para a autora “o cinema é uma arte que repõe, para as imagens, a percepção do tempo percorrido, do devir, [...]” (2008, p.124).

Escrever sobre cinema passa por uma discussão que envolve a história do cinema, a crítica do cinema, as teorias de cinema e a filosofia do cinema. Para esse estudo privilegiaremos alguns conceitos abordados por Gilles Deleuze na sua filosofia.

Para Deleuze a arte, especialmente o cinema, bem como, a filosofia e a ciência são expressões do pensamento. Os cineastas são inventores de imagens “que produziram basicamente sobre dois registros: o das imagens orgânicas e os das imagens inorgânicas.” (VASCONCELLOS, 2006, p.XIX). Imagens orgânicas referem-se às imagens-movimento do cinema clássico e as inorgânicas a imagens-tempo do cinema moderno. Tanto uma contra a outra dizem respeito ao problema da imagem do pensamento, “uma imagem diferencial que se contraporá à imagem dogmática ou representativa do pensamento.” (VASCONCELLOS, 2006, p.XX).

A proposta de estudar o cinema na história, a partir do tema – “O cinema como fonte para a investigação historiográfica: estudo da obra fílmica do cineasta Humberto Mauro - O descobrimento do Brasil” 1937. O filme foi produzido pelo Instituto de Cacau da Bahia, contou com a participação de importantes intelectuais do período, tais como: Affonso de Taunay, historiador e diretor do recém-criado museu paulista, Edgar Roquette- Pinto, diretor do Instituto Nacional de Cinema Educativo - INCE, e o maestro Villa-Lobos, que foi o produtor da trilha sonora.

Considerando que as noções imagem-movimento e imagem-tempo de Deleuze são importantes referências para a análise de uma obra fílmica, tomaremos esse referencial como ponto de partida para estudar o cinema na história.

A MICRO HISTÓRIA E A MACRO HISTÓRIA EM DELEUZE

Há uma diferença clara de micro-história e macro-história descrita por Deleuze e Guattari (1996, p.101).

A diferença entre uma macro-história e uma micro-história não concerne de modo algum o tamanho das durações consideradas, o grande e o pequeno, mas sistemas de referências distintos, conforme se considere uma linha sobrecodificada de segmentos ou um fluxo mutante de *quanta*.

A micro-história, em geral é entendida em termos de um deslocamento da escala de análise. Tal análise aponta para as vivências dos indivíduos, suas particularidades e peculiaridades numa perspectiva microssocial, ao contrário de uma análise macrossocial que prioriza as estruturas. Na visão de Gilles Deleuze, há um modo de pensar a história. Percebe-se uma concepção diferente de micro-história, bem como de macro-história, nas quais o que está em jogo não é a escala. E sim um debate decorrente da teoria da multiplicidade, ou seja, o debate da dicotomia entre totalidade e fragmentação, característico do debate historiográfico. Deleuze (1999, p.33), afirma que na noção de multiplicidade, “o que é muito importante é a maneira pela qual ela se distingue de uma teoria do Uno e do Múltiplo”.

A noção de multiplicidade molar composta por sedimentações, “estados”; e uma multiplicidade molecular, constituída por fluxos, devires está no importante debate sobre a distinção dos dois tipos de multiplicidade. Essa noção de multiplicidade muitas vezes pode ser confundida com uma espécie de fragmentação. Para Deleuze (1999, p.36), a categoria de multiplicidade nos permite observar uma certa mistificação da relação entre “Uno e de Múltiplo”.

A partir dessa visão de micro e macro-história constituída por fluxos de devires a produção cinematográfica é uma importante referência para este estudo. E o caso da obra de Humberto Mauro, *O descobrimento do Brasil*. Para a análise de fragmento da obra os conceitos de imagem-movimento e imagem-tempo são fundamentais.

CONCEITOS DE IMAGEM-MOVIMENTO E IMAGEM-TEMPO

Nesse trabalho de pesquisa pretende-se relacionar alguns dos conceitos desenvolvidos por Gilles Deleuze em *Cinema I: a imagem-movimento* e *Cinema II: a imagem-tempo*, com a produção cinematográfica da década 30 no Brasil, especificamente na obra fílmica de Humberto Mauro, “*O Descobrimento do Brasil*”. Deleuze faz um estudo sobre o cinema, a partir de conceitos desenvolvidos por outros teóricos, e por ele mesmo. Esses conceitos oferecem referências para se pensar as produções artísticas cinematográficas que se utilizam da imagem em movimento.

Deleuze na obra sobre o cinema: *Cinema I a imagem-movimento*, apresenta a história de um auto movimento, que faz uma narrativa através de um esquema sensório-motor das imagens, evidenciando o desenvolvimento das imagens movimento; *Cinema II a imagem-tempo*, onde apresenta as condições para o aparecimento da autotemporalização das imagens. Fez isso mostrando situações óticas e sonoras e a imagem direta do tempo, desmontando o esquema sensório-motor do movimento. Segundo Vasconcellos (2006, p.XVIII), Deleuze faz um deslocamento do conceito de movimento para o de tempo e com isso nasce o cinema moderno. “[...] Deleuze constrói uma grande taxionomia, uma classificação geral das imagens e dos signos cinematográficos, que viabiliza uma produção conceitual.”

AS ABORDAGENS HISTORIOGRÁFICAS E O CINEMA

As novas abordagens historiográficas possibilitam a intermediação com a produção material e imaterial dos indivíduos: da expressão, do significado da sua presença, da atividade, do gosto, das linguagens, da maneira de ser, da construção de símbolos, som, imagens, memória de si e coletiva e outros. Considerando que os vestígios e pistas do presente e passado podem servir de matéria para a reconstrução da representação histórica e são produções culturais, portanto essa diversidade de produção dos indivíduos propicia a intermediação com os vários campos das artes: cinema, literatura, música, fotografia, dança, teatro possibilitam

aos pesquisadores interessados produzir suas interpretações criando e divulgando por meio de abordagens diversificadas. Essa tendência de trabalho está aproximando a história de outras áreas de conhecimento, buscando estabelecer e aprimorar metodologias para trabalhar com fontes diferenciadas na produção historiográfica.

Na medida em que se produzem continuamente saberes, os historiadores acrescentam novas páginas de conhecimento à memória da sociedade que fazem parte. A produção intelectual dos historiadores mudou em profundidade e em amplitude, assim também as modalidades de escrever a História, influenciada pelo surgimento de novos territórios a serem explorados pela pesquisa histórica, pelos novos objetos visando temáticas originais e pela abundância das novas abordagens. (REVEL, 1998).

O historiador nessa perspectiva reconstrói os acontecimentos das histórias vividas, informando aos seus leitores o esquema interpretativo no qual se descortina o passado vivido, demonstrando conjuntamente os seus procedimentos narrativos e os recursos metodológicos e teóricos empregados. Dando possibilidade de reconhecer que as novas abordagens e objetos de estudos utilizados revelam a diversidade de leituras possíveis, a história escrita, história fílmica, complementares entre si.

Entendemos que os estudiosos da História estão inseridos em uma era demarcada por linhas indefinidas e por fronteiras intelectuais direcionadas para discutir o novo, o inesperado, na busca de um discurso de vozes compartilhadas e que, segundo Peter BURKE (2002, p.23),

Vivemos uma era de linhas indefinidas e fronteiras intelectuais abertas, uma era instigante e, ao mesmo tempo, confusa. Podem-se encontrar referências a Mikhail Bakhtin, Pierre Bourdieu, Fernand Braudel, Nibert Elias, Michel Foucault e Clifford Geertz nos trabalhos de arqueólogos, geógrafos e críticos literários, assim como de sociólogos e historiadores. O surgimento do discurso compartilhado entre alguns historiadores e sociólogos, alguns arqueólogos e antropólogos, e assim por diante, coincidem com um declínio do discurso comum no âmbito das ciências sociais e humanidades e, a bem da verdade, dentro de cada disciplina.

Um bom exemplo de discurso de vozes compartilhadas é a do grupo “*Clíope*”³² de leituras cruzadas, entre historiadores, sociólogos e críticos literários que evidenciam em suas discussões o cruzamento dos olhares da história e literatura, suas fronteiras e identidades. Suas publicações evidenciam a troca de experiências, as abordagens desse trabalho de domínio transdisciplinar. Para Jacques Leenhardt e Sandra Jatahy Pesavento,

Ler a história como literatura, ver na literatura a história se escrevendo, isto é possível? Interpenetrar processos sociais e processos simbólicos implica um entrecruzamento de olhares que, por sua vez, parte de alguns pressupostos que norteiam uma questão aberta já há algum tempo, desde Michel de Certeau e Paul Ricoeur a Hayden White. Entretanto, o trabalho acadêmico contemporâneo tem implicações teóricas bem precisas, abertas pela incerteza geral que preside o campo das ciências humanas em face da derrocada dos modelos explicativos da realidade. Desta incerteza, reabre-se o debate em torno da verdade, do simbólico, da finalidade das narrativas histórica e literária, da gerência do tempo e da recepção do texto, questões estas que colocam a história e a literatura como leituras possíveis de uma recriação imaginada do real (LEENHARDT; PESAVENTO, 1998, p.9-10).

As pesquisas realizadas sobre a intermediação da História com outros campos do saber resultaram, numa grande diversidade de estudos, com a incorporação de pensamentos por todas elas, e isso permitiu que diferentes conhecimentos e pontos de vista fossem explorados em uma iniciativa comum. A pluralidade de instrumentos, temas, abordagens e procedimentos, ocasionaram mudanças no território do historiador, descortinando novos campos para semear.

Como pesquisadora historiadora, nos últimos anos, temos explorado os diferentes campos de saber incorporando vários pontos de vista e análise, ao conjunto de conhecimento histórico. Dentre outros destaco o trabalho “História e literatura: uma relação possível”³³ que discute a intermediação entre História e Literatura. Buscando evidenciar onde as relações da história com a literatura se estreitam. Essa ligação vem sendo discutida, principalmente na questão da narrativa histórica e sua analogia com os gêneros literários.

³² “O grupo *Clíope*, formado em 1994 por ocasião do 46º Congresso Internacional de Americanistas, realizado em Estocolmo, que se dedica aos estudos do cruzamento da história com a literatura, reunindo pesquisadores de diferentes países e instituições”. (LEENHARDT; PESAVENTO, 1998).

³³ SANTOS, Z. A. M. História e literatura: uma relação possível. IN: **Revista científica/FAP**. n. 2 . Curitiba: FAP, 2007. ISSN1679-4915.

Avançando nessa perspectiva da relação da história com outras áreas do saber, a partir de novas leituras e trabalho com pesquisadores do cinema e atividade docente na área, fomos desafiados a estudar a relação cinema na história. O que descobrimos foi um vasto e rico campo de estudo e pesquisa para o historiador investigar.

Várias são as produções sobre o tema, Cinema e História, Destacam-se: A obra “Cinema e História”, do historiador Marc Ferro. E o livro de Robert A. Rosestone, “A história nos filmes: os filmes na história”. Nesse último, o autor tece comentários de como os historiadores denominados de pós-modernos utilizam-se da cinematografia para recriar um acontecimento histórico. Instigante também os comentários a respeito do percurso da historiografia, das suas conquistas ao longo dos séculos, da tradição alcançada pela história escrita. Ressaltam as conquistas dos últimos cinquenta anos, fazendo uma referência a Escola de Annales na França, as mudanças metodologias dos historiadores, já mais imaginadas pelas gerações anteriores. Rosestone afirma com propriedade sobre a relação cinema e história:

Um resultado de tais esforços é que agora podemos ouvir as vozes daqueles que ficaram calados por tanto tempo – mulheres, subalternos, escravos, trabalhadores, agricultores, gente do campo, homens do povo, minorias sexuais. Agora, também temos a oportunidade não somente de ouvir essas pessoas, mas também de vê-las. Dizer que podemos fazer isso é quebrar uma prática antiga que passou a ser considerada imutável – a noção de que um passado verídico só pode ser contado por palavras impressas em uma página. Trata-se de uma questão arriscada, pois mudar a mídia da história significa mudar igualmente a mensagem. Platão sugeriu isso há mais de dois milênios ao dizer que, quando o modo da música muda, os muros da cidade tremem. O modo neste caso, o passado contado por imagens em movimento, não elimina as antigas formas de história – vem se juntar à linguagem que o passado pode usar para falar. Como começar a pensar a respeito, como entender essa linguagem, como determinar a posição da história em filme em relação à história escrita, como entender o que o cinema acrescenta à nossa compreensão do passado [...] (ROSENSTONE, 2010, p.19-20).

No recorte teórico-bibliográfico a respeito da produção brasileira sobre o tema destaca-se inicialmente a pesquisa do professor Eduardo Morettin, pois a sua pesquisa privilegia a temática cinema e história, em particular sua tese - “Os limites de um projeto de monumentalização historiográfica: uma análise do filme *“Descobrimto do Brasil”* de Humberto Mauro”. Este material foi objeto de análise do seu trabalho de pesquisa, e também do seu livro “Humberto Mauro, cinema,

história”, em que autor dá continuidade ao trabalho com o longa-metragem “*Descobrimento do Brasil*”, destacando na análise a articulação com o contexto histórico, político e cultural da era Vargas. Segundo o autor:

O breve relato feito a seguir sobre a divisão feita em blocos narrativos de *Descobrimento* também incide no mesmo problema, pois já reflete o resultado de um olhar detido sobre o filme e sujeito por sua vez a escolhas. No entanto, o aspecto que deve ser ressaltado nesta opção é o de deixar de lado o “como se fala” do descobrimento, evidenciando o “sobre o que se fala”. Sua função, a princípio, é a de indicar os dados vinculados ao contexto. Sabemos os riscos e os limites desta separação entre “contudo” e o discurso fruto do trabalho da narrativa, dificuldades que serão explicitadas posteriormente quando da análise fílmica. Como princípio de método nas relações entre cinema e história, podemos adiantar que não basta recuperarmos todos os projetos que dão suporte à obra, como se o filme se restringisse apenas a expressar a ação de um conjunto de forças, do qual ele somente faz parte enquanto resultado. *Descobrimento* e *Os Bandeirantes* foram muito mais que expressão desta somatória de empreendimentos que têm por pano de fundo o Estado brasileiro dos anos 1920 e 1930. Para que isto fique claro, devemos primeiro percorrer o caminho por nós criticado, recuperando inicialmente os projetos, a fim de evidenciarmos os momentos em que o filme entra em choque com estes e não corresponde às expectativas criadas ao seu redor. (MORETTIN, 2013, p.32).

O trabalho de Eduardo Morettin a respeito da obra fílmica, “*Descobrimento*”, como ele mesmo grafou ao longo do seu texto, é uma experiência de aprendizado. O autor, como evidencia na citação a cima, fez “escolhas” para organizar sua pesquisa. Nos primeiros capítulos ele reconstruiu o quadro no qual o filme foi idealizado. Ele informa que se trata de um “quadro amplo e diversificado” (2013. p. 35). Recupera a produção dos historiadores do século XVIII e XIX; as representações da iconografia das cenas do descobrimento elaborada pelos artistas dos séculos XVIII e XIX; a representação das imagens nos livros didáticos de História e o projeto de celebração do descobrimento no quarto centenário em 1900, entre os temas que o autor disserta na sua análise.

Fez também evidencia a Carta de Caminha, ao texto original e a sua atualização, comentários da sua trajetória de divulgação em Portugal e no Brasil, dos autores que realizaram estudos sobre o documento. Segundo Morettin (2013, p.34), “[...] o filme pretendia ser uma visualização da carta do escrivão Pero Vaz de Caminha, o que também pressupõe uma certa leitura e apropriação de um documento cujo histórico convém traçar.”

A análise do filme foi desenvolvida nos capítulos 4 e 5, perpassando as discussões em torno do exame da trilha sonora, criada pelo maestro Villa-Lobos. Cabe aqui ressaltar que a composição da trilha sonora, foi tratada de uma forma a dar visibilidade ao maestro.

Seguindo a análise fílmica, o autor buscou compreender a (des)continuidade espaço-temporal, a caracterização dos personagens, a relação entre decupagem e diálogo, a construção da narrativa entre outros elementos possíveis para leitura de um filme. Morettin também evidencia na sua análise as questões em torno do cineasta Humberto Mauro e sua adesão a “gênese do filme”, enquanto um filme de caráter educativo.

O historiador Marcos Napolitano, também é uma escolha de leitura. Ele sistematizou uma discussão sobre as fontes audiovisuais e questões de cunho teórico e metodológico.

Nunca é demais reiterar as três possibilidades básicas de relação entre história e cinema: O cinema na História; a história no cinema e a História do cinema. Cada uma das três abordagens implica uma delimitação específica: O cinema visto como fonte primária para a investigação historiográfica; a história no cinema é o cinema abordado como produtor de “discurso histórico” e como “intérprete do passado”; e, finalmente, a História do cinema enfatiza o estudo dos “avanços técnicos”, [...]. (NAPOLITANO, 2014, p. 240)

Napolitano aborda em sua construção teórica três categorias de análise fundamentais para se estudar: O cinema na História; a História no cinema e a História do cinema assim sendo, abre um campo de trabalho vasto e instigante.

A produção sobre o cineasta Humberto Mauro, um dos maiores personagens da história do cinema brasileiro. Podemos dizer, a partir do que revelaram as primeiras leituras, que ele é visto como um dos mais brilhantes construtores do cinema brasileiro.

Para o crítico de cinema Glauber Rocha, autor da obra, “Revisão crítica do cinema brasileiro”, onde reconstruiu a história do cinema brasileiro, ele destaca a contribuição dos realizadores tais como: Humberto Mauro, Mario de Peixoto, Alberto Cavalcanti, Lima Barreto e outros.

A explosão de Humberto Mauro em 1933, lembrando que estes anos são os mesmos do romance nordestino – é tão importante que, se procurarmos um traço de identidade intelectual na formação de um caráter confusamente impregnado de realismo e romantismo, veremos que Humberto Mauro está bem próximo de José Lins do Rego, Jorge Amado, Portinari, Di Cavalcanti, da primeira fase de Lima e de Villa-Lobos, de quem se tornou amigo e com o qual realizou “O Descobrimento do Brasil.” (ROCHA, 1963, p.24).

Na trajetória de vida do cineasta Humberto Mauro há três períodos significativos: o ciclo de Cataguases de 1920 até retorno Rio de Janeiro; o trabalho nos estúdios da Cinédia no Rio de Janeiro com Adhemar Gonzaga a partir de 1930, e o convite de Edgard Roquette Pinto, em 1936 para se o diretor técnico no Instituto Nacional de Cinema Educativo - INCE, ligado ao Ministério da Educação e Saúde no governo de Getúlio Vargas, para o desenvolvimento de uma política de estado cujo objetivo era firmar-se como nação. Nesse período o populismo e o nacionalismo foram os utilizados para atingir tal objetivo.

Somam-se a esses três períodos algumas mudanças importantes: passa a fazer filmes encomendados e institucionais, como exemplo o “*Descobrimento do Brasil*” e “*Os Bandeirantes*”, cuja finalidade tinha um viés educativo e formativo. Deixou para traz o trabalho de produção de ficções, basicamente tramas românticas e até mesmo musicais ³⁴.

Para Alex Viana o trabalho desenvolvido por Humberto Mauro foi de extrema importância para o desenvolvimento do cinema brasileiro. Segundo o autor: “Seu papel no desenvolvimento do cinema brasileiro tem sido subestimado pela crítica, e, com ar maroto, o próprio Mauro sugere que talvez tenha estado sempre muito adiantado em relação a seus críticos”. (VIANA, 1993, p.64). Estudar a trajetória do cineasta Humberto Mauro será necessário para dimensionar o contexto político, social e cultural do cinema brasileiro no período histórico de 30 a 40.

³⁴ Destacamos o trabalho de filmografia realizado pelo Humberto Mauro dividida em mais de 300 curtas - metragens e mais de quinze longas - metragens ao longo de sua carreira: *Valadião e O Cratera* (1925), *Na Primavera da vida* (1926), *Tesouro perdido* (1927), *Brasa dormida* (1928), *Lábios sem beijos* (1930), *Sangue mineiro* (1930), *A Voz do carnaval* (1933), *Ganga Bruta* (1933), *Favela dos meus amores* (1935), *Cidade-mulher* (1936), *O descobrimento do Brasil*, com musica produzida por Villa-Lobos (1937), *Argila* (1940), *O Canto da saudade* (1950). Também foi diretor da obra inacabada *Inconfidência Mineira*, produzida por Carmen Santos.

CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

Consideramos de extrema importância às transformações na produção historiográfica dos últimos anos. Novas abordagens, novos problemas, e novos objetos, oferecem ao historiador uma dimensão maior para a produção de seus trabalhos de pesquisa e sua intermediação com outras áreas do conhecimento.

O cinema é importante abordagem de estudo para o entendimento do comportamento, dos valores, das identidades, das ideologias entre outros, de uma sociedade ou de um momento histórico. A diversidade de gênero dos filmes: os documentários, ficção, históricos, tomados como meio para representação da história, refletem, contudo de forma particular sobre os temas selecionado para tal representação. O filme tomado como objeto para a pesquisa histórica, na medida em que articula ao contexto histórico e social, que o produziu, aponta para vários elementos inerentes à expressão cinematográfica. Essa intermediação com os novos objetos de pesquisa permite remover a produção fílmica do patamar das evidências, passando a ser tomada como uma construção que transforma o real através de uma articulação entre a imagem, a palavra, o som, a cor e o movimento.

Na pesquisa brevemente anunciada buscar-se-á relacionar alguns dos conceitos desenvolvidos por Gilles Deleuze em *Cinema I: a imagem-movimento* e *Cinema II: a imagem-tempo*, com a produção cinematográfica da década 30 a 40 no Brasil, especificamente na obra fílmica de Humberto Mauro, “*O Descobrimento do Brasil*”. Deleuze faz um estudo sobre o cinema, a partir de conceitos desenvolvidos por outros teóricos, e por ele mesmo. Esses conceitos dão referência para se pensar as produções artísticas cinematográficas que se utilizam da imagem em movimento.

A necessidade de aprofundamento do conhecimento entre cinema e a produção historiográfica e possíveis intermediações, faz-se necessário para pensar a ressignificação contemporânea desses saberes. Instigada por leituras de Deleuze, de mais autores que tratam do tema cinema e história, destacamos mais uma vez, Robert A. Rosenstone, na obra “*A história nos filmes: os filmes na história*”. Marc Ferro com a obra “*Cinema e História*”, sendo esse considerado um dos maiores teóricos da relação cinema e história. Ferro define duas formas de leitura do cinema possíveis ao historiador: leitura histórica do filme e a leitura

cinematografia. A primeira trata da leitura do filme com base no período histórico em que foi produzido, possibilitando a análise através da história, e a segunda perspectiva trata do filme enquanto discurso sobre o passado, possibilitando que a história seja analisada através do cinema.

Evidenciamos que compreender como a experiência do cinema colaborou e colabora para o entendimento e apresentação do tempo social, ver filmes é uma prática social e cultural em curso há mais de um século, a produção de obras fílmicas é uma interferência na nossa sociedade, juntamente com a compreensão que dele se faz.

Portando, os historiadores precisam estar atentos ao diálogo com os filmes, na temporalidade atual, em que o mercado de trabalho se expande, e o profissional com formação em História, passa a ser solicitado pelas produtoras para prestar consultoria na produção de filmes. Intermediar o diálogo com a produção cinematográfica é uma necessidade na formação e na prática cotidiana dos historiadores.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, D. **Propaganda e cinema a serviço do golpe**. Rio de Janeiro: Mauad/FAPERJ, 2001.
- AUTRAN, A. **Alex Viany e a Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: n.26, nov-dez 2000.
- AUTRAN, A. **Alex Viany - Crítico e historiador**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BAHIANA, A. M. **Como ver um filme**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2012.
- BURKE, P. (org.) **A escrita da História: novas perspectivas**. São Paulo: UNESP, 1992.
- BURKE, P. **História e teoria social**. São Paulo: UNESP, 2002.
- BURKE, P. **Testemunha ocular: história e imagem**. São Paulo: EDUSC. 2004.
- CARDOSO, C., VAINFAS, R. (orgs.) **Domínios da história**. Rio de Janeiro: Campus, 1997.
- DESCOBRIMENTO do Brasil. Direção de Humberto Mauro. Rio de Janeiro: Produção Instituto Brasileiro do Cacau, DFB, 1937. 1 Filme (80 min), sonoro, S/L,

preto e branco, AVI.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. Trad. de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 1999.

_____. **Conversações**. Trad. De Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia**, vol. 3. Trad. de Aurélio Guerra Neto et. al. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

FERRO, M. Société du xx e. siècle et histoire cinématographique. **Annales**. Paris, n.231968, p.581-5.

_____. **Cinema e História**. Tradução Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

GOMES, P. E.S. **Humberto Mauro: Cataguases, Cinearte**. São Paulo: Perspetiva/USP, 1974.

GINZBURG, C. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhias das Letras, 1989.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HISTÓRIA: **questões & debates**. Curitiba: UFPR, v.16, n.31, jun/dez.1999.

LE GOFF, J. **História e memória**. 3. ed., São Paulo: Unicamp, 1994.

LE GOFF, J.; NORA, P. **História: novas abordagens**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1979.

LEENHARDT, J.; PESAVENTO, S. J.(org). **Discurso histórico e narrativa literária**. Campinas: Unicamp, 1998.

MORETTIN, E. **Os Limites de um projeto monumentalização historiográfica: uma análise do filme “Descobrimento do Brasil” de Humberto Mauro**. São Paulo, 2001. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, USP.

_____. **Humberto Mauro, Cinema, História**. São Paulo: Alameda, 2013.

_____. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História, Questões & Debates**. Curitiba: História/ UFPR, n.20/38, jan./ju. 2003, p. 101-31.

_____. **Humberto Mauro, cinema, História**. São Paulo: Alameda casa editorial, 2013, 494. p.

NAPOLITANO, M. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. In: Pinsky, C. B. *et al.* **Fontes históricas**. 3. ed., São Paulo: Contexto, 2014. p. 235-289.

NORA, P. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. Projeto história. São Paulo: 1993.

PENAFRIA M. **Análise de filmes: conceitos e metodologia(s)**. Disponível em: www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf. Acesso em: 05, maio, 2015.

- ROSSINI, M. de S. O cinema e a história: ênfases e linguagens. In: **Narrativas, imagens e práticas sociais: percursos em história cultural.** (Org.) PESAVENTO S. J.; SANTOS, N. M. W.; ROSSINI, M. de S. Porto Alegre: Asterisco, p. 123-124, 2008.
- POLLAK, M. **Memória, esquecimento, silêncio.** Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v.2, n.3, p.3-15, 1989.
- RAMOS, A . F. PATRIOTA, R. Cinema- Teatro – Ensino de História: proposições temáticas e apontamentos metodológicos. In: **História: narrativas, plurais, múltiplas linguagens.** (Org.) Heloisa Helena Pacheco Cardoso e Maria Clara Tomaz Machado. Uberlândia: UDUFU, 2005.
- REVEL, J. (org.). **Jogos de escalas: experiência da microanálise.** Rio de Janeiro: FGV, 1998.
- ROSENSTONE, R. A. **A história nos filmes: os filmes na história.** São Paulo: Paz e terra, 2010.
- ROCHA, G. **Revisão crítica do cinema brasileiro.** Rio de Janeiro: Civilização brasileira. 1963.
- SANTOS, Z. A. M. História e literatura: uma relação possível. IN: **Revista científica/FAP.** n. 2 . Curitiba: FAP, 2007. ISSN1679-4915.
- VIANY, A. **Introdução ao Cinema Brasileiro.** Rio de Janeiro: Revan, 1993.

OS PROFISSIONAIS DE PRODUÇÃO E SUA ATUAÇÃO NO CINEMA BRASILEIRO INDEPENDENTE

Hupfer, Ana Clarissa

Resumo: Esse artigo busca formar uma imagem comum das funções e responsabilidades dos profissionais de produção cinematográfica que atuam no cenário independente do Brasil – focando principalmente na definição dos papéis do produtor, produtor executivo e diretor de produção – através do olhar de expoentes da área e de autores sobre o tema.

PALAVRAS CHAVE: 1 produção; 2 produtor executivo; 3 produtor; 4 cinema brasileiro.

1. A Produção Cultural

A produção cultural é uma atividade profissional que promove e gerencia eventos ou bens culturais, atuando nas mais diversas obras de expressão cultural. Planejar e executar projetos e produtos que fomentem e promovam a cultura é seu principal objetivo. O papel desse profissional está muito ligado à integração entre a criação artística e a gerência administrativa de espetáculos, obras audiovisuais e literárias, entre outros setores da indústria cultural.

Por conta do mercado tão amplo de atividade, produtores devem ser profissionais facilmente adaptáveis e múltiplos em seu papel – justamente para se adequar às diferentes demandas de eventos e produções da área. Há profissionais que atuam apenas em uma área (e se especializam nela), mas há também aqueles que transitam em diferentes tipos e setores de produções – áreas como teatro, dança, música, eventos, exposições, cinema, entre outras, são possibilidades de atuação em produção cultural.

Protagonista de diversos setores da economia criativa, o produtor cultural ainda é figura pouco conhecida do público leigo e – algumas vezes – não muito bem explicada ou compreendida também pelos próprios colegas da área. Esse profissional, de abrangentes facetas e múltiplas nuances, em geral é dado aos bastidores e mantém-se longe dos holofotes. O trabalho de produção normalmente

passa despercebido por olhos menos atentos, como explica a produtora Cláudia da Natividade – que dentre outras produções é responsável pelo longa-metragem “Estômago” (2008):

É um pouco ingrato nesse sentido, porque é um trabalho que não aparece. Se as coisas dão errado, é só aí que as pessoas vão perceber que faltou o trabalho de produção. Se as coisas dão certo, a impressão é que tudo fluiu de forma natural. E não é nada natural. O trabalho da produção é esse: muito planejamento para fazer com que as coisas todas funcionem. (NATIVIDADE, 2015)

Essa dificuldade de entendimento do papel do produtor é algo inclusive identificado na falta de produção acadêmica na área. Colaborando nesse sentido, o objetivo desse artigo é identificar o papel desse profissional dentro do universo do cinema brasileiro independente – e o que diferencia essa atuação de outras áreas.

Essa busca teve como principal motivação a vontade de entender a possibilidade de transição de um produtor executivo de uma área diferente da cultura para a indústria cinematográfica. A dúvida é fruto do objetivo da autora desse artigo de entrar para a área após uma longa carreira produzindo grandes eventos e espetáculos de artes cênicas e entretenimento.

Para tanto, além de estudos e publicações, este artigo tem como base a visão de profissionais da área, que foram entrevistados na busca de uma imagem do atual papel desse profissional dentro de projetos cinematográficos.

2. Os protagonistas dos bastidores da produção fílmica

No cinema, os envolvidos na coordenação da produção de uma obra podem se dividir principalmente em: produtor, produtor associado, co-produtor, produtor executivo e diretor de produção. A produção cinematográfica brasileira tem características próprias – particularidades derivadas principalmente das estruturas de financiamento e distribuição dos filmes – que refletem também na definição de papéis dos profissionais dentro de uma produção.

Para Chris Rodrigues (2007, p. 67) a produção de um filme engloba “tudo que envolve fazer um filme, incluindo seu planejamento e captação de recursos”. O

autor coloca que a produção também pode ser entendida como o conjunto de fases que envolvem toda a preparação, a filmagem, a finalização e a distribuição do filme:

Cuida da captação dos recursos, do custo do filme, do planejamento logístico, da tática de filmagem e do retorno do investimento aplicado, controlando sua distribuição e exibição. Cabe à produção administrar burocraticamente e artisticamente esses departamentos, a fim de prover os meios para que o diretor e os diversos outros departamentos atinjam os melhores resultados, no prazo e no orçamento preestabelecidos. (RODRIGUES, 2007, p. 67)

De maneira ampla, como explica Rodrigues, os responsáveis pela produção de um filme são aqueles que “tiram a ideia do papel”. Eles coordenam todo o planejamento e a execução por trás do processo cinematográfico. No comando principal dessa empreitada está o produtor, que viabiliza e acompanha o filme do início ao fim, tendo o controle total sobre sua execução: levantando os recursos e acompanhando rigorosamente junto ao produtor executivo os gastos e cronograma, para que o filme termine dentro do prazo e orçamento estipulados e por fim chegue até o público.

O produtor também deve estar atento em cada fase da produção, corrigindo o que não está compatível ao objetivo geral, apontando sugestões de melhoria. O produtor, também segundo Chris Rodrigues, é:

Aquele que produz os meios para a realização de um filme. O produtor tanto pode investir seu próprio capital como conseguir o capital necessário com outros investidores e bancos de investimento. É, em última análise, o responsável final junto ao público e aos investidores pelo sucesso ou fracasso do projeto. (RODRIGUES, 2007, p. 77)

Como colocado, cabe ao produtor as decisões principais sobre o projeto. Isso inclui escolher o roteiro, preparar o projeto e contratar a equipe principal – incluindo o diretor e o elenco. Em geral o produtor é quem representa uma empresa produtora, proprietária dos direitos da obra cinematográfica. Cabe a ele planejar e articular o filme de forma macro, definindo como esse filme vai ser financiado, lançado e distribuído. É nas mãos dele que está toda a carreira da obra.

Para o início de um projeto, a autora Cathrine Kellison (2007, p. 107) ressalta sobre os aspectos legais e de direito de uma obra e sobre o papel do produtor nesse sentido, pois é dele a responsabilidade de proteger legalmente a produção. Para tanto, ele precisa conhecer as leis que regulam a indústria de entretenimento:

O produtor também precisa conhecer e saber lidar com contratos, acordo e regras que fazem parte de cada estágio da produção de um projeto. Um negócio pode começar com um aperto de mão e uma promessa verbal, mas depois é necessário que ele seja garantido por uma documentação legal e sólida. (KELLISON, 2007, p. 107)

Esse conhecimento é essencial, pois a negociação dos direitos autorais de uma obra a adaptar ou de uma obra original para o cinema é a primeira etapa do trabalho do produtor antes de ter um roteiro final em mãos. A ele a ideia do filme chega normalmente ainda em forma de sinopse ou como primeiro tratamento de um roteiro. A partir daí, o trabalho é em conjunto com o produtor executivo, que deve fazer uma decupagem de produção e construir a primeira base para o projeto completo (com uma estimativa de orçamento), para que o produtor defina caminhos de financiamento e captação de recursos.

O produtor executivo responde diretamente ao produtor. Esse profissional entra no projeto uma vez que questões macro para a realização do filme (como direito autoral, direção, entre outras) estão definidas. Ele é o responsável por colocar o projeto de pé, fazendo a decupagem do roteiro, estimativa de orçamento e a supervisão do trabalho de todos os setores do filme do começo até o final da pós-produção – quando o filme está pronto para ir para as telas do cinema. O produtor executivo, segundo Chris Rodrigues (2007, p. 69) é uma das figuras-chave da produção. Ele é responsável pela supervisão de equipe, de todos os detalhes técnicos e administrativos, pela elaboração do orçamento e a decisão sobre as locações. Seu papel, como explica Rodrigues, é evitar o desperdício de tempo e dinheiro:

O produtor executivo nunca perde o controle do filme. Ele assegura que o orçamento e o cronograma de filmagens não sejam ignorados e está sempre disponível para resolver os problemas técnicos e de personalidade na equipe que possam ocorrer no set de filmagem.

Terminadas as filmagens, supervisiona todo o processo de pós-produção, montagem, sonorização, efeitos, música, dublagens, mixagens e créditos. (RODRIGUES, 2007, p. 69)

Como coloca Rodrigues, o produtor executivo é o profissional que deve ter pleno domínio sobre o andamento do filme. Confluindo nesse entendimento, Aletéia Selonk (2007, p. 34) acredita que para essa função é necessário reunir algumas características de atuação para garantir a viabilidade do filme:

Ele combina competências, talentos, ideias, tecnologias e capital. Ele gerencia elementos do ato de empreender, tais como a iniciativa e a capacidade criativa, o que o faz um empreendedor. Em linhas gerais, sua missão é gerar a interface entre o mundo da criação artística e o das lógicas econômicas. (SELONK, 2007, p. 34)

É possível concluir que o produtor executivo precisa reunir capacidade criativa e gerencial, trazendo o equilíbrio e a ponte entre a equipe criativa e o produtor. E esse trabalho já começa no início, desde o roteiro.

O produtor executivo já precisa fazer a partir dos primeiros tratamentos do roteiro uma estimativa de gastos de produção – considerando equipe de trabalho, locação de equipamentos, seguro, figurino, planejamento de set, locação, entre outros. Nesse planejamento é necessário considerar uma agenda de filmagens, pois grande parte dos custos dependem da quantidade de diárias necessárias para essa etapa. É responsabilidade desse profissional supervisionar todos os setores para manter os custos de produção dentro dessa previsão, revisando a agenda e controlando as despesas para manter o filme em dia e dentro do orçamento.

Na prática o produtor e o produtor executivo são, em resumo, os principais responsáveis por transformar um roteiro em um projeto a ser executado e levar esse filme finalizado para o público. Os dois trabalham na administração macro da produção de uma obra cinematográfica.

Depois do macro planejado, entra em ação o diretor de produção e sua equipe. O diretor de produção entra para organizar o necessário para a realização do plano de filmagem (planejamento este que é feito em geral pelo assistente de direção, no qual é definido de que maneira o roteiro será filmado nas diárias de filmagem contratadas). Ele é quem vai cuidar dos fornecedores diretamente

ligados ao set de filmagem – especialmente catering, transporte e locação de equipamentos – e organizar as diárias de filmagem com as premissas do plano de filmagem já na mão.

Produtor executivo e diretor de produção trabalham muito próximos. O produtor executivo está ligado diretamente à todas as contratações (equipe, grandes fornecedores, negociação com sindicatos) e à questão orçamentária de todos os departamentos. O produtor executivo trabalha o macro, mas ainda assim deve manter-se atento às minúcias de cada departamento. Enquanto isso, o diretor de produção tem como prioridade operacionalizar o dia a dia das filmagens. É importante que essa divisão de papéis aconteça no processo de produção, porque a demanda de trabalho é alta e cada atividade tem o seu momento específico para ser executada.

3. Andreia Kaláboa e Claudia da Natividade: vozes da produção

Não existem muitos autores que se debruçaram sobre os conceitos e métodos do setor de produção da indústria cinematográfica no Brasil. Talvez pela contínua metamorfose dessa área, talvez por ser recente a profissionalização e retomada do setor, o material teórico sobre a área ainda é escasso. Para entender o momento atual da atuação e conceituação desse profissional, duas produtoras executivas do cinema independente brasileiro foram entrevistadas para lançar um olhar sobre o assunto: Claudia da Natividade e Andreia Kaláboa.

Claudia da Natividade, fundadora e diretora da produtora Zencrane Filmes, é a produtora executiva de obras “O ateliê de Luzia - Arte rupestre no Brasil” (2004), “Estômago” (2007) e “Corpos Celestes” (2011). Claudia vê o produtor como “aquele que tem uma visão macro de todo o projeto, que acompanha todas as funções mas com um certo distanciamento, porque está envolvido em outros projetos”. Para ela o produtor é quem, de forma resumida, escolhe o roteiro, levanta o dinheiro e desenha toda a estratégia de carreira de um filme.

No Brasil, em produções cinematográficas independentes de baixo a médio orçamento, geralmente as funções de produtor e produtor executivo são exercidas pela mesma pessoa. A produtora Cláudia da Natividade é um exemplo, e explica:

Eu costumo somar as duas funções de produtor e de produtor executivo. Acompanho essa parte de desenvolvimento, pré-produção, produção e finalização do filme, que é um pouco da tarefa do produtor executivo. Mas também levanto o dinheiro e planejo toda a estratégia e a comercialização, tarefa do produtor. O produtor executivo é a pessoa que vai continuar tendo uma visão macro do projeto, assim como o produtor, mas ele vai ficar completamente focado na sua realização. (NATIVIDADE, 2015)

Apesar de somar as duas funções nos filmes que produz, Natividade traça uma linha tênue entre as duas funções. A produtora Andréa Kaláboa – da produtora GP7 Cinema, que desenvolve produções para televisão e recentemente lançou o longa-metragem documentário “Clube dos Solitários” (2015) – vê o produtor executivo de uma forma diferente:

Para a realidade brasileira, eu vejo o produtor executivo como um gerente burocrata, porque aqui a maioria das coisas são feitas via lei de incentivo à cultura. O produtor executivo trabalha na elaboração do orçamento, na captação de recursos, viabiliza a documentação e, por fim, gerencia o contexto da produção como um todo, financeiramente falando. Eu gostaria muito de fazer uma produção executiva em que eu não ficasse somente focada em dinheiro e papelada, mas acaba que o produtor executivo é um administrador de projetos e da morosidade burocrática. Eu vejo também o produtor executivo muito como uma pessoa de lobby, de trazer dinheiro, de fazer a coisa acontecer, mas acaba que na prática é muito difícil. (KALÁBOA, 2015)

Por conta dessa característica da produção cinematográfica brasileira independente, em que as funções de produtor e produtor executivo costumam se fundir, algumas vezes elas acabam se misturando um pouco além da prática, mas também em conceito. Ainda assim, a visão geral é que esse profissional é quem deve visualizar e planejar as necessidades do projeto do ponto de vista de cada departamento, avaliando orçamento e buscando adequar as necessidades de produção à realidade econômica do projeto.

A visão macro do projeto é essencial no trabalho do produtor executivo, pois é ele quem desenvolve todo o projeto – fazendo, por exemplo, a primeira decupagem de produção. Segundo Natividade (2015), o produtor executivo “é quem vai encontrar as soluções criativas para que aquele roteiro seja realizado da melhor forma possível dentro da expectativa do diretor”.

A produção, por mais que seja um trabalho dos bastidores, tem uma função muito criativa dentro do processo cinematográfico. Coordenando os demais setores, é esse profissional que encontra soluções para equilibrar e atender as demandas artísticas da equipe diante do orçamento disponível para o projeto.

O produtor executivo também precisa ter noções de gestão de processos, de orçamento e de equipe. A criatividade é um motor, mas sua atenção e organização dentro dos processos, cronograma e orçamento são as engrenagens para um bom trabalho. Cláudia da Natividade destaca como principais características desse profissional a criatividade, a visão macro do processo e a liderança:

O produtor executivo é um sujeito muito criativo dentro do processo de produção, porque ele vai ter que fazer com que se possa obter o máximo dentro das condições do projeto. Ele tem que resolver problemas, adequar as expectativas de todo mundo dentro do orçamento e cronograma; e fazer com que o dinheiro não acabe durante o projeto, além de ter essa visão orgânica constante do processo todo. (NATIVIDADE, 2015)

Esse trabalho de otimizar recursos e de controlar o orçamento durante todas as etapas do projeto é essencial, pois um filme leva de quatro a cinco anos entre sua pré-produção até seu lançamento e distribuição. O produtor executivo, como coloca Natividade, além do planejamento inicial precisa trazer toda a equipe para esse compromisso com as metas do projeto:

Você, como produtor executivo, tem que conseguir ter esse discernimento de que, independente do tamanho do projeto, vai ter que cumprir todas as fases. O produtor executivo tem que ter essa presença de espírito com todos os departamentos para fazê-los entender que todos são parte de um processo, e que todo mundo tem que conseguir fazer tudo o que quer com os recursos disponíveis. (NATIVIDADE, 2015)

Com o relato de quem conhece a área, fica nítido que para um bom resultado na área é indispensável ter uma visão holística do projeto – acompanhando todos os setores – e conquistar o comprometimento da equipe com o planejamento feito. Essa atenção é essencial para o controle não só do cronograma do set, mas também do orçamento. Cláudia da Natividade ressalta que em seus trabalhos ela sempre busca saber exatamente o que está acontecendo com

todos os setores, pois isso a faz ter uma ideia mais orgânica do processo, do trabalho, das diárias e dos problemas. Ela explica que o trabalho de organização, planejamento e estratégia é o grande desafio do produtor executivo:

O produtor executivo tem que trabalhar muito com preparação, pra que ele chegue no set já com todos os problemas antecipados e resolvidos. Eu faço muita decupagem de produção e trabalho muito próximo com meu diretor de produção. Hoje uma produção média brasileira, custa em média uns 2,5 milhões de reais entre pré-produção e produção. Isso, em uma conta rápida, dividido por uma média 30 diárias de trabalho significa que um dia de trabalho custa 75 mil reais e que cada hora – das 12 que temos em um set por dia – custa mais de 6 mil reais. Por isso, você não pode perder tempo. Você pode quebrar teu orçamento. (NATIVIDADE, 2015)

Com uma hora de trabalho com custo tão alto, fica evidente que o produtor executivo e o diretor de produção precisam trabalhar com muito planejamento e sincronia. Claudia da Natividade (2015) costuma contratar esse profissional quando já tem definições sobre o que ela considera a estrutura base de uma produção: o elenco e as locações. Ela explica a função desse profissional:

O diretor de produção vem para organizar todas as necessidades para que aquelas diárias dentro daquelas locações aconteçam. Ele vai pensar exclusivamente na diária de produção: ‘eu tenho que filmar esse roteiro, essas cenas, nesses dias, com esses atores e equipe, dentro dessas locações’. Primeiramente ele visita as locações, para ver quais são as condições (pé direito, rede elétrica, necessidade de gerador, se tem banheiro, estacionamento, local do catering, plano B em caso de chuva, transporte para elenco e equipe). Ele também vai coordenar a equipe de produção que irá executar de tudo isso. (NATIVIDADE, 2015)

O diretor de produção é um aliado importante para a gestão eficaz do projeto. Cabe ao produtor executivo acompanhar o trabalho desse profissional e, como existem imprevistos em qualquer produção, manter a organização com uma postura flexível. O chamado “jogo de cintura” é vital no processo para contornar os problemas do cotidiano de filmagens.

Ainda assim, a mais importante etapa para o gerenciamento do orçamento é no início – antes mesmo do desenho final do roteiro. A produtora Cláudia da Natividade, explica que “com uma primeira leitura, o produtor executivo já consegue estimar quanto o filme custa”. Uma decupagem detalhada e o orçamento

final só vem numa segunda etapa, mas essa primeira estimativa é importante para avaliar e revisar as possibilidades dentro da realidade orçamentária do projeto. Natividade (2015) explica que o produtor executivo trabalha junto com o roteirista nessa adequação:

O último tratamento do roteiro é normalmente feito para adequar o roteiro ao orçamento de produção, isto é, à quantidade de dinheiro que você tem. Às vezes você quer fazer um filme que custa 6 milhões, mas só tem 4 milhões. Então se faz mudanças, por vezes reduzindo algumas locações, agrupando algumas cenas ou alguns personagens, pra fazer com que as coisas comecem a caminhar juntas. (NATIVIDADE, 2015)

Um exemplo da adaptação de orçamento mencionada por Natividade é o filme “O Invasor” do diretor Beto Brant. Com um orçamento inicial de dois milhões de reais, o projeto precisou passar por uma grande redução de custos para ser selecionado no Concurso de Apoio à Produção de Obras Cinematográficas Inéditas para filmes de ficção lançado pelo Ministério da Cultura. O edital era destinado à realização de projetos de longa-metragem de baixo orçamento com até um milhão de reais. O processo de adaptação veio com propostas de mudanças dos produtores, que dispunham de apenas metade do valor previsto inicialmente, conforme relatam Alessandra Brum e Sérgio Puccini:

[...] era necessário repensar as cenas, alterar diálogos – muitos foram suprimidos, ampliados ou modificados –, já que algumas cenas foram completamente eliminadas. Apenas para citar um exemplo, no roteiro original havia uma cena de explosão de um carro, o que, para uma produção de baixo orçamento, é impensável; dado o alto custo para sua realização, essa cena foi simplesmente suprimida. (BRUM e PUCCINI, 2013, p. 146)

Os cortes já no roteiro possibilitam a resolução de questões de orçamento já na narrativa, o que corrobora para a segurança e consistência do projeto já em sua base. Ainda assim, como relatam os produtores, algumas mudanças de produção também foram necessárias para adequar o projeto ao orçamento disponível:

Dentre as soluções empregadas estão a redução do número de integrantes na equipe de filmagem, a contratação de profissionais pouco conhecidos no mercado e a figuração resolvida entre amigos ou membros da equipe de filmagem. Quanto aos gastos com trilha sonora, cópias para distribuição, além da promoção e distribuição do filme em circuito comercial, se buscaram parcerias, aliás essa foi a alternativa encontrada em todas as etapas de produção para que ‘O Invasor’ conseguisse fechar dentro do orçamento e chegasse às salas de cinema. (BRUM e PUCCINI, 2013, p. 145)

As soluções apontadas pelos produtores em “O Invasor” são alguns dos caminhos que o mercado brasileiro acaba seguindo. Os produtores também fizeram uma negociação com o elenco para poder reduzir os custos de cachê nesse setor. Os atores principais foram recompensados pela participação no filme ao tornarem-se produtores associados da obra. Essa prática comum na indústria cinematográfica estadunidense faz com que os atores também tenham parte da “propriedade” sobre a obra e possam participar dos lucros do projeto. Outras saídas encontradas pelos produtores foram adaptações em alguns quesitos artísticos:

A primeira delas era de que as cenas deveriam ser realizadas em locações, ou seja, não deveria se criar nada em estúdio, nem mesmo transformar o espaço cenográfico das locações escolhidas. A segunda envolvia a redução dos equipamentos de iluminação. Não utilizar qualquer tipo de maquinário para operação de câmera era a terceira condição. Em quarto, não filmar em campo/contracampo. (BRUM e PUCCINI, 2013, p. 145)

As mudanças propostas para redução de custos demonstram o profundo conhecimento da atividade, flexibilidade e criatividade dos envolvidos, o que é imprescindível para o desempenho das funções de produção no cinema. O exemplo de resiliência e capacidade criadora citado aqui é uma das características de maior destaque na produção brasileira. Andréa Kaláboa, que está participando com sua produtora de uma consultoria do Sebrae, conta que esse é o ponto forte identificado em pesquisa desenvolvida durante esse processo de análise das produções no Paraná:

O diagnóstico é que aqui no Paraná, por exemplo, o que as produtoras independentes de cinema mais têm de qualidade é a sabedoria em gerenciar o dinheiro no set. Sabem manobrar, conseguem fazer muito com muito pouco. É uma guerra constante e com pouco se faz milagre. Por outro lado, se tem uma coisa em que esses produtores pecam é na gestão do risco. É quase nula. (KALÁBOA, 2015)

Essa gestão do risco está muito ligada ao planejamento do fluxo de projetos em uma produtora. As dificuldades do setor estão na instabilidade decorrentes do fato que um filme leva cerca de quatro anos para ser lançado e as entradas de dinheiro na produtora são sazonais. Além disso, como as produtoras costumam ter

uma equipe bem enxuta, o foco da empresa acaba sendo pontual – a cada projeto – sem um prospecto geral de estratégia de negócio:

E isso é realmente muito complexo pra gente, porque sempre estamos muito envolvidos em um projeto, sempre com pouco dinheiro, sem conseguir pensar no próximo e na constância da entrada de novos projetos. Aí então você tem um filme por ano, sendo que você deveria estar fazendo três. (KALÁBOA, 2015)

Cláudia da Natividade (2015), que atua com sua produtora em São Paulo, acredita que o melhor caminho – pensando no equilíbrio do negócio – é manter sua empresa pequena, somando sempre a função de produtora executiva em seus projetos, justamente para diminuir os riscos do setor. Ela acredita que aumentar a empresa é criar custos fixos desnecessários, que em médio prazo a obrigaria a agregar outras formas de produção em sua empresa – como vídeos de publicidade e institucional, por exemplo – para manter o fluxo e arcar com as despesas em meses sem entradas de projetos de cinema. Em geral um projeto, da idealização até a distribuição, demora de quatro a cinco anos para ser concluído. Ela explica que no Brasil o cinema trabalha com financiamento público e os projetos demoram muito até conseguir captar e sair do papel:

As empresas que eu conheço, que optaram por ter mais projetos ao mesmo tempo e ter uma equipe base de dez pessoas trabalhando, estão sempre correndo atrás do prejuízo. Muitas vezes estão produzindo um filme agora, para pagar os custos do filme anterior. É muito difícil você estruturar uma empresa de conteúdo audiovisual no Brasil que dê lucro, porque nosso modelo não é industrial. Eu prefiro fazer a empresa crescer no momento que ela precisa, contratar uma equipe pontualmente para cada projeto, e fazer com que os recursos que eu captei para um projeto realmente sejam destinados a ele, porque com isso eu garanto a qualidade artística e técnica do filme. (NATIVIDADE, 2015)

Essa prática de contratação de equipe temporária, de acordo com as etapas de cada projeto, é comum no mercado cinematográfico brasileiro. Dentro dessa estratégia, Claudia da Natividade acrescenta um ponto positivo que vai além dos pontos já citados no fato de assumir tanto a produção quanto a produção executiva de seus projetos:

Eu consigo fazer meu networking, financiar e garantir a qualidade dos meus projetos e a distribuição deles. E ao mesmo tempo consigo acompanhar toda a orquestração da produção e a edição dos gastos. Poder controlar pessoalmente os gastos do filme me ajuda muito a otimizar os recursos para o valor de produção. Eu tenho filmes que, embora tenham um baixo orçamento – “Estômago” é um exemplo –, têm um valor de produção gigante lá dentro. Tem essa otimização. Se fosse o mesmo dinheiro numa empresa que tem um alto custo fixo, não seria possível viabilizá-lo. (NATIVIDADE, 2015)

Essa é uma solução positiva para o equilíbrio financeiro dos projetos, pois otimiza recursos e corrobora para o controle rigoroso do orçamento. Além disso, aponta mais uma característica comum aos produtores e produtores executivos no país: o empreendedorismo. Claudia da Natividade explica que se decidisse por crescer o quadro de equipe de sua empresa, passaria a ter custos fixos muito altos, pois no Brasil os impostos e encargos sobre salários são muito altos.

A grande dificuldade no setor em conseguir fazer um crescimento planejado adequado é a imprevisibilidade do mercado. Segundo Natividade (2015), “no setor do cinema, ao contrário do industrial, por exemplo, é impossível um planejamento estratégico, porque a gente não sabe quando um projeto vai acontecer, nem se o orçamento vai ser totalmente contemplado”. A produtora vê o mercado brasileiro da seguinte forma:

Trabalhamos em um sistema que é profissional, mas não é industrial – como é o mercado estadunidense e o indiano, do ponto de vista de distribuição, de financiamento. É um sistema muito dependente do estado e muito artesanal nesse sentido. E quando você trabalha desse jeito, a tua garantia de retorno econômico pra tua empresa, ela é muito baixa. Você está trabalhando com projetos, você não está trabalhando com um potencial de distribuição deles, com um parque distribuidor que te favoreça, como o cinema americano tem. No Brasil você trabalha com financiamento público, é muito dependente dele e os projetos demoram muito até você conseguir virar. (NATIVIDADE, 2015)

A dependência do mercado cinematográfico brasileiro do financiamento público é um desafio que os produtores enfrentam há tempos – e que mais do que nunca hoje irão precisar repensar. Andreia Kaláboa vê esse desafio de forma positiva:

Eu vejo que a profissão está mudando um pouco, porque as formas de fazer estão mudando. A Lei do Audiovisual vai acabar e as empresas vão ter que entrar como patrocinadoras, não só via renúncia fiscal. Elas vão ter que colocar dinheiro do bolso delas. Eu acredito que vai ser mais desafiador, porque o produtor executivo vai ter que acreditar muito mais na ideia e pensar em mercado, em conteúdo. Vai ter que ter retorno financeiro. É difícil, mas é bacana pro mercado a longo prazo. (KALÁBOA, 2015)

A necessidade de olhar para o mercado e produzir obras que respondam à necessidade do público, será uma mudança importante para a indústria cinematográfica brasileira, pois há tempos seu maior desafio é solucionar a distribuição e chegar a um público maior. É importante ver que os produtores do setor não fecham os olhos a essas mudanças e demandas da audiência, cliente final desse produto cultural.

4. Conclusão

Na produção de cinema o grande desafio do profissional é ter um conhecimento profundo de todos os processos, departamentos e ações necessárias para a realização de um filme – e ser organizado o suficiente para antecipar os problemas e controlar o orçamento. Esse conhecimento passa por áreas como o administrativo, o departamento pessoal, o jurídico, o financeiro, a burocracia e até as necessidades de comercialização. Também é necessário entender o setor como um todo, suas políticas públicas e estratégias de negócio.

Fica claro que nas produtoras e projetos independentes de cinema no Brasil os profissionais se organizam da forma como podem, assumindo mais de uma função, para acompanhar a realidade da indústria cinematográfica daqui. Como é evidente que o setor ainda está se organizando nesse sentido – e que existem mudanças eminentes nos formatos de financiamento das obras cinematográficas brasileiras – a definição e divisão de responsabilidades entre os profissionais de produção e a forma como trabalham as produtoras de cinema independentes no Brasil continuará a passar por transformação também.

Ainda assim, é possível enxergar muitas semelhanças entre os produtores culturais dos diferentes setores e a possibilidade de construir uma transição descomplicada entre diferentes áreas de atuação e o cinema. As bases de trabalho

e as características desejadas de um produtor são as mesmas em todas as áreas. Um profissional com o desempenho adequado e experiência em produção, para atuar no cinema apenas necessita buscar o conhecimento específicos do setor, do mercado de distribuição e buscar experiências significativas para alcançar a excelência nessa área também.

5. Referências:

NATIVIDADE, Claudia da. **A atuação dos profissionais de produção no cinema.** São Paulo, FAP-PR, 20 de fevereiro de 2015. Entrevista concedida via skype para Ana Clarissa Hupfer.

KALÁBOA, Andréia. **A atuação dos profissionais de produção no cinema.** São Paulo, FAP-PR, 21 de fevereiro de 2015. Entrevista concedida via skype para Ana Clarissa Hupfer.

RODRIGUES, Chris. **O cinema e a produção.** 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Lamparina, 2007.

KELLISON, Cathrine. **Produção e Direção para TV e Vídeo.** Rio de Janeiro, RJ: Elsevier, 2007.

SELONK, Aletéia. **O imaginário do produtor cinematográfico do tipo comunicativo: um estudo do espaço audiovisual no Brasil.** 2007. Tese (Doutorado em Comunicação da Faculdade de Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

SUPPIA, Alfredo (organização). **Cinema(s) Independente(s): Cartografias para um fenômeno audiovisual global.** Juiz de Fora, MG: Editora UFJF, 2013.

CINEMA, CORPO E SUBJETIVIDADES

A Política de Representação da “Beleza” em *Delicada Atração*³⁵ e *Hoje eu Quero Voltar Sozinho*

Raphael de Boer
2016

PRÓLOGO

ONDE: Mestrado em Letras Inglês - Estudos de Cinema - Universidade Federal de Santa Catarina- Florianópolis- Programa de Pós-Graduação em Letras Inglês
QUEM: Raphael de Boer, estudante de mestrado, classe média, orientação sexual gay, 29 anos
QUANDO: 2006-2008

Eu quero trajar uma linha do tempo acadêmica, na qual, eu primeiramente gostaria de citar o meu mestrado³⁶. Nessa fase, eu trabalhei com os filmes *The Color Purple* (1985)³⁷ e *Monster* (2003), focando nas representações lésbicas e, como elas se configuravam através das personagens principais. Isso com o intuito de mostrar que a união homoafetiva feminina, tanto pode decorrer do elo entre mulheres contra o poder opressor do patriarcado (em suas mais diversas manifestações, Rich, 1980), como de relações tendenciosas que decorrem da dicotomia de maus tratos masculinos como razão para o acontecimento de relações homoafetivas.

ONDE: Doutorado em Letras Inglês - Estudos de Cinema - Universidade Federal de Santa Catarina- Florianópolis- Programa de Pós-Graduação em Letras Inglês e University of London- Birkbeck College
QUEM: Raphael de Boer, estudante de mestrado, classe média, 32 anos
QUANDO: 2010-2014

³⁵ O nome original do filme é *Beautiful Thing* (1996)

³⁶ Ao longo do texto o leitor entenderá porque começo este artigo traçando uma retrospectiva acadêmica.

³⁷ O filme *The Color Purple* (1985), adaptado do romance de mesmo nome, escrito por Alice Walker, trata da trágica história da vida da personagem principal Celie, a qual se autodenomina, feia e burra, além de ter sofrido maus tratos por todos os homens que passaram por sua vida. O ponto de virada, em sua trajetória, acontece quando ela conhece Shug Avery, uma mulher experiente. Ela é coincidentemente amante de seu esposo, que ajuda Celie na busca por sua subjetividade e sexualidade enquanto mulher. O filme recebeu críticas negativas por não retratar tão explicitamente o encontro homoafetivo como fora exposto no romance. Já *Monster* (2003), conta a história de Aileen Wuornos, uma prostituta sem perspectiva de vida, até que encontra, por acaso em um bar, a personagem Selby como sua última possibilidade de ser feliz. Nesse contexto, o fato de ser estuprada brutalmente por um cliente a instiga a começar uma série de crimes (ela torna-se uma *serial killer* que mata todos os seus clientes, porém em grande parte para sustentar física e emocionalmente seu relacionamento afetivo com Selby. O filme, por diversas vezes, comprova através de minha análise fílmica a relação entre a violência e a homoafetividade.

Em quatro anos de doutoramento, em um intenso processo de análise sobre o universo feminino no cinema de horror, especificamente o subgênero *slasher films*, investiguei como a figura da *final girl* (em português: a “mocinha”), caracterizada como a mulher sábia, reguladora e quase virginal, em contraste com as outras personagens femininas que namoravam, usavam drogas e eram descuidadas com seus estudos, sobrevive no final do filme, após uma luta acirrada contra o seu agressor. Para entender a relação entre a *final girl*, o espectador e o dito “monstro” assassino, usei como aporte teórico a psicanálise (Mulvey, 1975), estudos de gênero (Butler, 1989), teoria *queer* (Hallberstam 1996), representações (Hall, 1997), entre outros(as). Como exemplo do acima citado, a teórica Carol Clover (1989) afirma que o espectador, predominantemente masculino, é bissexual. No início da narrativa, identifica-se com o “monstro”, mas no decorrer do filme, obtém uma fluidez de gênero: passa a torcer pela *final girl* que se “masculiniza” por obter objetos fálicos como facas, harpões, machados, entre outros. Os filmes que fizeram parte desses quatro anos de estudos (entre as “centenas” e outros assistidos) foram *Halloween* (1978) e *O Silêncio dos Inocentes* (1990).

Curiosamente, em meu doutorado, a dificuldade de encontrar filmes do subgênero *slasher*, como assim Linda Williams (1989) os classifica, foi imensa. Dentro do gênero horror, exceto os clássicos filmes do “Zé do Caixão”, é escassa a filmografia do gênero. Dessa maneira, optei por não acrescentar nenhum filme brasileiro a minha pesquisa. Encontrei lá, um problema de gênero, não o da sexualidade, mas cinematográfico. Tendo trabalhado 6 anos com a figura feminina como objeto de estudo, me deparo com a incumbência de escrever uma resenha sobre o universo “oposto”: o masculino. O livro em questão *Masculinidades: Teoria, Crítica e Artes* (2012), tendo como editores José Gatti e Fernando Penteadó, aborda o tema masculinidades em seus âmbitos macro e micro, trazendo ensaios que relacionam história, arte, cinema e literatura, dentre outros tópicos, associados ao termo maior “Masculinidades”.

1. A Masculinidade

Faço aqui um empréstimo de parte de minha resenha e, logo explico o porquê do interesse no universo masculino e suas peculiaridades e associações de gênero, sexo e sexualidade no campo dos filmes juvenis, objeto de estudo deste artigo que se introduz. Em minha resenha eu afirmo que:

Na teoria literária, nos estudos de cinema e audiovisual e nos Estudos Culturais não é novo o questionamento do que é ser uma mulher e talvez não se questione com mais pulsante frequência como as imagens femininas são estruturalmente representadas no discurso opressor e patriarcal que as engloba. Tal abordagem dicotômica é reducionista no sentido que apenas confirma o notável entrelace entre homens e mulheres, uma diferença sexual, onde a última é incorporada pelo discurso patriarcal e opressor que há muito tempo opera no discurso de revistas, novelas, filmes, comerciais e outros meios semióticos.

Porém, novas perspectivas teóricas iluminaram os estudos feministas, dissociando a figura da mulher de uma simples representação negativa de vitimização, para ceder lugar a uma investigação política das categorias de gênero, sexo e sexualidade cujo debate central focaliza trabalhos como os das teóricas Theresa de Lauretis - *Technologies of Gender* (1987) - e Judith Butler - *Gender Trouble*, (1993)-. Em *Feminine Mystique* (1963) Betty Friedan fala da mulher pós segunda guerra mundial e a sua insatisfação fatigante perante o seu universo de dona de casa e ali encontra “o problema que não tem nome” (Friedan, 1963). O problema está conectado à incapacidade feminina de se projetar fora das expectativas de gênero que as devoravam naquele tempo pós-guerra sendo a mulher limitada a ser dona de casa e mãe, mas desabilitada das suas capacidades intelectuais, fato esse apenas concedido aos homens.

Ao mudar o foco da mulher para o homem, então pergunto: que lugar hoje os homens ocupam na construção das suas masculinidades? O crescente interesse pelos estudos da masculinidade vem se consolidando nos debates acadêmicos e da crítica literária, basicamente ao referir-se a uma crise na masculinidade. De acordo com o autor José Gatti, “O acesso das mulheres à educação formal, à participação política e, muito importante, o direito ao prazer sexual redefiniram o papel dos homens de todas as sexualidades” (p.13). Como pontuo acima ao citar Betty Friedan, o problema não nomeado, como para as mulheres do pós-segunda guerra, hoje parece estar ocupando um lugar político na subjetividade, masculina que, ameaçado pelos limites pré-estabelecidos do seu gênero, sócio e culturalmente construído, está em crise.

Tendo apresentado o prólogo como uma espécie de narrativa da minha trajetória acadêmica e parte da minha resenha sobre o meu presente objeto de estudo (as masculinidades), explico que o interesse em trabalhar com as masculinidades. Após seis anos intensos de análise da figura feminina e, assim, “tendo presenciado” a sua subserviência, objetificação e mutilação, resolvi penetrar em um campo, não distinto do feminino, mas que não mutila, não machuque ou objetifique, nesse caso, o amor homoafetivo, mas que possa

apresentar uma possibilidade, mesmo que utópica da beleza em dois filmes do gênero juvenil: o primeiro uma produção britânica chamado *Beautiful Thing* (1996) e o segundo o aclamado filme brasileiro *Hoje eu Quero Voltar Sozinho* (2013). As possibilidades da “beleza”³⁸ são de ordem de análise estética, teórica e prática, acreditando, dessa forma que a linguagem tenha o poder de mudança social, política e cultural.

Sendo assim pergunto: “O que é ser um homem?” ou reformulo” Como se constrói a sexualidade do dito sexo masculino? “Seria o amor heterossexual compulsório e construído e/ou a única forma do cinema representar, geralmente, a homoafetividade de maneira tendenciosa”? “De que maneira o cinema pode contribuir como mudança social, cultural e política contra a homofobia? Essas são questões que levanto como provocadoras e que servirão de suporte para a minha subsequente análise fílmica dos filmes em questão.

2. Problema de Gênero : O Cinema Juvenil

Em conversa com um amigo, sobre o cinema brasileiro, eu falava da minha recente pesquisa de pós-doutorado sobre os filmes que aqui analiso. Quando mencionei *Delicada Atração* ele logo sorriu e teceu belos comentários sobre o filme. E o parafraseio: “é uma legítima história de amor e a descoberta do amor inocente. Até me emociono” (anônimo). Além disso, veio junto o comentário de que o cenário da diegese, a cidade de Londres, dava um tom especial à história, devido a sua reconhecida fama de ser uma cidade que abraça a diversidade e oferece milhares de possibilidades às demais formas de amor. Já quando mencionei *Hoje eu Quero Voltar Sozinho* ele hesitou e, após a curta pausa disse “ah, é uma *Malhação*³⁹ gay, outro amigo (que é fã de *Beautiful Thing*) acrescenta: “que filme infantil, bobinho” (anônimo).

³⁸ O termo beleza, aqui, não será usado nos termos de Platão em relação ao conhecimento, mas sim do uso do dicionário, porém em aspas a fim de reflexão sobre a escolha do mesmo.

³⁹ Programa televisivo exibido pela Rede Globo desde 24 de Abril de 1995. A série narra a vida de uma turma de jovens, suas idas à escola e aventuras românticas. Atualmente está em sua vigésima terceira temporada.

O que conclui da fala de ambos colegas é que eles , excluindo-se a questão de simpatia por determinado filme ou não, acredito que é a questão do problema de gênero que se sobressai em seus comentários. Rick Altman em seu brilhante trabalho “A Semantic and Syntactic Approach to Genre Theory” (1984) comenta que é necessário um estudo tanto da forma quanto do conteúdo de um filme a fim de que o mesmo possa ter seus aspectos estéticos, sociais, políticos e culturais desvelados. O que parece ter despertado a fala de meus colegas também foi o que diz Leger Grindon ao resenhar a obra de Altman. A autora afirma que

No coração da abordagem "pragmática" de Altman encontra-se o seu conceito de "comunicação lateral" entre os telespectadores que, apesar de o seu isolamento físico entre si constituem uma "comunidade constelação" através de um comum orientação para um determinado gênero. Essa "comunicação lateral" é caracterizada como um discurso secundário entre telespectadores que compartilham prazeres genéricos em vez de entre o espectador e o filme em si; além disso, essa "ligação invisível" muitas vezes é imaginada pelo o espectador e evidente no filme em si (Acesso em 20-12-2015: "Film Quarterly", Vol. 53, No. 4 (Summer, 2000), pp. 53-55).

Para Altman, o pragmatismo parte do pressuposto do senso comum, é o mesmo que dizer que todos os filmes de ação (especialmente os *blockbusters* em *multiplexes*) são os melhores filmes em cartaz, uma vez que o espectador não conhecedor dos mecanismos internos e externos do aparato cinematográfico, por muitas vezes, reproduz o discurso dominante do cinema de massa.

Em um trabalho muito detalhado sobre o cinema juvenil, a mestre Juliana de Souza em sua dissertação “O Gênero Juvenil no Cinema Brasileiro” pesquisa sobre o gênero, utilizando-se da obra de Altman, uma vez que procura analisar os seus filmes (nesse caso não são filmes que retratam a questão homoafetiva) quanto à forma, a estética e o conteúdo dos filmes. Por exemplo, em sua pesquisa ela revela que o cinema juvenil brasileiro começou a ganhar força e reconhecimento entre o público adolescente, uma vez que temáticas próprias da idade começavam a ser retratadas. O cinema do roteirista e diretor Jorge Furtado é um exemplo que a autora cita em seu trabalho de um cinema de autoria que revela, através de um roteiro refinado, o gosto do espectador.

Mas afinal o que é o cinema juvenil? A autora Juliana dos Santos baseada no trabalho de Altman e Bueno afirma que os filmes juvenis “são aqueles que, além de

serem protagonizados por adolescentes e terem a juventude como público-alvo – embora não se restrinjam a esta faixa-etária –, são, também, elaborados de modo a se comunicar com o universo juvenil, tanto em relação às temáticas quanto às formas” (Costa, 111). Dessa forma, classificar *Hoje eu Quero Voltar Sozinho* como “Malhação” gay é reducionista no sentido de que considera apenas o conteúdo, o que se vê na superfície, sem levar em conta a sua forma, estética narrativa e diegética. Se compararmos os recentes filmes obras-primas *Praia do Futuro* (2014) e *Tatuagem* (2013), em que ambos retratam, de formas e contextos distintos, o amor homoafetivo entre dois homens, teríamos aí um problema de gênero se comparássemos, por exemplo ao *Hoje eu Quero Voltar Sozinho*. Os primeiros dois citados, apesar de tratarem da homoafetividade, não são filmes juvenis e sim dramas (gays?)⁴⁰ para o público adulto.

Voltando aos filmes escolhidos para análise, *Delicada Atração* e *Hoje eu Quero Voltar Sozinho*, afirmo que ambos apesar de terem sido produzidos em momentos culturais distintos, possuem similaridades que merecem ser investigadas. Para tal, passo para a seção em que analiso algumas cenas relevantes que mostram de que forma ambos os filmes contribuem para uma “beleza” do amor afetivo que aqui chamarei de beleza utópica, dado ainda crimes e malfetorias contra pessoas que vivem o amor homoafetivo. Depois de termos assistido a filmes de temática gays, com finais trágicos, como o conhecido *Brokeback Mountain* (2003) (não juvenil) e o não tão conhecido comercialmente *The Mudge Boy* (2003) (juvenil), proponho aqui considerar *Delicada Atração* e *Hoje Eu Quero Voltar Sozinho* como filmes que apontam tanto pela estética, quanto pelo conteúdo uma representação positiva do amor afetivo, uma beleza que permite o olhar do espectador (desprovido ou não de questões técnicas relacionadas ao cinema) de identificar-se com personagens gays que, dentro do universo diegético, superam e revelam a possibilidade desse amor se concretizar sem o filtro tendencioso e homofóbico que reconhecemos tanto no cinema, quanto na vida “real”.

⁴⁰ Aqui levanto a questão do que realmente um filme ser considerado gay. Quais elementos são necessários para que o classifiquem de tal forma. Seria a sua estética? Forma?

3. A Análise Fílmica e a Beleza Utópica

Para que a análise fílmica seja feita, utilizo de elementos cinematográficos tais como mise-en-scène, caracterização, som, luz, trilha sonora, movimentos de câmera, figurino, objetos de cena, entre outros. Os conceitos de David Bordwell de seu aclamado *Film Art* são essenciais para tal investigação.

Delicada Atração trata da história de dois adolescentes Jamie e Ste. Ambos moram em condomínios no leste de Londres cedidos pelo governo britânico, realidade muito comum no país para a população de renda mais baixa. Jamie é atormentado por seus colegas de aula que o agridem em suas aulas de educação física, já o segundo sofre as mazelas de um pai alcoólatra que por vezes o agride. Ao contrário do pai de Ste, a mãe de Jamie é uma mulher carinhosa, e acolhe Ste uma noite em sua casa, após ele ser agredido pelo pai. Pela primeira vez Jamie e Ste, dividem o mesmo quarto e conseqüentemente, tem um contato mais íntimo, mas não sexual, os dois dormem juntos na mesma cama, após Jamie passar remédio nas costas do amigo. Não irei aqui analisar essa cena, mas ela por si já revela o desejo homoafetivo entre os dois meninos, uma vez que a narrativa divide-se quase que em cenas paralelas para mostrar os dois meninos no quarto, ao mesmo tempo que a mãe de Jamie está na sala com o seu namorado, assim colocando o desejo heterossexual e homossexual no mesmo nível.

A partir deste momento, a amizade entre os dois cresce e eles decidem ir a um bar gay do centro de Londres, muito conhecido pela comunidade homossexual. Lá, eles encontram drag queens com roupas coloridas, luzes pulsantes e pessoas de diversas idades revelando o seu amor homoafetivo. Após a saída do bar, os dois meninos, ao caminho de casa, passam por um parque, à noite e vazio. A cena tem a trilha sonora em som não-diegético da famosa cantora norte-americana Mama Cass, com a música intitulada *Make your Kind of Music*, título aqui usado para sugerir que os dois meninos devam descobrir o elo homoafetivo que existe entre os dois, mesmo com o mundo externo ainda não validando esse amor completamente (a mãe de Jamie, nesta noite o segue e reprime-o ao saber que o filho foi a um bar gay).

Voltando à cena, enquanto os dois meninos correm pelo parque escuro (em low-light key), correm como em uma brincadeira infantil, o que culmina em um

beijo não velado, como vemos constantemente, em filmes do gênero, ou até mesmo no contexto brasileiro, em novelas que cenas de beijos homoafetivos são cortadas ou viram meras demonstrações fraternas. Aqui, ao contrário, a câmera subjetiva nos leva a experienciar um beijo intenso, em extreme close-up, o que revela o desejo homoafetivo dos dois meninos que acabam de ter a sua primeira experiência homossexual. Enquanto os rapazes continuam se beijando, “nós” ainda os observamos, atrás das árvores, continuando o seu primeiro beijo.



Figura 1- O beijo desvelado de Jamie e Ste é uma tentativa da narrativa de legitimizar a relação homoafetiva entre os dois jovens.

Já na cena final de *Delicada Atração*, a mãe de Jamie já sabe da orientação sexual do filho e junto com a melhor amiga de Jamie o observa de um plano superior o casal Jamie e Ste dançando rodeados de pessoas que moram no mesmo condomínio. Ali estão crianças brincando, famílias passando ou apenas observadores. O que pode parecer uma cena inocente de análise se vista mais cuidadosamente, torna-se muito rica de detalhes: a cena é uma alegoria para a “aceitação” da sociedade e dos próprios meninos de seu desejo homoafetivo. As crianças brincando, as famílias, e por fim, a própria mãe de Jamie une-se à dança,

o que culmina em um grupo homogêneo de pessoas que presenciam o amor entre dois jovens.

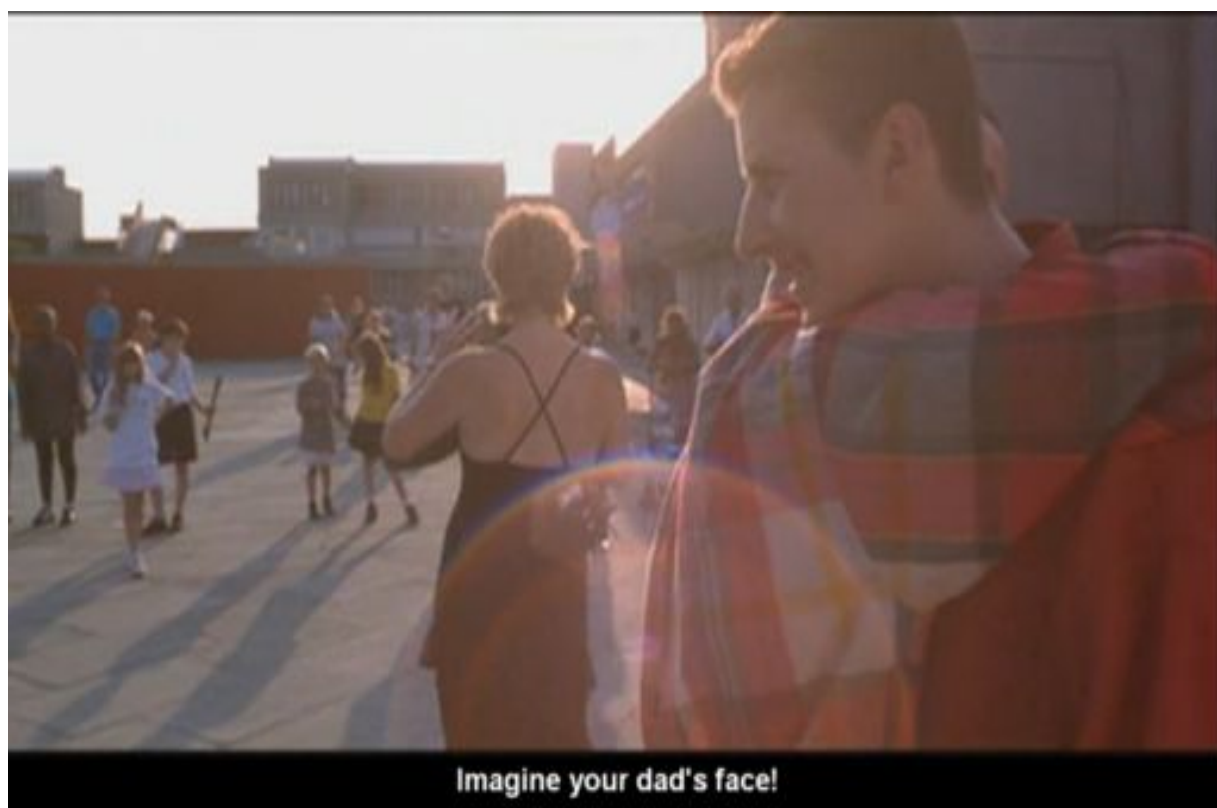


Figura 2- Jamie and Ste dançam em conjunto com a comunidade que não os reprova, ao contrário participam do evento afetivo.

Já *Hoje eu Quero Voltar Sozinho*, conta a história de Leonardo, um menino cego e superprotegido pela mãe desde que é pequeno. Agora estudando no ensino médio, sua única amiga é Giovana, uma vez que sofre bullying por sua condição de não enxergar. Com a chegada de um novo aluno chamado Leonardo, forma-se um trio de amigos que se torna inseparável, até que Leonardo e Gabriel descubrem que sentem algo mais do que amizade um pelo outro. Sendo assim, como em *Delicada Atração*, duas cenas tornam-se primordiais para a análise da beleza homoafetiva entre os dois rapazes.

A primeira cena é o momento em que, “nós”, espectadores, assistimos através de uma câmera subjetiva, Gabriel dar uma carona em sua bicicleta para Leonardo. O cenário, *in location*, é a cidade de São Paulo, no bairro Pinheiros, e é noite. A música não-diegética e de tons melódicos de Cícero “Vagalumes Cegos,” assim como em *Delicada Atração*, acrescenta a intensidade afetiva para a cena.

Gabriel está em pé, apoiado nas costas de Leonardo, que sorri com a situação, em contraste com a expressão de medo, mas amor do menino que não pode enxergar. Porém a beleza da cena, que consiste em um plano sequência, “nos” leva a um delicioso passeio de bicicleta com dois meninos e, da qual a narrativa já nos conduz a entender que estão apaixonados. A próxima sequência confirma tal fato, já que Gabriel ao chegar em casa, encontra o moletom de Leonardo (o qual havia esquecido no dia que estudaram junto) e ao deitar-se na cama usa-o em volta de seu corpo e ao cheirá-lo intensamente se masturba. É o clímax do desejo homoafetivo que se desconecta das categorias estáveis de gênero e sexo e sexualidade. (Butler, 1990).



Figura 3- O plano sequência traz os dois jovens vivenciado o amor homoafetivo pela primeira vez.

Na cena final de *Hoje eu Quero Voltar Sozinho*, os dois meninos que já haviam se beijado anteriormente (em uma cena que aqui não analiso), assim como em *Delicada Atração*, o beijo é em extreme close-up e sim, denota o desejo entre os dois jovens, porém até então não revelado publicamente para seus colegas, principalmente para os bullies que os atormentam. Ao serem interpelados pelos agressores, os meninos apaixonados, resolvem assumir os seu amor.

A cena primeiro mostra o trio Giovana, Leonardo e Gabriel juntos saindo da escola, no mesmo plano em que encontram-se o grupo de bullies. Após ouvirem comentários a respeito das suas sexualidades, assistimos, novamente em uma câmera subjetiva, Gabriel e Leonardo se darem as mãos o que consolida a sua relação homoafetiva. Já em segundo plano ficam os malfeitores que perdem a importância na cena. Enquanto assim, assistimos na próxima cena, Gabriel, o menino cego dessa vez, dirigindo a bicicleta, enquanto ambos caminham em direção de um espaço off que representa para os espectadores a descoberta do amor juvenil.



Figura 4- O grupo de bullies assiste o casal assumir a sua homoafetividade em segundo plano, focando no casal de namorados.

4. Considerações Finais

Como citado no prólogo do meu texto, o meu objeto de análise seria a masculinidade. Porém, não a masculinidade em crise adulta, mas a masculinidade da beleza narrativa entre jovens do mesmo sexo que se amam. Relações de gênero, sexo e sexualidade foram trazidas à tona neste artigo a fim de questionar a hegemonia heterossexual compulsória tanto de filmes juvenis (não-brasileiros, que tornam-se a sua grande maioria em comparação aos brasileiros). Pergunto: O que

traz a beleza utópica ao olhar dos espectadores(as) que os assistem em contraste ao desprezo de ainda muitos ao amor homoafetivo e os(as) praticam?

Referências Bibliográficas

Fontes Primárias

Filmografia:

MACDONALD, Hettie. *Beautiful Thing* (1996)

RIBEIRO, Daniel. *Hoje Eu Quero Voltar Sozinho* (2013)

Fontes Secundárias

ALTMAN, Rick. **Film/genre**. London: Palgrave Macmillan, 1999.

_____. A semantic/syntactic approach to film genre. In: GRANT, Barry Keith (editor). **Film genre reader III**. Texas, University of Texas Press, 2003.

CLOVER, Carol. *Men, Women, and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*. London: British Film Institute, 1989.

PENTEADO, Fernando Marques; GATTI, José (Org.) *Masculinidades: teoria, crítica e artes*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011. 352 p.

HALL, Stuart. "Cultural Identity and Cinematic Representation", in Stam, R. & Miller, T. (eds.), *Film and Theory: An Anthology* Oxford: Blackwell, 2000, pp. 704-714.

MULVEY, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Screen* 16(3): 6-18, 1975.

_____, *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press. 1989.

SHARY, Timothy. **Generation Multiplex: the image of youth in contemporary American cinema**. Austin: University of Texas Press, 2002.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Teoria do cinema e espectralidade na era do "pós"**. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema I: pós estruturalismo e filosofia analítica* São Paulo: SENAC SP, 2005. p. 393 - 424.

SIGNORIELLI, Nancy. **Como as crianças e adolescentes são retratados no horário nobre da televisão?** In: MAZZARELLA, Sharon R. **Os jovens e a mídia : 20 questões**. Porto Alegre: Artmed, 2009.

INIMIGO INTERNO: AS MÚLTIPLAS FACES FEMININAS

COHEN, Lisiane⁴¹

MATTOS, Manuela⁴²

RESUMO: Este trabalho pretende entender como o movimento mundial pela criação de personagens femininos, que representem de fato o feminino, pode estar influenciando os novos roteiros. Para tanto, utiliza-se o estudo de caso para estabelecer conexões entre os movimentos propostos pelo “Bechdel Test”, pelo “The Representation Project” e pelo “Ask Her More” e a criação de roteiros. Para o estudo de caso, será utilizada a criação dos roteiros da série Inimigo Interno, da produtora Margem Cinema Brasil, vencedor do edital PRODAV/TVE, que está em desenvolvimento. Inimigo Interno é uma adaptação do livro “Conexão Anticâncer: as múltiplas faces do inimigo interno”, de James Fleck. Para compreender o processo de adaptação, trabalha-se com tradução intersemiótica e utiliza-se como autor principal Julio Plaza. Além disso, com o intuito de buscar a profundidade teórico-crítica no que diz respeito ao feminino e às questões de gênero, tem-se como referência o pensamento de Judith Butler. Como resultados preliminares, é possível observar que a equipe de roteiristas, formada por quatro mulheres, criou um núcleo principal no qual se mantém o médico do livro como protagonista, porém com uma ampliação de seu universo. Na série, o médico é humanizado e passa a aprender e ter conflitos que se estabelecem, algumas vezes, no confronto das questões relacionadas ao paciente. Então, além dos pacientes, as roteiristas criaram mais 7 personagens fixos. Destes, cinco são mulheres.

PALAVAS-CHAVE: Movimento; Feminino; Gênero; Roteiro; Série

Introdução

A questão de gênero no cinema é antiga, mas atualmente conquistou um espaço e uma ação no sentido de transformação desta realidade que se alastra pelo mundo. O uso e a divulgação cada vez maior do “Bechdel Test” tem gerado debates, propostas e fortes campanhas para que roteiristas atentem para a construção de personagens femininas diferentes do que têm sido apresentadas em filmes ou séries.

⁴¹ Mestre em Ciências da Comunicação – Professora Unisinos - lisianecohen@gmail.com

⁴² Psicanalista, Mestre em Filosofia – PUCRS, Doutoranda em Filosofia – PUCRS, bolsista CAPES - manuelasmattos@gmail.com

O “Bechdel Test” é uma criação da cartunista americana Alison Bechdel que, em 1985, lançou-o na série de tirinhas *Dykes to Watch Out For*. O teste objetiva avaliar a presença de mulheres nos filmes e utiliza três perguntas: existem no filme duas ou mais mulheres com nomes? Elas conversam entre si? Elas conversam entre si sobre algo que não seja um homem? Este teste não avalia a qualidade dos filmes, nem mesmo se são feministas, apenas demonstra como se dá a presença feminina neles. Os resultados mostram que são raros os filmes aprovados no “Bechdel Test”.

Em 2011, a diretora Jennifer Siebel Newsom lançou seu primeiro filme intitulado “Miss Representation”, em que expõe a maneira como a grande mídia contribui para a sub-representação das mulheres em posições de poder e influência. O filme estreou no festival de Sundance e gerou enorme repercussão. A diretora criou, então, uma organização que se chama “Projeto Representação”, com o objetivo de “inspirar indivíduos e comunidades para desafiar e superar os estereótipos limitantes para que todos, independentemente do sexo, raça, classe, idade, orientação sexual ou circunstância possa realizar o seu potencial humano (<http://therepresentationproject.org/about/mission/>, tradução nossa)”.

Neste movimento, surgiu, em 2014, a campanha “Ask Her More”, que sugere que os jornalistas devem mudar a abordagem das atrizes nos tapetes vermelhos de eventos cinematográficos. Normalmente, as perguntas giram em torno do que as atrizes estão vestindo, o tempo que levaram para ficarem prontas, sobre o cabelo, sobre casamento, filhos e nenhuma pergunta sobre o filme, personagem, processo de construção, enfim, sobre o trabalho.

Recentemente, foi realizada uma pesquisa nos Estados Unidos intitulada “Nobody’s Damsel Study Looks at Modern Female TV Characters and the People Who Love Them”, na qual foram apontadas diversas informações sobre que tipo de personagem feminino que o público deseja ver na televisão. A pesquisa traz dados muito interessantes e alguns surpreendentes. A pesquisa foi realizada com 1200 pessoas espalhadas pelo país, sendo metade do sexo feminino e a outra metade, do sexo masculino. A pesquisa foi online e os participantes precisavam ter acima de 13 anos, assistir, no mínimo, 7 horas de televisão por semana e ser, ou ter sido, espectador de, pelo menos, um programa protagonizado por um personagem feminino.

O estudo centrou-se na televisão, uma vez que os fãs geralmente têm mais tempo para desenvolver um relacionamento com um personagem ao longo de várias temporadas de TV do que com outras formas de mídia, e descobriu que sexo, idade, e valores políticos dos espectadores impactou o tipo de representação da mulher que eles querem ver. (<http://www.themarysue.com/nobodys-damsel-interview/> 2015, tradução nossa)

Um dos resultados surpreendentes refere-se à chamada Geração Z, dos 13 aos 17 anos, que, em contraste com espectadores de 25 anos ou mais, quer ver os homens em funções que são tradicionalmente reservados às mulheres, enquanto preferem ver as mulheres em posições de liderança geralmente ocupados por homens. Os adolescentes também demonstraram forte identificação com as questões feministas.

A pesquisa traz, também, a diferença de preferência entre o público masculino e o feminino no que se refere às características mais desejadas nas personagens femininas. Os 5 traços (inteligência, beleza, força de vontade, firmeza, auto-confiança) preferidos do público masculino estão alinhados com os do público em geral, com diferenças percentuais, que trazem alterações de ordem de preferência. Para o público em geral, a ordem fica em inteligência, firmeza, beleza, força de vontade, autoconfiança. Já para o público feminino, existem dois outros traços que o grupo gostaria de ver representados: a compaixão e a independência.

No Brasil, ainda observamos fortemente a pouca representatividade feminina no cinema e na televisão. É o caso da pesquisa de Paula Alves, José Eustáquio Diniz Alves e Denise Britz do Nascimento Silva (2012), feita a partir da análise de filmes de longa-metragem brasileiros realizados no período de 1961 a 2010, e que levanta números importantes sobre o assunto: um crescimento considerável da “participação de mulheres em funções chave na produção audiovisual no Brasil” nas últimas décadas foi constatado e, conforme destacam os autores, “a retomada do cinema brasileiro nos anos 1990 é apontada por ter como uma de suas marcas a entrada significativa das mulheres na direção [...] já que foi na década de 1990 que aconteceu o maior aumento da participação percentual de filmes dirigidos por mulheres”. No entanto, a conclusão sobre a participação de mulheres é no sentido de que neste período “o número de mulheres na direção dos filmes de longa-metragem ainda é significativamente menor do que o de homens,

assim como desempenhando outras funções importantes para a realização dos filmes, como roteirista e produtor” e, “da mesma forma, a maior parte dos filmes ainda apresenta protagonismo masculino”.

Além deste estudo, outra pesquisa mais recente, feita pelo Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (IESP/UERJ, 2014), que demarcou sua amostragem analisando filmes de maior bilheteria do cinema brasileiro entre 2002 e 2012, verificou, dentre outros dados, que “86,3% dos diretores desses filmes são homens e 13,7% são mulheres, enquanto 74% dos roteiristas são homens e 26% mulheres.”

Apesar de o cenário apontar números preocupantes, o movimento de saída desta situação de pouca representatividade também aparece no país. Um exemplo disso é que no ano de 2013 o Governo Federal lançou um edital de realização de curtas metragens somente para mulheres cineastas com temas femininos. Foram mais de 500 projetos inscritos. A produtora Margem Cinema Brasil, do Rio Grande do Sul, ficou como suplente deste edital, que contemplou dez projetos. Entretanto, a produtora venceu o edital PRODAV/TVE - 2014 para realização de série adulta com o projeto Inimigo Interno, que prevê a realização de 13 episódios de 26 minutos cada. Neste projeto, a intenção é de trazer à tona esta temática da representatividade da mulher na criação de novos roteiros.

Inimigo Interno

Inimigo Interno é uma adaptação do livro Conexão Anticâncer: as múltiplas faces do inimigo interno, do oncologista James Fleck. Quando falamos em adaptação, podemos pensar em tradução. Seria como traduzir o livro para o cinema. Tradução intersemiótica, que pode ser vista como uma trama entre passado, presente e futuro. Júlio Plaza (1987, p. 8) explica que

na medida em que a criação encara a história como linguagem, no que diz respeito à tradução, podemos aqui estabelecer um paralelo entre passado como ícone, como possibilidade, como original a ser traduzido, o presente como índice, como tensão criativo-tradutora, como momento operacional e o futuro como símbolo, quer dizer, a criação à procura de um leitor.

Então, o que se faz primeiramente, é analisar o texto original. Racionalmente se realiza uma decomposição do texto dividindo-o em vários elementos a fim de que se estabeleça quais são os mais característicos do texto, que, portanto devem permanecer, e quais os que, ao contrário, podem ser sacrificados. Isso tudo em nome de uma viabilidade de tradução, que neste novo texto trará a essência do original, com elementos que foram subtraídos, e algo a mais que esta nova obra pode trazer. Ou seja, se tentarmos fazer o caminho inverso para encontrar o texto original a partir do roteiro, não será possível, porque este passa a ser um novo texto.

Júlio Plaza (1987, p. 10), aproximando o pensamento de Walter Benjamin, coloca que além do contexto, que irá estabelecer definições importantes acerca da obra de arte, aqui, da adaptação, pode inscrever o seu tempo histórico e também ser um fator determinante no que se refere ao seu aspecto material, ou seja, “as próprias condições materiais de produção da arte na contemporaneidade contêm, no seu bojo, a emergência da sincronicidade”.

Dentro desta proposta de tradução, a equipe de roteiristas, formada por quatro mulheres, duas residindo em Porto Alegre (RS) e duas em Berlim (Alemanha), criou um núcleo principal, no qual se mantém o médico do livro como protagonista, porém com uma ampliação de seu universo. Na série, o médico é humanizado e passa a aprender e ter conflitos que se estabelecem, algumas vezes, no confronto das questões relacionadas ao paciente. Então, além dos pacientes, as roteiristas criaram mais 7 personagens fixos. Destes, cinco são mulheres.

Sobre as múltiplas faces femininas

Esta equipe de roteiristas mulheres, paulatinamente foi conferindo um novo olhar ao trabalho e, a partir disso, certas mudanças já podem ser constatadas no processo de criação. Isso instigou o grupo a questionar-se a respeito desta convergência de trabalhos e de momentos de vida que desembocaram em uma forma nova de trabalho, onde já se faz possível afirmar que não se trata apenas de um olhar diferente, mas de um agir em nome do feminino e de como isso repercute no campo social.

Com efeito, acredita-se que esta forma singular de trabalho ancora-se em uma certa “experiência do feminino” vivenciada pela equipe, não somente pelo fato de mulheres de algum modo protagonizarem sua condição neste grupo de roteiristas, mas também por cultivar-se na equipe como um todo um ambiente que herda e acolhe esta temática que, ao final, culmina em ser uma questão de todos. Em relação à noção de experiência, tal ideia é concebida levando em conta as críticas aventadas por autores como Sigmund Freud (2010 [1915] e Walter Benjamin (1994, [1935/1936]) no que diz respeito ao Século XX ter vivido um declínio no que a experiência (*Erfahrung*) nos moldes da tradição sofreu, tendo em vista as vivências degradantes vividas na conhecida era das catástrofes e, com isso, repercutindo no comprometimento cabal das grandes narrativas e da própria possibilidade de narrar.

Não obstante o traumatismo vivido pela civilização no século que nos antecedeu, é a partir de uma posição de coleta de restos de tais acontecimentos que ambos autores também viram novas possibilidades de narração, seja por meio da clínica Psicanalítica e de uma Psicanálise da cultura, seja através de uma posição discursiva que “esboça como que a ideia de uma outra narração, uma narração nas ruínas da narrativa, uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas. Deve-se ressaltar que tal posição nasce de uma injunção ética e política (GAGNEBIN, 2006, p.53)”. Diante de tais considerações, este trabalho faz uma aposta em percorrer rastros variados do feminino na história de nosso mundo, de modo a conceber uma posição narrativa aporética do que feminino possa vir a significar em termos artísticos, políticos, éticos e científicos, isto é, no nível do discurso como isso que configura uma ideia ampla que engloba a multiplicidade de formas de existir.

Neste sentido, são de fundamental importância as questões levantadas pelos diferentes feminismos, dentre elas o questionamento nodal acerca do papel das teorias feministas na contemporaneidade. Sobre isso, Judith Butler (2015, p. 20) sustenta que “não basta inquirir como as mulheres podem se fazer representar mais plenamente na linguagem e na política”. Isso quer dizer que “a crítica feminista também deve compreender como a categoria das ‘mulheres’, o sujeito do feminismo, é produzida e reprimida pelas mesmas estruturas de poder por intermédio das quais se busca a emancipação (p. 20)”.

Desse modo, percebe-se como imperiosa a tarefa de trazer tais debates ao processo criativo da série, como tarefa estética e não como um agir meramente panfletário. Que a escrita de roteiros seja permeada por tais questões é já uma resposta à exigência apontada por Butler, a qual não está adstrita ao saber a respeito do que viria a representar essencialmente a mulher, ou o sujeito do feminismo, como se isso pudesse ser verificado ou atingido através de algum construto (onto)lógico ou por garantias biopolíticas, mas que leva adiante, que escancara as múltiplas faces femininas. Trata-se, também, de uma tentativa de questionar o mecanismo de repetição que recoloca, através de meios que também são paradoxalmente emancipatórios, o sujeito do feminismo em uma posição de inferioridade social, não apenas no cinema e na televisão, mas nas mais diferentes camadas, pela vigência já decadente da hegemonia do patriarcado.

Portanto, o que também se quer destacar do trabalho de Butler (2015) é justamente o que a autora sustenta a respeito da variedade de formas possíveis de pensar o feminino, especialmente como face capaz de inquietar o *status quo* e como vetor também inquietante de criação, tentando ultrapassar as análises dualistas do discurso que circunda a dupla homem x mulher, de modo a também dar lugar, com isso, à multiplicidade de gêneros possíveis. A intenção é de que a problemática elencada por Butler não se faça presente apenas nesta etapa analítico-crítica de elaboração de roteiros, mas também em todo o percurso de desenvolvimento do projeto, permeando, assim, de forma perene o processo.

Considerações finais

Os resultados preliminares desta pesquisa demonstram, através das discussões que se estabelecem na criação e desenvolvimento dos roteiros dos 13 episódios, bem como no desenvolvimento de toda a série, também como produto a ser veiculado, uma preocupação com a inclusão de personagens femininas que possam colocar na TV aberta brasileira personagens mais reais, desconstruindo estereótipos, que cristalizam a condição desfavorável da mulher na sociedade brasileira. Também há a preocupação, na discussão deste núcleo de roteiristas, de que não se inverta o caminho e assim se caia em outro estereótipo. Ou seja, as

roteiristas não pretendem criar personagens infalíveis, mulheres incrivelmente inteligentes, competentes profissionalmente e igualmente mães maravilhosas, enfim, uma super mulher. Esta condição de super mulher colocaria sobre as mulheres o peso da perfeição para "merecer" o tratamento e a oportunidade de igualdade que se pretende na luta tão atual e tão legítima das mulheres.

REFERÊNCIAS

ALVES, Paula; ALVES, José Eustáquio Diniz; SILVA, Denise Britz do Nascimento. *Presença feminina no cinema brasileiro - por que estamos tão longe?*. Disponível em <https://www.academia.edu/2262529/Presença_feminina_no_cinema_brasileiro-por_que_estamos_tão_longe>. Acesso em 22 nov. 2015.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica (1935/1936). In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7 ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas; v. 1).

BRASIL DEBATE. Cinema brasileiro, atrás e à frente das câmeras: menos negros e mulheres. Disponível em <<http://brasildebate.com.br/sub-representacao-de-genero-e-raca-no-cinema/#sthash.aYr0TGDH.dpuf>
<http://gema.iesp.uerj.br/publicacoes/infografico.html>>. Acesso em 22 nov. 2015.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. 8ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015, p. 20.

FREUD, Sigmund. Considerações atuais sobre a guerra e a morte (1915). In *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914/1916)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

<http://www.themarysue.com/nobodys-damsel-interview>

<http://therepresentationproject.org/about/mission/>.

PLAZA, Júlio. Tradução intersemiótica. São Paulo: Perspectiva; (Brasília): CNPq, 1987.

MINHA VIDA EM COR DE ROSA: O SUJEITO TRANSEXUAL NO CINEMA

SILVA, Amanda da⁴³
WOSNIAK, Cristiane⁴⁴

RESUMO:

A partir da análise do longa metragem *Minha Vida em Cor de Rosa* (1997), de Alain Berliner, este trabalho propõe-se a pensar as condições que possibilitaram a criação do sujeito transexual e sua consequente patologização. A aposta é, que ao trazer o cinema – entendido aqui como um espaço de constituição e de transformação da experiência de si e do outro – para problematizar as questões relacionadas ao gênero e a diversidade sexual, cria-se um espaço de interlocução onde as relações estabelecidas com o outro podem ser reconfiguradas através das relações que os sujeitos estabelecem consigo mesmo. Assim, ao tomar os sujeitos como corpos que vêm sendo classificados e hierarquizados por padrões e referências normativas, pode-se pensar que uma compreensão binária do sexo, sem considerar seus processos produtivos, impõe restrições à concepção de gênero e torna a heterossexualidade o único destino. Desta maneira, outros modos de se viver as categorias sexo-gênero-desejo/sexualidade são jogados na marginalidade, incompreendidos e patologizados. Então, a partir de uma teorização pós-estruturalista, ancorando-se, principalmente, em conceitos de Michel Foucault e da teoria *queer*, este trabalho quer tentar mostrar como o Cinema, atrelado às questões da diversidade sexual e de gênero, pode constituir-se como um potente mecanismo de subjetivação capaz de transformar os modos de ver o mundo, possibilitando, assim, formas de viver os corpos e os prazeres que escapam dos jogos normalizadores das classificações.

PALAVAS-CHAVE: Cinema; Transexualidade; Teoria *queer*.

INTRODUÇÃO

O longa metragem *Minha Vida em Cor de Rosa*, dirigido por Alain Berliner e lançado no ano de 1997 nos apresenta a família Fabre – representante da tradicional burguesia de uma pequena comunidade francesa – composta pela mãe Hanna, pelo pai Pierre, pela avó e por quatro filhos, onde se destaca Ludovic,

⁴³ Graduanda do curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança da Universidade Estadual do Paraná – Campus de Curitiba II – Faculdade de Artes do Paraná. E-mail: <amanda.bsv@hotmail.com>.

⁴⁴ Doutora em Comunicação e Linguagens pela UTP-PR (linha de pesquisa: Estudos de Cinema e Audiovisual). Mestre pelo mesmo programa. Professora Adjunta da UNESPAR – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná. Membro do GP CINECRIARE (Cinema: criação e reflexão) da UNESPAR/FAP/CNPq e GRUDES (UTP/CNPq). Email: <cristiane_wosniak@yahoo.com.br>.

protagonista do filme, que é apelidado de Ludo, tem apenas sete anos e não se reconhece no gênero que lhe foi determinado ao nascer, deseja como enunciado por ele “tornar-se menina” e, futuramente, casar-se com seu vizinho, Jeromê, filho do chefe de seu pai. Os episódios de comportamentos considerados femininos, protagonizados por Ludovic, tornam-se alvo de conflitos entre os membros da família, da escola e da comunidade.

Assim, o que quero fazer aqui é trazer o cinema para problematizar as questões da diversidade sexual e de gênero. No entanto, a despeito, talvez, de já haver trabalhos que analisam esse filme sob vários enfoques e abordagens teóricas, meu desejo aqui vai no sentido de puxar um fio teórico inspirado, sobretudo, em Foucault para pensar como o cinema – entendido aqui como um espaço de constituição e de transformação da experiência de si e do outro – pode se constituir em uma ferramenta que problematize as questões relacionadas ao gênero e a diversidade sexual, criando um espaço de interlocução, onde as relações estabelecidas com o outro podem ser reconfiguradas através das relações que os sujeitos estabelecem consigo mesmo.

Ludovic foi a inspiração para escrita deste trabalho, sua vida que desde tão cedo borrava as fronteiras de gênero me colocou a pensar sobre as possibilidades de também borrar as fronteiras da Arte. Assim, mesmo que a área de conhecimento que me constitui seja a Dança, aventurei-me no cinema a fim de tentar mostrar sua ligação com o corpo e, conseqüentemente, com a vida. Nesse sentido comecei a me perguntar: Seria possível pensar o cinema como um espaço de luta política? O cinema poderia ser entendido como lugar de resistência aos processos normalizadores dos corpos, dos sexos e dos gêneros? Longe de tentar encontrar respostas únicas e absolutas ou até de fazer proposições de caminhos estáveis para essas questões, pretendo apenas pensar como o cinema pode manifestar formas outras de existir no mundo.

1. O SISTEMA CORPO-SEXO-GÊNERO

Desta maneira, ao questionar as condições de possibilidade que fazem aparecer, num determinado momento histórico, aquilo que tomamos como

verdade, não parece mais ser possível perguntar pela anormalidade do corpo, do sexo e do gênero. Nesse sentido, esta investigação aposta no movimento de inverter a pergunta, ou seja, de questionar como se fabricam os processos de normalização dos corpos, alinhando-se, assim, às teorizações pós-estruturalistas. Quero, portanto, afastar-me de análises que tomam o poder como um dado central e pensam o sexo a partir de uma ideia de repressão, alinhando-me, mais especificamente, ao pensamento de Michel Foucault em *História da Sexualidade I* (2001) que, questionando esta hipótese repressiva, demonstra que o sexo não foi reprimido, mas sim incitado: posto, exaustivamente, em discurso. Assim, “o autor separava o sexo da sexualidade, e demonstrava que o sexo seria um ponto de injunção fundamental das práticas de controle populacional do século XIX, e que o nome dado a este dispositivo de controle era sexualidade.” (CÉSAR, 2008, p. 3). Deste modo, “[...] a ideia de uma repressão unilateral, que se exerceria por parte de um dominador sobre dominados, precisava ser revista e redirecionada para a dimensão das relações difusas do poder” (SIERRA, 2013, p. 135). Ou seja, uma das formas fundamentais de exercício do poder – não apenas sobre os corpos individuais, mas também sobre toda a população – seria a colocação do sexo em discurso. Assim, por meio de um dispositivo⁴⁵ nomeado sexualidade, o sexo grita a verdade sobre os sujeitos. É, então, através do dispositivo da sexualidade que, ao ocuparem um gradiente normativo, as práticas sexuais passam a demarcar as fronteiras entre normalidade e anormalidade. Desse modo, a ideia de um sexo bem educado, isto é, consolidado pelo casamento, pelas práticas heterossexuais, monogâmicas e com foco na reprodução, só é possível através das descrições das práticas não normativas, ou seja, as sexualidades periféricas vão produzir o outro da normalidade, definindo, assim, aquilo que é normal. Essas chamadas práticas periféricas ou insubmissas são a parte de sustentação de um discurso central: o discurso da normalidade dos corpos, das práticas e dos prazeres.

Assim, o dispositivo da sexualidade vai produzir uma ideia de sexualidade totalmente ligada à natureza, como algo que faz parte de um instinto, de uma

⁴⁵ Para Foucault (2004, p. 244), dispositivo designaria: “[...] um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma: o dito e o não dito [...]” Desta maneira, dispositivo é qualquer elemento que faça com que a disciplina e o biopoder entrem em ação.

biologia. Em contraponto, os (des)viados serão tomados como parte de uma natureza perversa e, conseqüentemente, suas práticas serão atreladas à loucura e a doença. Dessa maneira, o dispositivo da sexualidade passa a operar de outro ângulo, tirando o alvo do casal monogâmico reprodutor e o reapontando para as sexualidades periféricas, em um jogo entre poder, saber e prazer o dispositivo da sexualidade se junta a uma série de novas tecnologias de regulação do sexo, capturando o corpo e a sexualidade e instaurando um controle sobre as populações. É nesse contexto que a experiência de pessoas trans⁴⁶ mostra-se atravessada tanto pela diferença sexual e seu efeito de poder, quanto pela subversão da ordem binária de gênero, já que

Se o sexo é, ele próprio, uma categoria tomada em seu gênero, não faz sentido definir o gênero como a interpretação cultural do sexo. O gênero não deve ser meramente concebido como a inscrição cultural de significado num sexo previamente dado (uma concepção jurídica); tem de designar também o aparato mesmo de produção mediante o qual os próprios sexos são estabelecidos. Resulta daí que o gênero não está para a cultura como o sexo para a natureza; ele também é o meio discursivo/cultural pelo qual "a natureza sexuada" ou "um sexo natural" é produzido e estabelecido como "pré-discursivo", anterior à cultura, uma superfície politicamente neutra sobre a qual age a cultura (BUTLER, 2013, p.25) (grifos da autora).

Desta maneira, ao tomar os sujeitos como corpos que vêm sendo classificados e hierarquizados por padrões e referências normativas, significadas por uma determinada cultura, pode-se pensar que uma compreensão binária do sexo, sem considerar seus processos produtivos, impõe restrições à concepção de gênero e torna a heterossexualidade como destino único. Sendo assim, outros modos de se viver as categorias sexo-gênero-desejo são jogados na marginalidade, incompreendidos e patologizados. Deste modo, Ludovic ao fabricar seu corpo sem se submeter as normas do sistema sexo-gênero-desejo cria um lugar ambíguo de transitoriedade entre as fronteiras do feminino e do masculino, já que descentra o centro, desnaturaliza a lógica do sexo biológico e, ainda, demonstra outras formas de se constituir como mulher. Esta maneira de compreender os processos de

⁴⁶ Por mais que o termo trans*, com asterisco no final, ainda preserve relações com as políticas identitárias, ele tem a intenção de ser menos excludente e mais fluído, surgindo como um termo guarda-chuva que abarca todas as identificações de gênero que não se enquadram na compulsoriedade do sistema sexo-gênero. Para saber mais consultar: <<http://transfeminismo.com/>> Acesso em: 27 out. 2015.

produção do corpo e dos gêneros encontra-se com a teoria *queer*⁴⁷ e mais especificamente com o conceito de performatividade proposto por Butler, que deve ser compreendido “(...) não como um ‘ato’ singular ou deliberado, mas ao invés disso, como a prática reiterativa e citacional pela qual o discurso produz os efeitos que ele nomeia” (BUTLER, 1999, p. 154), uma vez que o gênero é feito e refeito por meio de uma reiteração performativa de normas regulatórias, que se dá através de uma operação linguística, onde os discursos produzem os efeitos do que nomeiam, objetivando uma produção de corpos heterossexuais.

2. O CINEMA E AS MÚLTIPLAS FORMAS DE EXISTIR

“Entre tantas marcas, ao longo dos séculos, a maioria das sociedades vem estabelecendo a divisão masculino/feminino como uma divisão primordial” (LOURO, 2004, p. 76). Percebe-se ao longo do filme uma repetição insistente, promovida por mecanismos diversos, sobre o significado do “ser menina” e do “ser menino”. Mesmo que Ludovic tente em alguns momentos imitar o comportamento de seus irmãos, ou até mesmo a beijar uma menina (Figura 01) – cena em que ele aparece de azul e ela de rosa – momentos impactantes como o do corte de cabelo (Figura 02) e do jogo de futebol (Figura 03) continuam a mostrar uma construção forçada de “masculinidades” sobre Ludo.

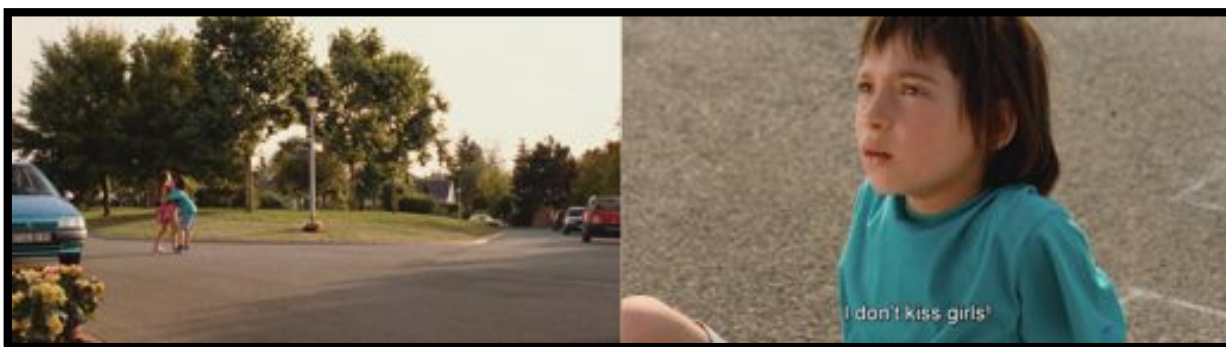


Figura 01
Frame do filme Minha Vida em Cor de Rosa (1997)

⁴⁷ Para Tamsim Spargo (2006, p. 8) “Queer pode funcionar como substantivo, adjetivo ou verbo, mas em qualquer caso se define contra o normal ou o normatizador. A teoria queer não é um quadro de referência singular, conceitual ou sistemático, mas sim uma coleção de compromissos intelectuais com as relações entre sexo, gênero e desejo sexual.”



Figura 02

Frame do filme Minha Vida em Cor de Rosa (1997)



Figura 03

Frame do filme Minha Vida em Cor de Rosa (1997)

Em várias cenas Ludo se coloca em um mundo fantasioso proporcionado por um desenho animado, que tem Pam como personagem principal. Ainda, por não compreender os conflitos causados por suas atitudes e desejos, Ludovic procura explicações com sua irmã mais velha e acredita que por um engano de Deus seu outro cromossomo X se perdeu, o que faz dele um “menino-menina”.

A ocorrência dos comportamentos excêntricos do caçula Fabre, como a aparição em uma festa trajando vestimentas ditas femininas (Figura 04), a encenação do casamento com Jeromê (Figura 05), as dores de barriga interpretadas como cólicas menstruais, o cabelo comprido, as explicações de que seu cromossomo X se perdeu (Figura 06) e o acontecimento na peça da Branca de Neve (Figura 07), causam tensões na família. A mãe e o Pai de Ludovic tentam, a todo o momento, trazê-lo à normalidade. Sua avó é a única que constrói uma relação mais companheira e afetuosa. Percebe-se, nas cenas em que a família

decide levar Ludovic a psicóloga, a necessidade da produção de uma verdade médica que estabeleça e reafirme a definição viável, de Ludo: Ludovic Fabre, Menino!



Figura 04

Frame do filme Minha Vida em Cor de Rosa (1997)



Figura 05

Frame do filme Minha Vida em Cor de Rosa (1997)

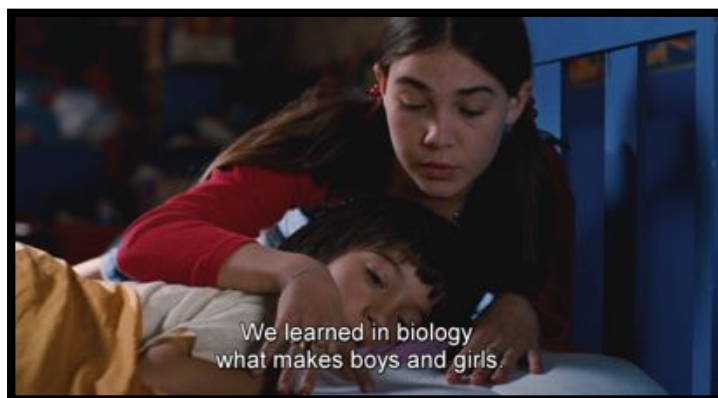


Figura 06

Frame do filme Minha Vida em Cor de Rosa (1997)



Figura 07

Frame do filme Minha Vida em Cor de Rosa (1997)

Ludo fabrica seu corpo por meio de atos performativos e subversivos, questionando a norma cisgênera⁴⁸ e heterossexista, tornando-se, assim, um corpo que não importa, um “corpo abjeto” (BUTLER, 2013). Corpos trans* ao operarem uma desconstrução no sistema corpo-sexo-gênero, desestabilizam a escola que apesar das muitas transformações sofridas, preserva as normas de um sistema que reconhece exclusivamente as subjetividades originadas em seu interior. Ludo é obrigado a mudar de escola, e a família tem de deixar a cidade devido a investidas aterrorizantes dos vizinhos. Na nova comunidade habitada pela família Fabre, Ludo conhece uma vizinha que vive a mesma experiência (Figura 08).



Figura 08

Frame do filme Minha Vida em Cor de Rosa (1997)

⁴⁸ O termo cis tem origem no Latim e significa ‘deste lado’, é também usado na química para diferenciar moléculas isômeras (compostos que apresentam a mesma fórmula molecular, mas diferentes fórmulas estruturais) Nessa lógica, de maneira simplificada, o termo surge para representar as pessoas que se identificam com o gênero que lhes foi designado ao nascer, as diferenciando das pessoas trans*. Para saber mais consultar: <<http://transfeminismo.com/>> Acesso em: 28 out. 2015.

É, pois, em um movimento de pensar os mecanismos de captura a partir das estratégias de governo de corpos e de condutas e, ao mesmo tempo, tentar perceber em que medida é possível pensar formas de resistência a esses processos de captura e de governo que utilizo os últimos estudos de Foucault sobre a ética e a estética da existência, não como uma mera transposição das práticas de si greco-romanas para a contemporaneidade, mas sim como inspiração para novas práticas de vida. Nessa lógica, o cinema, aliado aos conceitos de ética e estética da existência, poderia se constituir, em alguma medida, como resistência frente às práticas normalizadoras da biopolítica. Então, o que Foucault analisa neste contexto:

[...] são práticas, é a lógica imanente à prática, são as estratégias que sustentam a lógica dessas práticas e, por conseguinte, a maneira pela qual os indivíduos, livremente, em suas lutas, em seus afrontamentos, em seus projetos, constituem-se como sujeitos de suas práticas ou recusam, pelo contrário, as práticas que lhes são propostas. Eu acredito solidamente na liberdade humana. (FOUCAULT, 1994, p. 693)

Parece-me que, assim, abre-se um espaço para os questionamentos em torno dos padrões identitários que formatam o indivíduo em um único modo de existência. Já que, por meio de lutas políticas de resistência contra os mecanismos de sujeição, esses indivíduos poderiam tornar-se quem são de forma autônoma através de processos reflexivos de constituição de si e, principalmente, dos outros. Nesse sentido, Foucault demonstrou a necessidade de manutenção de espaços de criação, de afetos, de amizade, de vida em comum e de possibilidade de reinvenção de lutas políticas, que:

[...] por um lado, afirmam o direito à diferença e sublinham tudo que pode tornar os indivíduos verdadeiramente individuais. Por outro lado, elas investem contra tudo que pode isolar o indivíduo, separá-lo dos outros, cindir a vida comunitária, constranger o indivíduo a dobrar-se sobre si mesmo e amarrá-lo à sua própria identidade. (FOUCAULT, 1994, p. 226-227).

Por este motivo, o cinema entendido como local produtor de uma força criativa, abriria espaços para problematizar a relação ético-política a partir das práticas de si para consigo mesmo e para com o outro, possibilitando a criação de novos modos de vida. Por fim, acredito que ao compreender o campo do cinema e

da mídia como um lugar pedagógico e, portanto, um local de formação de subjetividades, abre-se um espaço para os questionamentos em torno dos padrões identitários que, como bem demonstrado no filme, formatam o indivíduo em um único modo de existência.

REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”*. In: LOURO, G. (org.) **O corpo educado**. Pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 1999; p. 151-172

_____. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro, 5ª Ed. Civilização Brasileira, 2013.

CÉSAR, Maria Rita de Assis. **Gênero e sexualidade na escola: produzindo corpos, narrativas e significados**. In: *Fazendo gênero*. Florianópolis p.1-6, Ago 2008.

FOUCAULT, Michel. **Dits et Écrits**. Vol. IV. Paris: Gallimard, 1994.

_____. Michel. **História da Sexualidade: a vontade de saber**. V. 1. 14 ed. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

_____. **Microfísica do poder**. 19 ed. São Paulo: Graal, 2004.

LOURO, Guacira Lopes. **Um Corpo Estranho: Ensaio Sobre Sexualidade e Teoria Queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MA VIE EN ROSE. Direção: Alain Berliner. França, 1997. DVD; 88min, son, color.

SIERRA, Jamil Cabral. **Marcos da vida viável, marcas da vida vivível: o governo da diversidade sexual e o desafio de uma ética/estética pós-identitária para teorização político-educacional LGBT**. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Paraná. Doutorado em Educação. 2013

SPARGO, Tamsim. **Foucault e a Teoria Queer**. Rio de Janeiro: Pazulin; Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2006.

PERSPECTIVAS TEÓRICAS EM COMUNICAÇÃO: UMA LEITURA SOBRE FILME “2 COELHOS”.

FABRICIO, Evandro Klos⁴⁹

RESUMO: O presente trabalho procura identificar e fazer uma leitura analítica da presença de elementos pertencentes aos estudos de comunicação, tanto os mais atuais como os do início da investigação nesse campo do saber, que são visíveis em vários produtos culturais. Nesse texto o olhar situa-se no universo cinematográfico, presentes no filme *2 Coelhos* (2012), de Afonso Poyart, que apresenta essas características em vários momentos na sua narrativa, seja na obra como um todo ou em seus personagens de forma individualizada. Sob a luz dos teóricos Theodor Adorno, Walter Benjamin, Richard Hoggart, Raymond Williams, E.P. Thompson, Stuart Hall, Douglas Kellner e Laura Mulvey, é proposto primeiramente uma síntese dos estudos em teoria da comunicação e em um segundo momento uma análise na construção da representação de alguns personagens na obra, que envolvem discussão sobre gênero, grupo social, raça, trazendo a tona reflexões amparadas nas teorias revisitadas anteriormente, que estão expostos na produção de Poyart.

PALAVRAS-CHAVE: teoria da comunicação; cinema; estudos culturais.

INTRODUÇÃO

O campo de estudos da teoria da comunicação abrange uma vasta área de mídias em seu foco de análise, que podem ser desde os setores mais tradicionais como rádio, TV, jornais, revistas, cinema e mais recentemente a internet. O presente artigo busca identificar e posteriormente fazer uma leitura, em um produto cinematográfico, de elementos que encontramos na construção da representação dos personagens e da narrativa, que demonstrem a aplicabilidade dessas teorias na sua formulação.

Como objeto de estudo, em um foco mais direcionado, foi escolhido um filme nacional contemporâneo do ano de 2012, do diretor Afonso Poyart, de nome

⁴⁹Formado em Bacharelado em Gravura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (1998), fez pós-graduação em Poéticas Contemporâneas no Ensino da Arte pela Universidade Tuiuti do Paraná (2003) e atualmente é mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná, sob orientação da Prof^ª Dr^ª Denise Azevedo Duarte Guimarães. evanklos@hotmail.com

“2 Coelhos”. A escolha desse título ocorreu por nele ser possível encontrar vários elementos pertencentes aos estudos de comunicação, tanto os mais atuais como os do início da investigação nesse campo do saber, que são visíveis em vários produtos culturais, mas que nesse texto fica situado no universo cinematográfico. O filme de Poyart é um thriller do gênero de ação, bem influenciado por similares oriundos da indústria americana, que conta em sua história um plano intrincado de vingança. A narrativa conduzida de uma forma não cronológica traz uma série de momentos e personagens, que podem ser analisados dentro de vários campos teóricos, na obra como um todo, ou de forma individual.

Então, o que se pretende com essa análise é buscar identificar elementos que caracterizam esse filme como um produto da indústria cultural e posteriormente, através das teorias presentes nos estudos culturais, analisar nos personagens principais dessa produção a representação de seus arquétipos, construídos em cima de um modelo *hollywoodiano*. Para tanto, inicialmente, se fará uma síntese de duas correntes teóricas que é a da Escola de Frankfurt e posteriormente os estudos culturais britânicos, sob a luz dos teóricos, Theodor Adorno, Walter Benjamin, Richard Hoggart, Raymond Williams, E.P. Thompson e Stuart Hall. Posteriormente uma análise na forma como é feita a representação de alguns personagens na obra, que envolvem uma discussão sobre a diferença de gêneros, de grupo social, de raça, trazendo a tona reflexões amparada nas teorias de Douglas Kellner e Laura Mulvey.

Ao final do trabalho, a partir dos resultados das análises e reflexões obtidas, são expostas as considerações sobre o uso das teorias da comunicação na leitura de um produto da indústria cultural contemporânea.

INDÚSTRIA CULTURAL E ESTUDOS CULTURAIS.

Como base para o estudo do recorte proposto para o objeto primeiramente se fará uma exposição das teorias que serão aplicadas para análise. As teorias utilizadas trabalham de forma interdisciplinar, pois utilizam de bases encontradas na economia, política, história, literatura, ou seja, transpõe os limites existentes entre várias disciplinas acadêmicas.

O termo “indústria cultural” foi cunhado por Theodor Adorno e Max Horkheimer, ambos pertencentes à Escola de Frankfurt, que inaugurou o estudo crítico de comunicação na década de 30. A expressão indica o processo de industrialização dos produtos culturais produzidos para a massa. Ela pode ser definida como um conjunto de meios de comunicação que abrange o cinema, o rádio, a televisão, os jornais, as revistas, que fazem parte de sistema majoritário que visa o lucro por ser mais acessível à população, exercendo uma forma de manipulação e controle social, não só edificando a mercantilização da cultura, como a legitimando pela demanda desses produtos. Como acrescenta Rüdiger, “a população é mobilizada a se engajar nas tarefas necessárias à manutenção do sistema econômico e social através do consumo estético massificados, articulados pela indústria cultural” (RÜDIGER, 2001, p 133).

Dentro de pensamento de Adorno, os produtos culturais são colocados em um mesmo patamar que os bens produzidos em série pela indústria. E que os produtos dirigidos para a massa carregam todo um fator ideológico e econômico que indiretamente tem por finalidade o controle dessa audiência. Segundo o Adorno:

[Hoje em dia] o aumento da produtividade econômica, que por um lado produz as condições para um mundo mais justo, confere por outro lado ao aparelho técnico e aos grupos sociais que o controlam uma superioridade imensa sobre o resto da produção. O indivíduo se vê completamente anulado em face aos poderes econômicos. [...] Mas ele necessariamente se esvai quando se vê concretizado em um bem cultural e distribuído para fins de consumo. A enxurrada de informação precisas e diversões assépticas desperta e idiotiza as pessoas ao mesmo tempo. (ADORNO e HORKHEIMER in FRANÇA, HOHLFELDT, MARTINO [org] , 2001, p.134)

Tornar os bens culturais objetos de produção industrial, com a pretensa ideia de democratização da cultural, é motivo de embuste, por que segundo Adorno esse processo só tem como finalidade a exploração sobre a esfera capitalista. Segundo Rüdiger, “A transformação da cultura em mercadoria é resultado de um processo histórico por meio do qual a criação artística e literária passou a servir de campo para acumulação de capital” (RÜDIGER, 1999, p. 131).

Nesse prisma, produtos culturais como os filmes, o rádio, as revistas, ilustram segundo o pensamento dos *frankfurtianos* a mesma racionalidade técnica,

a mesma organização e planejamento administrativo que a fabricação de produtos em série, como carros, aviões, derivando para projetos urbanísticos. “O capitalismo rompeu os limites da economia e penetrou no campo da formação da consciência, convertendo os bens culturais em mercadoria” (RÜDIGER, 2001, p. 139).

O que esses teóricos argumentam é que com o surgimento da “indústria de entretenimento” com empresas que atuam em moldes capitalistas, tornam esses produtos padronizados, racionalizados, deixando de fora a capacidade do indivíduo, receptor, de pensar, agir e refletir de maneira autônoma e crítica. Levando essa leitura para um cenário mais cinematográfico, que é o foco desse texto, podem-se visualizar as reflexões propostas por Adorno com relação ao cinema e sua relação e efeito sobre quem recebe a informação, “o consumidor de filme tem sua imaginação e espontaneidade paralisadas pelos efeitos dessa máquina, que produz velozmente os fatos diante dos seus olhos. As pessoas são modeladas de acordo com o estabelecido pela indústria cultural”. A reflexão sobre esse meio é que a indústria cinematográfica, com sua ideologia disfarçada de entretenimento e diversão, procura satisfazer as necessidades do homem quando esse procura distanciar-se do trabalho, ou simplesmente uma fuga do ócio a procura de prazer visual, que acaba por não enxergar a carga ideológica colocada nesses produtos.

Já em outra margem, outro teórico contemporâneo de Adorno, Walter Benjamin, vislumbra nesse meio, o cinema, dentro do universo da indústria cultural, não de forma negativa como meio de massificação e de controle ideológico, mais sim que através dele criaram-se condições para a democratização da cultura ao torná-los objetos de produção industrial. Segundo Rüdiger “acreditavam que as condições essenciais da máquina e do modo de vida urbano estavam criando uma estética em que se revelam um novo tempo e um novo horizonte cultural para a humanidade” (RÜDIGER, 2001, p. 135).

Benjamim desenvolveu parte dessas reflexões em um ensaio denominado “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, onde após o surgimento dos processos técnicos de reprodução, como exemplo a fotografia, a obra de arte perde sua “aura” porque deixa de ser objeto único, de culto, no texto Benjamim exemplifica:

Uma antiga estátua de Vênus, por exemplo, estava inscrita numa certa tradição entre gregos, que faziam dela um objeto de culto, e em outra tradição na Idade Média, quando os doutores da Igreja viam nela um símbolo malfazejo. O que era comum às duas tradições, contudo, era a unicidade da outra ou, em outras palavras, sua aura. (BENJAMIM, 1994, p.171)

O autor faz uma reflexão dos significados de uma mesma peça, visto em dois períodos históricos distintos, que envolve o termo “aura”. No caso aqui uma estátua vista por diferentes grupos humanos e sua relação entre eles, como objeto de devoção ou símbolo maléfico. Apesar da sua representação ser interpretada em conformidade com o momento religioso de cada uma das culturas, preserva sua identidade como culto. O contraponto, mais atual e ilustrado por Benjamin, é a fotografia “o valor de culto começa a recuar, em todas as frentes, diante do valor de exposição. Mas o valor de culto não se entrega sem oferecer resistência. Sua última trincheira é o rosto humano. Não é por acaso que o retrato era o principal tema das primeiras fotografias” (BENJAMIM, 1994, p.174). Com a dissolução da “aura” original, rompem-se as restrições de pequenos ciclos, grupos sociais aristocráticos ou religiosos, e parte para uma dimensão social mais ampliada.

Benjamin ainda se refere ao cinema em seu ensaio, “o filme é uma forma cujo caráter artístico é em grande parte determinado por sua reprodutibilidade. Seria ocioso confrontar essa forma, em todas as suas particularidades, com a arte grega” (BENJAMIM, 1994, p.175). Nesse ponto o autor ainda faz uma reflexão sobre o valor de perfeição alcançado pelo cinema, que o filme acabado é um produto que foi montado com o que de melhor foi capturado pela câmera, segundo Benjamin,

Com o cinema, a obra de arte adquiriu um atributo decisivo, que os gregos ou não aceitariam ou considerariam o menos essencial de todos: a perfectibilidade. O filme acabado não é produzido de um só jato, e sim montado a partir de inúmeras imagens isoladas e de sequências de imagens entre as quais o montador exerce seu direito de escolha - imagens, aliás, que poderiam, desde o início da filmagem, ter sido corrigidas, sem qualquer restrição. (BENJAMIM, 1994, p.175)

Como visto até esse momento o teórico não partilha do mesmo pensamento de Adorno, ele vê com otimismo essa reprodutibilidade e que “a representação do homem pelo aparelho” deixa claro para quem esta interpretando, que sua atuação perante a câmera é uma atuação com a massa, e que ela vai controlá-lo após sua

visualização. Isso será possível, segundo uma visão romântica do autor, quando o cinema se libertar da exploração pelo capitalismo, “pois o capital cinematográfico dá um caráter contra revolucionário às oportunidades revolucionárias imanentes a esse controle” (BENJAMIM, 1994, p.180).

Nesse momento é que as opiniões divergem entre os teóricos, Benjamim defende que essa massificação da arte serve como mecanismo para construção de uma esperança histórica e no outro extremo Adorno reflete que esse meio, como os demais, não se desvincula da máquina ideológica e política, e que o fim é o controle das massas. Mas “a posição da Escola Frankfurt, de que toda a cultura de massa é ideológica e aviltada, tendo como efeito engordar uma massa passiva de consumidores, é também questionável” (KELLNER, 2001, p.45). Atualmente, nos estudos de comunicação, leva-se em consideração que um público, receptor, cria seus próprios significados e usos para os produtos da indústria cultural.

Nessa linha de pensamento surgem os estudos culturais britânicos, “onde situam a cultura no âmbito de uma teoria da produção e reprodução social, especificando os modos como às formas culturais serviam para aumentar a dominação social ou para possibilitar a resistência e a luta contra a dominação” (KELLNER, 2001, p.48). Os estudos culturais surgem em 1964, em Birmingham, no Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS), inspirado na pesquisa de Richard Hoggart, Raymond Williams e E. P. Thompson. O início do grupo centra seus estudos para problemas políticos que eram cruciais em sua época em um ambiente de pesquisa centrado na Inglaterra. Segundo Kellner, “os estudos culturais britânicos começaram a mostrar como a cultura da mídia estava produzindo identidades e maneiras de ver e agir que integravam os indivíduos na cultura dominante” (KELLNER, 2001, p.54). Os estudos estavam voltados nas lutas da época contra desigualdade de classes, e na aproximação da classe trabalhadora a ideologia dos partidos conservadores. Ainda segundo Kellner:

[...] o foco dos estudos culturais britânicos em qualquer momento foi mediado pelas lutas da conjuntura política da época, e seu principal trabalho foi então concebido na forma de intervenção políticas. Seus estudos de ideologia, dominação e resistência, e política cultural orientaram os estudos culturais para a análise das produções, práticas e instituições culturais dentro das redes existentes de poder, mostrando como a cultura oferecia ao mesmo tempo forças de dominação e recursos para resistência a luta. (KELLNER, 2001, p.55)

Dessa forma, os estudos culturais se caracterizaram pela multidisciplinaridade de áreas para investigação que estão vinculadas às culturas populares e aos meios de comunicação de massa. Posteriormente, na década de 70, abrange temáticas em assuntos como identidades étnicas, de classe, de gênero, sexuais, etc. Na segunda metade da mesma década, concentra-se os estudos nos meios de comunicação de massa, vistos não somente como entretenimento, mas como aparelhos ideológicos do Estado. Nos estudos em comunicação, com ênfase na estrutura ideológica, focados em um estudo de audiência é divulgado o artigo de Stuart Hall “Encoding/Decoding” aonde a estrutura de análise simples de mensagem/receptor, evolui para um patamar mais amplo, produção, circulação, distribuição/consumo, reprodução. No presente estudo de Hall, “reconhecem o poder dos meios de comunicação de massa para conformar e reforçar a hegemonia ideológica, o poder das pessoas de resistir à ideologia e os momentos e efeitos de antagonismo à cultura da mídia” (KELLNER, 2001, p.60). Através do uso do “Paradigma Semiótico”, Hall (2003, p.392) coloca a análise do receptor através da leitura de signos, no caso a televisão e sua complexidade, por ter a combinação de dois discursos, o visual somado ao auditivo.

Nos anos 80, há uma expansão dos estudos culturais para além do território britânico, uma década que acelera o processo de globalização e “o foco central passa a ser a reflexão sobre as novas condições de constituição das identidades sociais e sua recomposição numa época em que a solidariedade tradicionais estão desabilitadas” (FRANÇA, HOHLFELDT, MARTINO [org] , 2001, p.164). O modelo desemboca em estudos de âmbito ideológico e na leitura da mensagem, principalmente, na televisão. Terminando a década definindo-se novas formas e modalidades de análise dos meios de comunicação. Nos anos 90 as investigações de audiência “procura mais enfaticamente capturar a experiência, a capacidade de ação dos mais diversos grupos sociais vistos, principalmente, à luz das relações da identidade com o âmbito global, nacional, local e individual” (FRANÇA, HOHLFELDT, MARTINO [org] , 2001, p.166). Enfim, as pesquisas dessa década ainda seguem os estudos de audiência, com diferentes ênfases, mas ainda é cedo para elaborar um panorama sendo possível apenas identificar tendências.

Dessa forma nesse tópico foi possível avaliar o avanço nas teorias de comunicação partindo da Escola de Frankfurt até os dos estudos culturais

britânicos. Segundo Kellner “ambos desenvolvem modelos teóricos do relacionamento entre a economia, o Estado, a sociedade, a cultura e a vida diária, dependendo, pois, das problemáticas da teoria social contemporânea” (KELLNER, 2001, p. 49), mesmo que na teoria alemã encontremos uma identificação com a cultura superior, ambas acabam por corrigir limitações existentes em uma e outra. Dentro desse cenário foi possível identificar elementos nas teorias que serviram de suporte para análise do filme proposto, levando-se em consideração dele ser um produto cultural e de massa.

ANÁLISE

O presente tópico tem como objetivo identificar e analisar, em um produto cultural cinematográfico, usando como suporte as teorias da comunicação vistas anteriormente na Escola de Frankfurt e nos estudos culturais britânicos, elementos no filme “2 Coelhos” (2012), do diretor Afonso Poyart, que refletem esses pensamentos sobre indústria cultural, a representação de gêneros, de grupo social e de raça. A escolha do filme se deve também, dentro de um contexto nas produções nacionais, a características e temáticas semelhantes que se encontram abordadas de forma recorrente nas produções cinematográficas atuais no Brasil.

Fazendo uma leitura simplificada, de assuntos recorrentes em filmes recentes, encontramos muitas similaridades nas abordagens de algumas produções brasileiras, que envolvem violência, corrupção, desigualdade social, que são temas costumeiros nos telejornais diários. Após o sucesso de “Cidade de Deus” (2002), de Fernando Meirelles, “Tropa de Elite” (2007), de José Padilha, vários filmes nacionais fazem uso do mesmo assunto deixando claro que existe uma audiência para esse tipo de gênero. Para ilustrar, temos “Verônica” (2009), de Mauricio Farias, “Broder” (2011), de Jeferson De, “Um assalto de fé” (2011), de Cibele Amaral e “Alemão” (2014), de José Eduardo Belmonte, para citar alguns.

O filme de Poyart faz parte dessa “safra” de produções nacionais que tematizam esse assunto. Do gênero de ação, conduzido de forma não cronológica, a história gira em torno do protagonista de nome Edgar. O personagem encontra-se numa situação comum para a maioria dos brasileiros, que estão espremidos entre

a criminalidade, que age impunemente, e o poder público, corrupto e ineficiente. Após um acidente de carro, quando ele causa a morte de uma mãe e seu filho, Edgar é absolvido com a ajuda de um político e pelo sistema jurídico corrupto. Então como forma de redenção pelo seu ato ele resolve fazer justiça com as próprias mãos e elabora um plano que colocará os criminosos e corruptos em rota de colisão. Nesse micro universo criado por Poyart já é possível identificar temas recorrentes nas pautas dos telejornais e outros meios de comunicação e massa.

Outra característica do filme é o roteiro mais fragmentado e o uso de efeitos digitais na pós-produção. Sobre a dinâmica do roteiro se deve ao fato do diretor atuar na área publicitária em comerciais para televisão, na direção, como na produção de efeitos visuais. O que é perceptível no filme é que dentro da história em um todo, criaram-se outras histórias menores, apostando em características individuais dos personagens, como se fossem pequenas inserções em meio à narrativa principal. Apoiado nisso ainda percebe-se a influência do cinema americano no que diz respeito à narrativa, de Tarantino, como em “Cães de aluguel” (1992) e “Pulp Fiction” (1994) e a violência banalizada de “*Natural Born Killers*” (1994). No cinema inglês, de Guy Richard, como em “Jogos, trapaças e dois canos fumegantes” (1998) e “Snatch – porcos e diamantes” (2000). Com relação aos efeitos digitais o filme traz uma série de intervenções em sua narrativa, em que são aplicados efeitos gráficos, trechos em preto e branco, inserção de videogames e mesclagem de imagens de personagens “reais” em cenários de três dimensões. Todos esses elementos técnicos trazem um grande repertório visual para a produção, mas ao mesmo tempo, uma série de significações que encontram audiência certa sobre a forma de entretenimento.

Outro ponto de grande importância pouca sobre os personagens da trama. Neles é possível identificar várias características que foram vistas no tópico anterior. Os estudos *frankfurtianos*, sobre como os produtos da indústria cultural, carregam mensagens políticas e ideológicas que são visíveis na construção dos hábitos e crenças, ou seja, no *ethos*, na colocação de Kellner (KELLNER, 2001, p.104), possíveis de identificar nos personagens envolvidos no enredo de *2 Coelhos*. Nos estudos culturais pode-se assinalar a relação por parte da audiência que se identifica com o perfil de cada um, do protagonista Edgar que procura justiça e vingança; da sua cúmplice e namorada Julia que busca equilíbrio

emocional e uma relação afetiva em um modelo patriarcal; do traficante Maicon com o político corrupto Jader, que representam os vilões da história. Esse cenário configura um pequeno universo de representações de como é vista a sociedade brasileira pós-ditadura militar, os ricos brancos, com carros importados e donos do próprio negócio, os políticos corruptos que enriquecem de forma ilícita, os pobres e negros com subempregos, envolvidos com o narcotráfico, cometendo assaltos e vivendo na periferia a margem do poder do Estado.

Para ilustrar melhor, foram selecionados quatro personagens como visto anteriormente, com suas principais especificidades para uma melhor leitura e identificação das características de cada um. Iniciando com o protagonista cabe a ele criar um elo com a sua audiência para que ela se identifique com o personagem e torça por um final feliz. Edgar apesar de ser o responsável pelo acidente que o levou a planejar essa vingança possui atributos que faz com que a audiência perdoe seu crime, por conta dele punir os “verdadeiros” criminosos que infectam nossa sociedade, no referido filme o traficante e o político corrupto. De família rica, bonito, branco e com inteligência acima da média ele pode representar o anti-herói que será capaz de concluir sua vingança. Outro aspecto importante é a identificação do espectador com o personagem principal, segundo Mulvey “ele projeta o seu olhar no do seu semelhante, o seu substituto na tela, de forma que o poder do protagonista masculino, ao controlar os eventos, coincida com o poder do olhar erótico, os dois criando uma sensação satisfatória de onipotência” (MULVEY in XAVIER, 1983, p. 446). Através dessa relação entre ator e audiência, combinado com a montagem, a ideia é criar uma ilusão e de confundir os limites do espaço da tela provocando uma imersão total na *diegese*⁵⁰ do filme confundindo a realidade e transportando para dentro da história.

O outro personagem analisado é a protagonista Julia, ela ocupa um cargo importante de promotora e está casada com um advogado corrupto que tem como principal cliente um traficante. Sua função no início da história é de passar informações confidenciais para seu marido ter privilégio de informações sobre seu protegido Maicon. Seu cargo e postura no início passam a imagem de uma mulher determinada, decidida e forte, que não segue o estereótipo comum das mulheres

⁵⁰ “Para Souriau, os “fatos diegéticos” são aqueles relativos à história representada na tela, relativos à apresentação em projeção diante dos espectadores”(AMOUNT, 2001, p.77).

que contracenam com o protagonista masculino. Mas com o andar da história ela assume o papel tradicional da figura feminina em filmes desse gênero, frágil, sofre de síndrome do pânico, aparece em cenas com roupas leves em uma praia, sensualizando a sua personagem, como coloca Mulvey, “em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de “para-ser-olhada” (MULVEY in XAVIER, 1983, p. 444). Da mesma forma que com o protagonista masculino, vemos essa relação ator e audiência, com a personagem feminina acontece a mesma situação, só que com o enfoque que agora além do espectador se ver na pele do “herói” do filme e ele vai ganhar controle e posse da mulher na *diegese*. Através do estudo dos dois principais personagens do filme, levando em consideração apenas a identificação e análise da localização dos personagens pelo seu gênero na narrativa, foi possível perceber como a forma tradicional de cinema, seguindo os “códigos cinematográficos e ideológicos conservadores de Hollywood”, segundo Kellner (2001, p. 109), ficam evidentes nessa produção nacional e que não mudaram em boa parte da produção de filmes ocidentais.

Os outros dois personagens analisados no filme são os vilões da história, cujo nome do filme faz referência direta a eles, aparecendo na frase principal que sentencia a vingança promovida pelo “herói” da trama, “matar dois coelhos com uma paulada só”. Nesse cenário o público identifica no papel desses dois atores dois grandes problemas sociais brasileiros, corrupção nos altos escalões da política nacional e violência urbana. Dentro dos estudos *frankfurtianos* é admissível à carga ideológica e política presente na representação deles na trama. Um é o estereótipo do político corrupto, no filme com o nome de Deputado Jader, que vê no cargo que alcançou não como uma plataforma para representar seus eleitores e os desejos deles perante o Estado, mais sim como uma forma de enriquecimento e promoção pessoal para seus próprios fins. O fim do personagem promovido pelo protagonista ilustra a incapacidade do Estado de controlar e punir os casos de corrupção e desvio de dinheiro público, deixando uma sensação que a impunidade só tem solução através de atos heroicos fabricados pelo cinema de entretenimento. Da mesma forma o fim de Maicon, o traficante, que representa a violência urbana nas cidades, é promovida também pelo plano de Edgar, novamente o que puniu os atos

fora da lei não foi o Estado, cujo representante é a polícia, e nessa produção é dado pouca ênfase.

Através do aporte das teorias revisitadas, que se encontram nos estudos culturais de forma mais enfática, foi possível identificar a formação dos arquétipos na formação de alguns personagens envolvidos na trama. Isso fica mais representativo principalmente na discussão da posição dos dois protagonistas do filme, que encontra na questão de gêneros, masculino e feminino, seu maior exemplo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse presente trabalho, procurou-se identificar e posteriormente analisar, em uma produção contemporânea nacional, elementos das Teorias da Comunicação presentes no filme “2 Coelhos”, do diretor Afonso Poyart, principalmente nos estudos culturais, sobre o aporte dos estudos de gênero de Laura Mulvey e das análises de Douglas Kellner sobre indústria cultural e suas representações. Dessa forma, conseguiu-se verificar a aplicação dos conceitos vistos anteriormente na referida obra.

Essa ampla área interdisciplinar de estudos proporciona um vasto campo para análises dos produtos da indústria cultural, sejam eles o rádio, a Televisão, os jornais, as revistas, o cinema e mais recentemente a internet. Como o foco do artigo esta voltado para um produto cultural da indústria cinematográfica, o recorte foi mais modesto fazendo a identificação e investigação dos efeitos de produtos pertencentes aos estudos culturais com o foco nos personagens e na narrativa, que vão dos assuntos de gênero aos ideológicos e políticos.

Para finalizar, vale ressaltar que pela amplitude da obra e suas várias vertentes analíticas, é impossível nesse espaço limitado trazer a tona todas as análises possíveis, inclusive através de uma pesquisa de audiência que deixaria mais claro os efeitos na recepção do referido objeto de estudo, mas fica uma entre várias lacunas e perguntas não respondidas que representam um material para futuras e mais elaboradas pesquisas.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas. Ed. Papirus, 2003.
- BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", in **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- FRANÇA, Vera Veiga; HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz C. – org. “ **Teorias da Comunicação: conceitos, escolas e tendências**”. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.
- HALL, Stuart. "Codificação/Decodificação", in **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: EDUFMG, 2003.
- KELLNER, Douglas. "Guerra entre teorias e estudos culturais", in **A cultura da mídia**, Bauru: EDUSC, 2001.
- MULVEY, Laura. "Prazer visual e cinema narrativo", in **A Experiência do Cinema: antologia** – Ismail Xavier org. Rio de Janeiro: Edição Graal: Embrafilme, 1983.
- RUDIGER, Francisco. “**Comunicação e teoria crítica da sociedade: Adorno e a Escola de Frankfurt**”. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.

FILME

- 2 Coelhos. Direção de Afonso Poyart. São Paulo. Black Maria Filmes. 2012. 1 filme (108 min): som, cor.

HORA DE AVENTURA: REFLEXÕES SOBRE PUBLICIDADE, IMAGEM E CONSUMO NA NARRATIVA ANIMADA DE PENDLETON WARD

MENDONÇA, Janiclei A.⁵¹

RESUMO: Uma vez inserida no cerne da produção audiovisual contemporânea, a linguagem do cinema de animação tem se desenvolvido com base nas constantes transformações das identidades e modos de consumo de um público, em sua maioria, jovem que, por sua vez, reflete as diferentes geografias culturais emergentes da nova ordem de uma sociedade líquida. Nesse sentido, *cartoons* como “Hora de Aventura” (2007) de Pendleton Ward, tem se estruturado por meio de uma narrativa que transcende o simples contar histórias, reelaborando-se a partir de novas abordagens e desdobramentos narrativos que auxiliam na reflexão de temáticas pertinentes ao atual panorama sociocultural e que se embasam no imaginário e no fantástico para sua materialização. Nesse ínterim, objetiva-se com este trabalho analisar a abordagem sobre a publicidade, a imagem e o consumo presentes na narrativa do episódio nº 24 da 6ª temporada de “Hora de Aventura” intitulado “Roxo Escuro” no intuito de se refletir a influência dessas áreas no enredo e modos de vida/consumo dos personagens, enquanto uma reflexão sobre a atual indústria moderna e suas estratégias de persuasão por meio da imagem. Para tanto, utilizou-se como referencial autores como Stuart Hall, Sigmund Baumann, Everardo Rocha, Gilbert Durand, Michel Foucault, Janet H. Murray, Arlindo Machado e Mary Douglas & Baron Isherwood. Como metodologia, optou-se pelo viés sócio crítico de Habermas, uma vez que o conhecimento se constitui sempre com base em interesses que partem das necessidades humanas e se configuram por meio das condições históricas e sociais.

PALAVRAS-CHAVE: Animação; Consumo; Imagem; Publicidade; Audiovisual.

1. INTRODUÇÃO

Longe de se tratar de uma análise que procura abordar sobre a perda ou não da inocência do *cartoon* ou da influência positiva/negativa deste sobre o público infantil, o presente artigo propõe gerar uma reflexão voltada a publicidade, imagem e consumo inerentes a linguagem audiovisual da série de animação “Hora de Aventura”. Portanto, o foco deste trabalho é abordar sobre a publicidade, a imagem e o consumo presentes na narrativa do episódio nº 24 intitulado “Roxo Escuro” no intuito de se refletir a influência dessas áreas no enredo e modos de

⁵¹ Mestre, União Educacional de Cascavel (UNIVEL), janiclei.mendonca@gmail.com.

vida/consumo dos personagens, enquanto uma reflexão sobre a atual indústria moderna e suas estratégias de persuasão por meio da imagem.

Para tanto, a metodologia utilizada para o desenvolvimento do trabalho foi o estudo em profundidade em referências como Stuart Hall, Sigmund Baumann, Everardo Rocha, Gilbert Durand, Michel Foucault, Janet H. Murray, Arlindo Machado e Mary Douglas & Baron Isherwood. E uma vez que o objeto de estudo é audiovisual, utilizou-se como base a análise fílmica de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété no intuito de desenvolver uma interpretação crítica da relação intrínseca entre publicidade, imagem e consumo na narrativa audiovisual de “Hora de Aventura”.

2. PUBLICIDADE, IMAGEM E CONSUMO

Nunca se teve tanta liberdade de se expressar e optar por aquilo que se quer consumir e, principalmente, para a Publicidade essa é uma oportunidade sem igual de fazer-se presente e obter seus objetivos. Afinal, as ferramentas e abordagens no mundo líquido (BAUMAN, 2013) para se promover o consumo são inúmeras e, quando bem elaboradas, tornam-se estratégias sedutoras e eficientes. Mas o trabalho não é fácil. É preciso sondar, averiguar, traçar estratégias tendo em vista as peculiaridades dos meios e, em especial, o público-alvo. Isso sinaliza que as sociedades evoluíram, não apenas em número e tamanho, mas em diferentes culturas que neste trabalho voltam-se ao consumo.

Nesse sentido, observa-se que o indivíduo é afetado pelas incessantes mudanças que o incitam a determinados modos de comportamento e consumo, levando-o a (re)elaborar sua identidade para manter-se na sociedade em que vive, sendo os produtos televisivos como as animações, neste momento, também elementos influenciadores do consumo em seu público alvo, este constituído por novos olhares. Esse público, denominado indivíduo pós-moderno e também considerado como “sujeito fraturado”, ou seja, o indivíduo que se “quebra”, deixando para trás velhos paradigmas no intuito de se adaptar a novas situações é promotor (e ao mesmo tempo consumidor) de um movimento que permite o surgimento de novas tecnologias e linguagens, num ciclo que se retoma

constantemente e que permite o surgimento de novas narrativas como, por exemplo, da animação e da Publicidade.

Dessa maneira, pensar o público-alvo pressupõe a análise de sua relação com a mídia e a cultura, ou seja, como o sujeito estrutura-se a partir de seu envolvimento com os produtos midiáticos no sentido da sua afirmação identitária, modos de vida e consumo. O que nos remete à questão da imagem. A imagem produzida pela mídia e a auto-imagem são fenômenos entrelaçados, não separáveis e que estão em constante movimento. Bem por isso, quando se fala em mídia, não se separa a imagem da mensagem. A imagem carrega sempre consigo uma intenção, uma ideia, portanto ela nunca é “inocente”. Ela guia, influencia, denuncia ou esconde. Manifestação plástica do pensamento, a imagem consiste, portanto, para além de um ícone, como base da linguagem audiovisual.

Dessa maneira, uma vez que se volta à relação do público infantil com os *cartoons*, é necessário compreender que o que esta em jogo não é apenas um diálogo descompromissado entre produto audiovisual e público, mas sim todo um processo de imersão deste no universo criado por aquele a partir do conhecimento de um mundo líquido e multifacetado, no qual há muito as barreiras foram dissolvidas, tornando evidente o deslocamento das diversas identidades culturais. (HALL, 2014)

Já o consumo, para Douglas & Isherwood (2013) representa mais que apenas uma questão de posse. Segundo os autores

As posses materiais fornecem comida e abrigo, e isso deve ser entendido. Mas, ao mesmo tempo, é evidente que os bens têm outro uso importante: também estabelecem e mantêm relações sociais. Essa é uma abordagem utilizada há muito tempo e é frutífera em relação ao lado material da existência, alcançando uma ideia mais rica dos significados sociais do que a mera competitividade individual. (DOUGLAS & ISHERWOOD, 2013, p. 103)

Conforme essa premissa, para além da estruturação da identidade individual, os bens de consumo posicionam, afirmam o indivíduo no interior de um grupo, tornando esse sujeito único e ao mesmo tempo igualando-o aos seus pares. Com isso, levanta-se a questão do consumo enquanto um ritual. Assim, consumir torna-se ritual de passagem de um status ao outro na busca constante de se estabelecer no núcleo social desejado. Nesse sentido, a cultura esta

intrinsecamente associada ao modo de consumo e, por conseguinte, de vida do sujeito, ou seja, como ele age e suas razões para consumir.

Dessa maneira, Douglas & Isherwood apontam para o fato de que:

A comida é um meio de discriminar valores, e quanto mais numerosas as ordens discriminadas, mais variedades de comida são necessárias. O mesmo quanto ao espaço. Atrelado ao processo cultural, suas divisões são carregadas de significado: casa, tamanho, o lado da rua, a distância de outros centros, limites especiais – todos são categorias conceituais. O mesmo quanto à roupa, transporte e saneamento; permitem conjuntos de marcações dentro de um referencial de espaço e tempo. A escolha dos bens cria continuamente certos padrões de discriminação, superando ou reforçando outros. (DOUGLAS & ISHERWOOD, 2013, p. 111)

Tendo em vista os pressupostos levantados acima, vislumbra-se uma delimitação ampla do relacionamento entre Publicidade, imagem e consumo. Essa inter-relação faz parte da tessitura de fatores que embasam os modos de vida na atual sociedade líquida e configura-se na expressão da mudança de paradigmas no núcleo da convergência de culturas transmutadas e assimiladas a partir da queda das fronteiras e (re)configuração das identidades locais.

Com isso, deixa-se por um instante esses conceitos (para recorrer a eles mais tarde) no intuito de focar a animação intitulada “Hora de Aventura” de Pendleton Ward. Assim, faz-se necessário incursionar, ainda que brevemente, pelo universo do *cartoon* aqui revisitado pelo viés da linguagem audiovisual.

3. “HORA DE AVENTURA”

Criada por Pendleton Ward, a animação “Hora de Aventura” (2007) é uma das atrações da *Cartoon Network* (canal de TV fechado especializado em produções infantis) o qual investe em séries de animação como “Historietas Assombradas para Crianças Malcriadas”, “Ben 10”, a produção brasileira “Irmão do Jorel”, “Steven Universo”, “Clarêncio, o Otimista”, “Apenas um Show”, entre outros. Todas essas animações, distribuídas na programação da emissora, acabam por conferir ao público, juntamente com a abordagem publicitária voltada ao universo infantil, a imersão ao mundo do imaginário e do fantástico.

E em se tratando de “Hora de Aventura”, a série de animação conta a história das aventuras de Finn (o humano) e Jake (o cão) que, irmãos por adoção, se embrenham num mundo pós-apocalíptico em que os humanos foram exterminados. Assim, os seres que habitam o planeta são seres mutantes, resultantes da grande Guerra dos Cogumelos (3ª Guerra Mundial). No entanto, a saga dos heróis envolve muito mais que simples aventuras. A trajetória é permeada por discussões sobre gênero, hábitos, crenças, política, mitos, entre outros assuntos, guiados sempre pelo imaginário e pela narrativa do fantástico.

Assim, é evidente a ligação da animação com elementos como o imaginário e a literatura do fantástico que, entrelaçadas ao enredo funcionam como catalisadores da transcendência do real e dos seres. Nesse sentido, Durand afirma que

[...] O imaginal ou o espírito não são mais que ausência, o vazio significativo [...] – ou seja, simbólico – do Ser. Na imagem mais humilde, no imaginário mais incoerente, trabalha já a procura do imaginal ou do espírito. É neste sentido que podemos falar duma ‘predestinação’ do ser humano. Dicotomia, sem dúvida, mas dualidade e nunca dualidade. O ‘não-lugar’ espiritual de que fala Lambert é denominado e compreendido como ‘não-lugar concreto’ – e não como nada –, ou seja, como sentido ‘simbolizado’ de todos os lugares. O transcendente só pode ser pensado como sinal na imanência. ‘Vestígio’, ‘imagem’ ou, no melhor dos casos, ‘semelhança’, segundo São Boaventura, dessa transcendência.” (DURAND, 1996, p. 242)

É sob os holofotes do palco do “não-lugar concreto” que se desenrola “Hora de Aventura”. É com base na transcendência da simples realidade e seres que os enredos são desenvolvidos na busca de realizar, por meio de símbolos, um mundo que não se situa no palpável, mas que faz uso do conhecimento do real para trabalhar o sentido a partir da síntese de diversos olhares, experiências. Com isso, o princípio do imaginário como tecido conjuntivo que acrescenta ao banal significativo os significados, o apelo ao sentido (DURAND, 1996) torna-se a diretiva central da animação que busca, na tessitura do imaginário, argumentos que oscilam entre o real e o espiritual.

Para tanto, o fantástico apresenta-se como recurso, meio dessa realização, a guia que regulamenta e direciona a animação no sentido da materialização do “não-lugar concreto”. Dessa maneira, o fantástico segundo Todorov (2008) é produzido por um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis do mundo.

Para o autor, quem entra em contato com o fantástico deve optar por dois caminhos possíveis: compreendendo que o fato se trata de uma ilusão dos sentidos, um produto da imaginação, sem alterar as leis do mundo ou que o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, uma realidade regida por leis desconhecidas, defendidas pela crença.

E em se tratando de elemento primordial em “Hora de Aventura”, o fantástico se propõe a todo o momento como uma “verdade” tornando-se argumento base da história e, portanto, o espectador (público infantil) se dispõe (ou não) a aceitar a história que esta sendo contada audiovisualmente.

Em breve retrospectiva, a animação, que surge e se desenvolve no bojo da cultura, tem sua primeira manifestação em pinturas rupestres seqüenciais encontradas no interior de galerias nas quais nossos ancestrais encontravam não apenas refúgio, mas se utilizavam das paredes para contar suas histórias. Segundo Machado (2011), estudos sobre o período magdalenense apontam o fato de que o homem pré-histórico já se utilizava dos desenhos para além do simples registro. A partir dos desenhos pintados nas paredes das cavernas, o homem já realizava animações que se constituiriam em sessões de “cinema”.

Segundo Arlindo Machado

Muitas das imagens encontradas nas paredes de Altamira, Lascaux ou Font-de-Gaume foram gravadas em relevo na rocha e os seus sulcos pintados com cores variadas. À medida que o observador se locomove nas trevas da caverna, a luz de sua tênue lanterna ilumina e obscurece parte dos desenhos: algumas linhas se sobressaem, suas cores são realçadas pela luz, ao passo que outras desaparecem nas sombras. Então é possível perceber que em determinadas posições, vê-se uma determinada configuração do animal representado (por exemplo, um íbex com a cabeça dirigida para frente), ao passo que, em outras posições, vê-se configuração diferente do mesmo animal (por exemplo, o íbex com a cabeça voltada para trás). E assim, à medida que o observador caminha perante as figuras parietais, elas parecem se movimentar em relação a ele (o íbex em questão vira a cabeça para trás, ao perceber a aproximação do homem) e toda caverna parece se agitar em imagens animadas. (MACHADO, 2011, p. 14)

A partir dos pressupostos acima, compreende-se as pinturas nas cavernas como as primeiras animações que se tem notícia. Segundo Machado, de posse dos instrumentos de pintura e do olhar e mente do cineasta o homem pré-histórico manipulava a narrativa com desenhos que sugeriam movimento, sendo estes

construídos por meio de cortes e passagens que se dissolviam em outras imagens, aparecendo e desaparecendo conforme a luz projetada sobre elas.

Como já levantado anteriormente, verifica-se uma evolução na abordagem das animações contemporâneas sendo estas ajustadas a linguagem televisiva, o público e o contexto atual. Nesse sentido, as animações não se atêm apenas em contar uma história com começo, meio e fim em um único episódio e a identidade dos personagens não são estruturados a partir de uma visão estática, imutável, ou seja, não se esgota mais uma história em episódios sem levar em consideração a construção de uma rede de relacionamentos lógicos e o movimento híbrido das identidades culturais. Assim, cria-se um núcleo para a partir dele expandi-lo explorando personagens e fatos interconectados distribuídos em uma produção seriada. Com isso, o espectador é convidado, incitado a imergir no mundo criado, guiado pelo olhar multifacetado de uma cultura híbrida, mutante e de centros deslocados (HALL, 2014) que se estrutura continuamente.

Dessa maneira, a animação “Hora de Aventura” acaba por ascender a um novo patamar de produção no qual o cinema de animação é pensado de maneira a se adequar ao novo perfil de público tendo como foco a dinâmica televisiva e, conseqüentemente, retroalimenta o mercado com novos modos de consumo do produto *cartoon*.

4. ROXO ESCURO

O episódio nº 24 “Roxo Escuro” aborda sobre os bastidores da produção de um produto consumido, principalmente, pelo público jovem. Trata-se de um refrigerante que, apesar da Guerra dos Cogumelos ter dizimado grande parte do planeta, continua a ser produzido. Esse fato, estranho até mesmo aos personagens da série de animação, é o foco do episódio que tem como protagonista Suzane Forte, uma personagem que vive numa tribo situada no subsolo do planeta (uma cidade submersa e destruída durante a grande explosão) juntamente com seus iguais, um povo mutante, metade humano, metade peixe.

A narrativa do episódio se inicia com uma sequência na qual os personagens Marceline, Finn, Jake e BMO estão aguardando a entrega da próxima

remessa de refrigerantes Super Corp. Para tanto, a imagem trabalhada na animação é Jake caracterizado de skatista. Essa imagem sinaliza ao espectador a entrada a um mundo em que os jovens (por meio do reconhecimento de elementos como a joelheira, skate e capacete) se reconheçam e, instantaneamente, incursionem na proposta da narrativa, ou seja, ao público alvo o qual o refrigerante se destina.

No decorrer da animação, a narrativa fala sobre pontos específicos como o trabalho “escravo” na indústria, a questão do discurso publicitário por trás da indústria e manipulação de massa. Para tanto, a história se desenrola trazendo Cheryl (proprietária da indústria e principal responsável pela produção de Super Corp) como uma figura mascarada que busca a supremacia do produto com base na exploração de mão de obra.

Imagem 01. Da esquerda para a direita – Jake e seu skate; Loja (destruída) na qual Super Corp é reabastecido; Cidade submersa onde vive Suzane Forte; Hall de entrada da indústria Super Corp.



Sem a intenção de adentrar à questão da opacidade e transparência da obra, mas já sinalizando para um futuro trabalho, a narrativa do episódio remete o leitor à reflexão sobre o que há por trás da Publicidade e seu uso pela indústria. Esse ponto é sinalizado por meio da referência de imagens que, na história, incitam o indivíduo da animação a um mundo mágico que, no entanto é desmontado quando

se adentra aos bastidores da indústria. E não somente os personagens são colocados de frente a essa realidade. Ao ingressar na narrativa, o espectador é remetido também a esse mundo que acaba por se revelar bem diferente do que é exposto.

Imagem 02. Da esquerda para a direita – A personagem Cheryl e sua representação na máquina de refrigerante; Os bastidores da produção de Super Porp; Momento em que Cheryl é desmascarada e desaparece; Suzane Forte com a máscara de Cheryl dá o comando aos funcionários para destruir a indústria.



Assim como a Publicidade é apresentada como um dos fatores do sucesso de Super Porp, o consumo do refrigerante também é colocado como fato conseqüente da abordagem de uma organização considerada, na série, inescrupulosa e que visa tão somente as vendas por meio de uma tradição (assim citado por Cheryl antes de desaparecer) que, não obstante, explora seus funcionários e aliena os consumidores. Prova disso é a rotina de trabalho dos funcionários da fábrica que, viciados no produto, são pagos com o próprio refrigerante.

Imagem 03. Da esquerda para a direita – Imagem da fábrica sendo destruída pelos funcionários; Jake esperando a entrega de Super Porp.



Por fim, a rebelião no episódio tem como ápice o comando de Suzane Forte que ao entender o poder de Cheryl, faz uso de sua máscara para acabar com a linha de fabricação do produto que, a partir de então, perde sua fórmula original, deixando os consumidores na espera do produto.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir dos pressupostos apresentados no decorrer do texto, verifica-se no episódio nº 24 intitulado “Roxo Escuro” da animação “Hora de Aventura” de Pendleton Ward, a intrínseca relação entre Publicidade, imagem e consumo. Para tanto, a animação utiliza-se de um enredo que compreende o campo semântico do universo dos jovens e suas relações com os bens de consumo na clara intenção de incitar a identificação do público à história.

Por meio da construção de uma história que “denuncia” os bastidores de uma indústria, a animação desenvolve uma narrativa que incita o público a pensar sobre o que é Publicidade e seu poder de persuasão, utilizando-se de imagens que remetem o espectador ao seu mundo e também ao que acontece por trás do que a Publicidade na história almeja contar. Com isso, o entendimento sobre o que é o consumo (aqui relacionado ao consumo do refrigerante) é tangenciado de maneira “lúdica”, ou seja, fazendo uso de uma narrativa que recorre ao imaginário e ao fantástico para se materializar.

Assim, produções como as animações, concebidas especificamente para a televisão, dialogam com um público (ainda que infantil/jovem) que pensa, vê e interage com o mundo ao seu redor de maneira muito diferente quando comparado com gerações de 10 ou 20 anos atrás. Ou seja, as histórias e as maneiras de contá-las precisam ser moldadas a essa nova maneira de lidar com o mundo.

Dessa maneira, a partir de uma linguagem dinâmica que transcende o real e provoca o que de fantástico há por trás da trama, o episódio “Roxo Escuro” busca dialogar com seu público (ao menos quase) “de igual para igual”, pois a animação explora o cotidiano, o campo semântico, a linguagem do universo no qual o mesmo público está inserido e o traz para o enredo, fato este que reafirma o movimento de retroalimentação da linguagem, cultura e consumo no cerne de uma sociedade mutante, líquida, incitando-o a refletir sobre questões pertinentes a atual apropriação da Publicidade pela indústria, assim como discutir sobre as conseqüências dessa prática no que concerne a disseminação de marcas.

Nesse sentido, a série de animação busca ser um agente de denúncia, um meio que atinge o público infantil e jovem, guiando o olhar por entre uma narrativa fantástica a um assunto que se desdobra na vida real.

Por fim, refletir sobre essas questões pertinentes à série de animação é também refletir sobre a própria Publicidade pressupondo um olhar mais aprofundado sobre a área, as produções midiáticas, a sociedade e o indivíduo, levando sempre em consideração os movimentos constantes tanto do contexto, do sujeito como da comunicação para, somente então, arriscar-se a levantar possíveis caminhos e abordagens.

6. REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. **A cultura no mundo moderno líquido**. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

DOUGLAS, Mary. ISHERWOOD, Baron. **O mundo dos bens**. Para uma antropologia do consumo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

- DURAND, Gilbert. **Campos do Imaginário**. Tradução: Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1996
- GIDDENS, Anthony. *The consequences of modernity*. Cambridge: Polity Press, 1990.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva & Gacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2014.
- HARVEY, David. *The condition of post-modernity*. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- LACLAU, Ernesto. *New reflections on the resolution of our time*. Londres: Fontana, 1967.
- MACHADO, Arlindo. Pré-cinemas & Pós-cinemas. 6^a Ed. São Paulo: Papyrus, 2011.
- MCLUHAN, M. **Os meios de comunicação como extensão do homem** (Understanding Media). 13^o Ed. São Paulo: Cultrix, 2003.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad.: Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- VANOYE, Francis. GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 7^a Ed. São Paulo: Papyrus, 2012.
- “Roxo Escuro” (2015), episódio 24. “Hora de Aventura”, Pendleton Ward:
<https://www.youtube.com/watch?v=5rj-5hqGpF0>

REFLEXÕES SOBRE A SUBJETIVIZAÇÃO DO PROCESSO DE CRIAÇÃO EM VIDEODANÇA: INTERCÂMBIOS ENTRE UM CORPO E UMA CÂMERA

DURÃES, Daniele Sena⁵²
WOSNIAK, Cristiane⁵³

RESUMO: Neste artigo pretendemos refletir sobre as práticas de subjetivização e informação a partir de um experimento estético, propiciado pela hibridação de signagens – cinema e dança – ou antes, sobre os processos de intermedialidades ocorridos quando um corpo em movimento dialoga com uma câmera tendo por objetivo a produção de um objeto artístico. A partir da análise do material videográfico ‘*Envelhecer*’ (2014) e de seus processos de criação, edição e apresentação, pretendemos refletir sobre o discurso desse corpo feminino focalizado sob o aparato tecnológico. Como elemento híbrido – mescla de meios – a videodança comporta a ideia de uma conversa sem hierarquias entre a imagem do movimento e o movimento da imagem. O aporte teórico deste exercício reflexivo ancora-se em Philippe Dubois – videodança/*medium*; C. S. Peirce – semiótica; Lúcia Santaella – corpo/comunicação.

PALAVRAS-CHAVE: videodança; subjetivização; comunicação; corpo feminino.

Introdução

A proposta desse artigo é uma reflexão sobre as práticas de subjetivização e informação a partir de um experimento estético definido como videodança em suas intermedialidades e diálogos abertos e não hierarquizados entre um corpo – feminino – e uma câmera cinematográfica. O *corpus* da investigação recai sobre a videodança ‘*Envelhecer*’ (2014)⁵⁴ e a partir da análise de seus processos de criação, edição e apresentação, pretendemos focalizar os mecanismos estéticos adotados no discurso desse ‘corpo feminino propositor’ ancorado em parâmetros de mediações tecnológicas.

⁵² Acadêmica do curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança da UNESPAR – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná. Orientanda de TCC da Prof^ª. Dr^ª. Cristiane Wosniak. Bailarina da Têssera Companhia de Dança da UFPR. Email: duaes.daniele@gmail.com

⁵³ Doutora em Comunicação e Linguagens pela UTP-PR (linha de pesquisa: Estudos de Cinema e Audiovisual). Mestre pelo mesmo programa. Professora Adjunta da UNESPAR – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná. Membro do GP CINECRIARE (Cinema: criação e reflexão) da UNESPAR/FAP/CNPq e GRUDES (UTP/CNPq). Email: cristiane_wosniak@yahoo.com.br

⁵⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BA_4YOlir-KQ>.

Como elemento híbrido – mescla de meios – a videodança comporta a ideia de uma conversa sem hierarquias entre a imagem do movimento e o movimento da imagem, tornando-se, nas palavras de Philippe Dubois (2004) a celebração ou “lugar da fragmentação, da edição, do descentramento, do desequilíbrio, da politopia [heterogeneidade estrutural do espaço], da velocidade, da **dissolução do Sujeito** [grifo nosso], da abstração” (DUBOIS, 2004, p. 14).

É nesse sentido que pretendemos verificar de que modo e com que meios estéticos e cinematográficos, o texto audiovisual selecionado como objeto empírico da investigação discute e propõe novas imagens de subjetividade para o ‘eu/corpo’ em suas dissoluções de fronteiras entre os gêneros, revelando padrões imagéticos e sígnicos que argumentam em favor de um ‘Sujeito/corpo’ multiplamente construído pela mediação da tela.

O corpo/performer em diálogo permanente com a câmera cinematográfica e sob o espectro semiótico torna-se, em *Envelhecer*, um corpo pensamento/ação, ou seja, um signo icônico. Nesse momento da reflexão torna-se imprescindível destacar que a dança, em si, não existe apenas porque seu objeto/corpo é um signo: ela se torna um signo durante o seu desenvolvimento no tempo e no espaço, por conta do movimento. Assim, nas palavras de Décio Pignatari (2004, p. 55) a dança é ícone em movimento. É a “escritura corporal, singular ou coletiva, jogo de estruturação espacial pelo **movimento** [grifo nosso], simbólico ou pára-simbólico e que envolve pelo menos três sentidos: audição, tato e visão (áudio-hápticovisual).” Ao admitirmos que o contexto da signagem⁵⁵ videodança é o próprio corpo mediado do dançarino – o espaço de construção e concretização do sentido – entendemos que o sistema que lhe dá sustentação conceitual é aberto e icônico.

Para Peirce, o *ícone*, assim como o movimento, é fruto de um potencial da mente, do pensamento, para produzir configurações originais, espontâneas, que não são copiadas de algo prévio, mas brotam como frutos incontrolláveis de associações. Associações estas que não têm compromisso com o real, bastando ser uma mera possibilidade.

⁵⁵ *Signagem* é o neologismo criado por Décio Pignatari (1984) para evitar usar o termo linguagem ao se referir a fenômenos não verbais, como por exemplo, a fotografia, a televisão, o teatro, e, neste caso, a dança, ou especificamente, a videodança (sistema áudio-hápticovisual).

Na videodança, como em qualquer outra forma de signagem estética e poética, os movimentos – os ícones cinéticos – não têm compromisso com o real, não necessitando provar nada. Porém as formas, as linhas do movimento, as cores utilizadas no figurino e no cenário, os espaços selecionados, as formações e os agrupamentos, os encadeamentos de sequências, as direções, os níveis, os planos, os enquadramentos e cortes da câmera, além da paisagem sonora – que podem ou não acompanhar a videodança – são e estão no ‘real’, e, fenomenologicamente, atingem o juízo perceptivo dos intérpretes/performers e do leitor/espectador/receptor, que, em meio a estes elementos, selecionam o ‘meio’ e as possíveis ‘mensagens, leituras ou traduções semióticas’ que o objeto artístico videodança irá sugerir.

Como sistema de informação e mensagem múltipla – sobreposição de canais simultâneos, mensagem que chega ao receptor por meio de canais diversos: audição, visão, tato – ou áudio-hapticovisual – antes de conter mensagem, a videodança será considerada, neste artigo, como a própria mensagem ou forma, como “grupo de elementos de percepção extraídos de repertórios determinados e com uma estrutura certa” (COELHO NETTO, 2003, p. 152).

Apresentando-se ao leitor/espectador/receptor de modo esvaziado de significados evidentes e fechados, o texto audiovisual necessitará de um processo de participação ativa na elaboração do significado de seu meio – suporte, dispositivo, *medium* – e da implicação do corpo feminino que ‘videodança’ abertas mensagens.

Salientamos, que no teatro/palco o espectador encontra um corpo cênico, em um espaço tridimensional. O movimento é visualizado a partir de um ponto de vista a depender da posição deste espectador na sala de espetáculo. Na videodança, o espectador reflete sobre o espaço bidimensional a partir dos pontos de vista do olhar da câmera que registra os movimentos: o espaço adquire inconsistência desconstruída – planos, ângulos e tomadas – e o tempo adquire descontinuidade por meio dos cortes e da edição. Coloca-se em cena uma nova realidade corpórea a ser repensada. O corpo é *medium*. O corpo é signo.

Um signo, uma vez colocado no mundo entra em cadeia contínua e evolui, replica-se em outros meios. O corpo/Sujeito/performer/*medium* não veicula apenas a mensagem: ele se torna a própria mensagem. Este conceito proposto por

Marshall McLuhan (2003, p. 21-37) no primeiro capítulo de sua obra *Os meios de comunicação como extensões do homem*, entende o corpo como mídia dos processos de comunicação, cuja capacidade de reconfigurar e dialogar com as informações define tanto sua forma quanto os seus elos de conexão durante tal processo.

Um signo ou representamen é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. A este último tipo de signo, designo interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de ideia que eu, por vezes, denominei fundamento do representamen. (CP-2.228)⁵⁶

A videodança, portanto, apresenta-se como o texto desta (des)corporalidade, propiciada pelo advento das tecnologias avançadas da comunicação e suas interfaces, que se tornam as extensões do próprio *design* do corpo humano.

A apreensão do(s) significado(s) e da(s) leitura(s) na videodança, portanto, dependerá da construção de uma metodologia original, amplamente fundamentada na semiótica e que poderá variar tanto quanto forem seus tradutores, receptores, usuários, ou ainda, variar para um mesmo receptor, em momentos diferentes.

Poderíamos corroborar a nossa hipótese a partir das palavras de Lúcia Santaella (2004), ao afirmar que o corpo “é signo entre signos, tradutor incessante de signos e quase-signos que dão corpo ao pensamento e que fazem a mediação para os objetos que apresentam, referenciam, aos quais se aplicam e simbolizam” (SANTAELLA, 2004, p. 124). Seria, então, o corpo/Sujeito/performer em mediação tecnológica um constante processo/ação de semiose? Seriam as complexas identidades de gênero atravessadas por camadas de subjetividade instáveis e subversivas na videodança *Envelhecer*?

A seguir, elucidaremos as perguntas norteadoras dessa investigação.

⁵⁶ Segundo Pignatari (1979, p. 21) as citações da obra de Peirce seguem uma padronização (CP) que fazem referência à edição “*Collected Papers of Charles Sanders Peirce*”, Harvard University Press, 1931-1958, 8 v. Os seis primeiros volumes (1931-35) foram organizados por Charles Hartshorne e Paul Weiss; os dois últimos (1958), por Arthur V. Burks. No código, a primeira cifra reporta-se ao volume, a segunda ao parágrafo. O critério continua válido para a nova edição, em quatro volumes duplos.”

Videodançando conceitos e poéticas – as ilusões da imagem do ‘Eu’

Antes de abordarmos os conceitos e definições de videodança que alicerçam nossos argumentos, destacamos que para nós, o sistema vídeo não é apenas um objeto, um dispositivo/corpo técnico, mas sim um estado de ser. Posição esta, defendida por Dubois ao afirmar que o vídeo, em si é “um estado da imagem [...] Um estado-imagem, uma forma que pensa. O vídeo pensa (ou permite pensar) o que as imagens são (ou fazem)” (DUBOIS, 2004, p. 23).

Desde a virada do século XX notamos um crescente movimento das artes em busca das intermedialidades e das hibridações rompendo fronteiras e alargando os limites entre as signagens.

O universo da dança, como cita Claudia Rosiny (2007), assim como as artes cênicas em geral buscaram novos conceitos e utilização de espaços que rompessem com os cânones vigentes, constituindo-se em caminhos abertos às misturas entre as artes. As confluências híbridas entre os experimentos com o corpo dançante no cinema – Thomas Edison, Georges Méliès, o musical hollywoodiano, as propostas vanguardistas de Maya Deren, Norman McLaren, Fernand Léger, entre outros – as apresentações de obras com projeções cinematográficas, os *happenings* e as performances acabam por influenciar uma geração de artistas pós-modernos oriundos da Judson Church⁵⁷.

Desde meados dos anos 1970, com o rápido e eficiente desenvolvimento tecnológico, houve uma intensa propagação da videoarte e, mais tarde, da videodança.

A representação do corpo humano na tela é alterada profundamente a partir de variadas escalas pontos de vista. O espaço tridimensional onde se move o performer é adaptado e reconfigurado na escala bidimensional. Essa rasgadura do espaço-tempo, nas palavras de Alexandre Veras Costa (2007) “é uma primeira

⁵⁷ O Judson Dance Theater se configurou em uma espécie de coletivo de artistas independentes e vanguardistas que optaram pelos recursos da interdisciplinaridade como tônica em seus processos de criação. Fundamentados no *work in process*, nos espaços alternativos para apresentação e no uso intenso da improvisação e elementos do acaso, eram frequentemente engajados em movimentos de contra-cultura do período. O uniforme simbólico desse grupo, como aponta Sally Banes em *Terpsichore in sneakers: post-modern dance* (1980) era a calça jeans, a camiseta e o tênis. São representantes característicos desta geração: Yvonne Rainer, Lucinda Childs, Twila Tharp, Trisha Brown, Steve Paxton, Deborah Hay, Douglas Dunn, entre outros.

descontinuidade introduzida pelo dispositivo” (COSTA, 2007, p. 13). As relações de descontinuidade e fragmentação colocam para os cineastas e *videomakers* a necessidade de pensar a própria signagem cinematográfica e a repensar os intervalos entre os planos ou movimentos: a montagem ou edição.

É o autor Ismail Xavier em *A experiência do cinema* (2003) quem alude ao pensamento de Dziga Vertov sobre a questão do intervalo. Para Vertov “a organização do movimento é a organização de seu elementos, quer dizer, dos intervalos da frase. Em cada frase se distingue, a ascensão, o ponto culminante e a queda do movimento [...]. Uma obra é feita de frases, do mesmo modo que uma frase é feita de intervalos do movimento” (VERTOV *apud* XAVIER, 2003, p. 250).

Costa, salienta que cada trabalho de videodança modula um espaço aberto de possibilidades e opera uma série de transformações na relação corpo/espaço/movimento. Se o mundo/signos deixa as suas marcas indiciais em cada imagem, é viável afirmar que esta relação é complexa ou como afirma o autor “que a imagem tenha as marcas do mundo não quer dizer que ela tenha que ela tenha que repetir o mundo como semelhança” (COSTA, 2007, p. 15).

Enfim, a marca do corpo semiótico na videodança, hoje é a subjetivização multiforme, descentrada e instável com que subverte a noção do próprio gênero desse corpo.

Envelhecer - o pensamento do ‘corpo feminino’ nas sombras da ação dançante

Antes e iniciarmos a análise da videodança *Envelhecer*, objeto empírico de nossa investigação, é preciso lembrar as palavras de Santaella (2004) ao afirmar que “a percepção do corpo em geral e do próprio corpo em particular fica dominada pelas telas das imagens encenadas.” (SANTAELLA, 2004, p. 131). E a autora prossegue em seu raciocínio: “os videocliques, as publicidades, as bancas de revistas destituem de sentido não apenas todas as aparências que não se enquadram nos seus moldes, mas, mais do que isso, todos **aqueles que ficam na sombra** [grifo nosso], à margem das luzes gloriosas do exibicionismo” (SANTAELLA, 2004, p. 131). É a partir desse olhar semiótico para o corpo feminino

que videodança sua ‘dor’ nas sombras do recorte, da edição e da montagem descontínua, que nos propomos a explorar uma breve análise das opacidades do gênero, fazendo emergir uma performatividade corporal subversiva, como um sintoma cultural. Para Tomaz Tadeu da Silva (2013), “performatividade de gênero diz respeito a performances móveis e transitórias capazes tanto de repetir os signos e reforçar conhecimentos, quanto de interromper a repetição e desconstruir identidades tidas como hegemônicas” (SILVA, 2013, p. 95).

A videodança *Envelhecer*, traz à tela a figura transitória desse ‘Eu/Sujeito’ – uma performer feminina com aspectos representacionais masculinizados – portando calça e camisa pretas, gravata cinza, tênis pretos com cadarços brancos e cabelos curtos – sendo focalizada em um local delimitado por superfícies brancas e tendo por ambientação cênica uma cadeira de madeira e um grande holofote de luz branca projetada nessas superfícies brancas ocasionando o efeito de sombras refletidas. Tratar-se-ia de um corpo imaginário e simbólico a se movimentar/dialogar com seu próprio reflexo ou um corpo real atravessado pela ficção de gênero? Ao não se restringir aos seus aspectos inerentes à identidade físico-fisiológica – sexo feminino – este corpo subverteria sua (in)completude simbólica?

Uma definição proposta por Judith Butler (2010), afirma que o gênero poderia/deveria ser pensado em termos de performatividade, ou seja: produções discursivas sobre um corpo com identidades transitórias, móveis. Dessa forma, seria pertinente adotarmos a ideia de que a dança performada em *Envelhecer* apresenta os argumentos discursivos de um corpo, porém sem um sujeito prévio, formatado. Esse corpo semiótico constrói no ato performático mediado pela tela videográfica os enunciados abertos e polissêmicos como resultantes da experiência aberta em relação ao gênero.

*Envelhecer*⁵⁸, criada em 2014, pela performer Daniele Sena Durães e o videomaker Yuri Azevedo Riesemberg Martins tem como principal mote o poema de Paulo Leminski *O homem com uma dor* (2013), transcrito a seguir:

⁵⁸ Ficha Técnica: videodança concebida e dirigida por Daniele Sena Durães e Yuri Azevedo Riesemberg Martins. Duração: 8’:30’min. Direção de fotografia - Rodrigo Samia; Produção - Pedro Ribeiro; Montagem/edição - Daniele Sena Durães e Rodrigo Ravelli; Coreografia/interpretação - Daniele Sena Durães; Trilha sonora - Loscil-Rorschach.

*um homem com uma dor
é muito mais elegante
caminha assim de lado
como se chegando atrasado
andasse mais adiante*

*carrega o peso da dor
como se portasse medalhas
uma coro um milhão de dólares
ou coisa que os valha*

*ópios edens analgésicos
não me toquem nessa dor
ela é tudo o que me sobra
sofre vai ser minha última obra
(Paulo Leminski)*

Também é relevante destacar o compromisso do trabalho audiovisual com lampejos do poema de Cruz e Souza, transcrito a seguir:

*Estás morto, estás velho, estás cansado!
Como um sulco de lágrimas pungidas
Ei-las, as rugas, as indefinidas
Noites do ser vencido e fatigado.*

*Envolve-te o crepúsculo gelado
Que vai soturno amortalhando as vidas
Ante o responso em músicas gemidas
No fundo coração dilacerado.*

*A cabeça pendida de fadiga
Sentes a morte taciturna e amiga,
Que os teus nervosos círculos governa.*

*Estás velhos, estás morto! Ó dor, delírio,
Alma despedaçada de martírio,
Ó desespero da Desgraça eterna!
(Cruz e Souza)*

A análise da videodança inicia com a imagem da performer sentada de forma recurvada sobre uma cadeira de madeira, enquanto a câmara a focaliza em diagonal com angulação levemente em *plongée* – posicionamento de cima para baixo – (figura 01).



Figura 01

Fonte: *frame* videodança *Envelhecer* (2014)

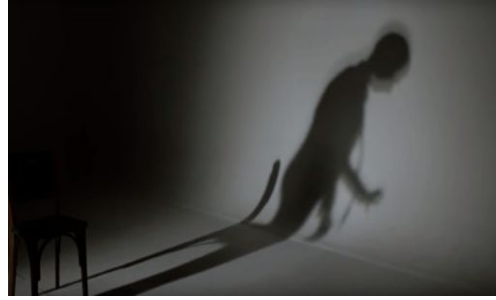


Figura 02

Fonte: *frame* videodança *Envelhecer* (2014)

Nessa cena/*frame* evidencia-se a sombra da performer projetada na parede branca. Esta sombra negra e disforme – sem a presença das ‘curvas femininas’ – parece se desfazer em filamentos que escoam verticalmente para baixo, amalgamados e em simbiose formal com os pés da cadeira. Simbolicamente, a dissolução da identidade/forma do ‘Sujeito/Eu’ está implícita nessa tomada.

Ao se levantar da cadeira, a câmera em um movimento de *travelling* – movimentação lateral e frontal em relação ao objeto filmado – focaliza em destaque a sombra projetada da performer e neste momento a silhueta e o movimento/balanço da gravata é levemente insinuado. Essa figura projetada parece fluir do aparato cenográfico. Sua constituição fluida intensifica sua resposta cinestésica, pois o que se percebe é um diferente nível de (ir)realidade, sendo que a imagem do corpo proponente e dançante é (re)apresentada em diferentes níveis de iconicidade e intermediação (figuras 02 e 03).

Em momento subsequente da narrativa a câmera novamente torna-se protagonista no diálogo dançante, ao propor, em primeiro plano e angulação em *plongée*, a referência metafórica e metonímica dos pés calçados por tênis estilo *All Star* (figura 04).

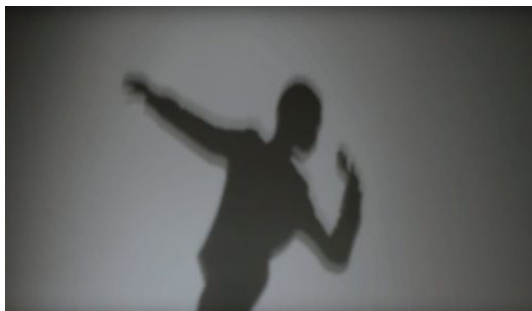


Figura 03

Fonte: *frame* videodança *Envelhecer* (2014)



Figura 04

Fonte: *frame* videodança *Envelhecer* (2014)

As entrelinhas da dança pós-moderna estadunidense insinuam-se neste momento, trazendo à tona o movimento dos espaços alternativos e o emblemático traje dos artistas performáticos dos anos setenta: o jeans, a camiseta e o tênis. Segundo Rosiny (2007) “em videodança as transições desses espaços, os cortes da edição, abrem possibilidades midiáticas que podem perturbar a nossa percepção.” (ROSINY, 2007, p. 27). A percepção na videodança encontra-se frequentemente associada à linhas associativas de imagens e com isso, a semiótica pode construir dramaturgias sem necessariamente alinhar narrativas lógicas. O elemento visual e metonímico eleva-se, neste caso, e a representação do corpo feminino restringe-se a uma mera edição interna da estrutura videográfica.

Entretanto, no *frame* a seguir (figura 05), situação inversa é observada. Em angulação *contre-plongée* – posicionamento de baixo para cima – a câmera enquadra em primeiro plano a figura feminina a se mover no espaço de representação. O detalhe da focalização de seu brinco brilhante é uma informação que agrega ou amplia expressividade à questão da performatividade transitória de gênero; a hibridação da aparência e do gênero: um corpo/real/referente feminino, trajando índices masculinizados mesclados a um símbolo feminilizante – o brinco – a partir de uma narrativa calcada em um poema escrito por um autor/homem oriundo do sentimento de uma dor particularizada e masculina.

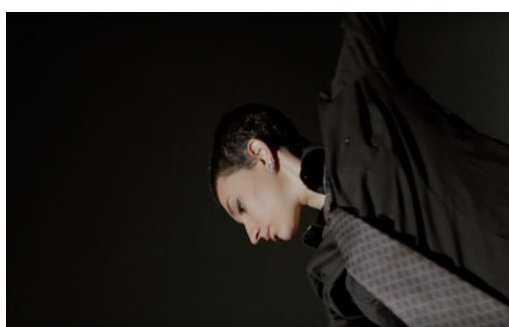


Figura 05



Figura 06

Fonte: *frame* videodança *Envelhecer* (2014) Fonte: *frame* videodança *Envelhecer* (2014)

A ornamentação indicial feminina – brinco – desse corpo perform(ativo) poderia predispor o leitor/espectador ao pensamento/condição sociocultural de identific(ação) da mulher somente pela aparência? A autora Ines Senna Shaw (2003) menciona o sentido de ‘valor’ agregado ao gênero:

O estilo e a ornamentação do corpo [feminino] passam a ser valores intrínsecos dela. A mulher aceita a natureza feminina como imposta culturalmente ao dar valor à sua aparência como outros à sua volta. Mas ao mesmo tempo que é ou se comporta como Objeto, ela engaja sua subjetividade. Uma das maneiras em que o faz é através de **uma maneira criativa de se vestir** [grifo nosso] e incorporar valores, que muitas vezes considera como seus próprios (SHAW, 2003, p. 200).

Acreditamos que o texto/poema de Leminski não determina de forma hierárquica o ‘enredo’/roteiro da videodança *Envelhecer*, mas antes, os elementos videográficos da narratividade estão sendo conduzidos pelo diálogo entre o movimento do corpo dançante e o movimento da câmera. É evidente que “todos os movimentos da câmera, todos os pontos de vista e enquadramentos podem funcionar como parâmetros para uma narrativa criar alguma ilusão” (ROSINY, 2007, p. 29). É necessário transferir, no processo de leitura semiótica, um deslocamento da palavra escrita para o corpo em movimento e deste último para a mediação da câmera cinematográfica em seus possíveis efeitos de ‘ilusão’. Neste processo de transferência ocorre o que denominamos de ‘tradução intersemiótica’.

Uma vez que o artigo já se debruçou sobre os conceitos de signo e signagem em dança/videodança, torna-se necessário, mapearmos, nesse momento, um breve percurso pelo território teórico da Tradução Intersemiótica. “Trata-se de uma ‘transmutação’ ou aquele tipo de tradução que consiste na interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais” (PLAZA, 2003, p. xi). Ou seja: traduzir a partir da linguagem verbal, para outra, e, neste caso, a dança ou videodança.

Júlio Plaza se depara com a questão da criação no que diz respeito à tradução. O autor afirma que ao criar, o autor – *performer/videomaker* – está modificando constantemente as relações de dominância de três tempos: o passado-*ícone*, como ‘linguagem’ original, possibilidade a ser traduzida [entende-se aqui o poema já escrito e publicado de Paulo Leminski]; o presente-*índice*, como tensão criativo-tradutora, como momento operacional [o ato de corporificar a gesto e o movimento a partir da captura e tratamento cinematográfico de sua imagem] e o futuro-*símbolo* [a leitura semiótica e aberta feita por leitores/espectadores] da videodança.

Nessa medida, entendemos a Tradução Intersemiótica como uma prática crítico-criativa. Traduzir é codificar e desvendar os meios de produção e

reprodução infinita dos signos em outros signos, diferentes dos originais, como metacriação, como síntese, como diálogo aberto, ou, seja: “como pensamento em signos, como trânsito de sentidos, como transcrição de formas” (PLAZA, 2003, p. 14).

Por seu caráter de transmutação de signo em signo, qualquer pensamento é necessariamente tradução. Nos casos de tradução estética (poema gerando videodança), a função poética da operação se exponencia. Assim, “um signo traduz o outro não para completá-lo, mas para reverberá-lo, para criar com ele uma ressonância” (PLAZA, 2003, p. 27).

Este fato pode ser observado no *frame* a seguir (figura 06) em que uma cadeira isolada no ambiente tem a sua sombra projetada na superfície vazia e branca. Se um dos princípios fundamentais para as operações de tradução estética e intersemiótica é a relação, podemos afirmar que em nossa leitura repertorial, a cadeira denotaria a configur(ação) da ‘dor’ de um homem só, extensiva à dor de todos os ‘Sujeitos’ que se encontram nessa situação. O vazio da solidão, sem corpo e sem gestos, que o preencha; a procura de si mesmo no reflexo do outro. Em cena, apenas o material inanimado/imóvel sendo focalizado pela câmera em movimento. A supressão do corpo feminino nesse recorte é condizente com a eliminação da linearidade espaço-temporal.

O final da videodança traz novamente a personagem ou Sujeito/feminino transitório sentada na cadeira, mas agora focalizada com seu corpo ereto e não mais recurvado (figura 07). A performer olha fixamente para uma direção em diagonal mas não se apercebe de seu reflexo na superfície branca. A câmera em movimento com a (co)movente paisagem sonora parece nos conduzir a variadas situações de escape, dor, fuga, conflitos, ações e emoções.

De acordo com a narrativa do poema de Leminski, um ser que guarda em si o ‘peso’ de sua dor e anda assim ‘*de lado*’ com medo de chegar ‘*atrasado*’.

Elementos com fatores de movimento de fluxo livre e interrompido, peso leve e pesado e tempo estendido e fracionado, como a repetir a frase de abertura do poema de Cruz e Souza: “*estás morto, estás velho, estás cansado!*” (SOUZA, 2002, p. 103).



Figura 07

Fonte: *frame* da videodança *Envelhecer* (2014)

Estas conotações podem estar presentes e ter coerência interpretativa nesta narrativa videográfica, pois como lembra Rosiny “uma história em videodança só emerge de um efeito cognitivo semelhante ao que a dança ou o teatro-dança produzem no palco, quando a plateia constrói suas próprias histórias e significados.” (ROSINY, 2007, p. 33).

Considerações Finais

No percurso da escrita desse artigo pudemos verificar que o texto audiovisual selecionado como objeto empírico da investigação – a videodança *Envelhecer* – discute e propõe novas imagens de subjetividade para o ‘Eu/corpo’ em suas dissoluções de fronteiras entre os gêneros, revelando padrões imagéticos e sígnicos que argumentam em favor de um ‘Sujeito/corpo’ multiplamente construído pela mediação da tela. O corpo/performer em diálogo constante com a câmera cinematográfica e sob o espectro da tradução intersemiótica torna-se, em *Envelhecer*, um corpo pensamento/ação, ou seja, uma reverberação de um signo icônico.

Foi possível perceber que as complexas identidades de gênero, nesse texto audiovisual, são atravessadas por camadas de subjetividade instáveis, descentradas e criativamente subversivas.

E, finalmente, por meio do conceito de performatividade, proposto por Judith Butler, concluímos que a dança performada em *Envelhecer* apresenta os argumentos discursivos de um corpo criativo, ativo e propositor, porém sem um

Eu/Sujeito prévio e formatado. Esse corpo semiótico constrói no ato performático mediado pela tela videográfica os enunciados abertos e polissêmicos como resultantes da experiência aberta em relação ao gênero.

REFERÊNCIAS

BANNES, Sally. **Terpsichore in sneakers: post-modern dance**. Boston: Houghton Mifflin Company, 1980.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

COELHO NETTO, João Teixeira. **Semiótica, informação, comunicação**. 6ª. Ed. São Paulo: Perspectiva. Coleção Debates.

COSTA, Alexandre Veras. Kino-coreografias: entre o vídeo e a dança. In: CALDAS, Paulo; BRUM, Leonel (orgs.). **Dança em foco, v. 2 - videodança**. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2007. Coleção Arte e Tecnologia (p. 09-17).

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ENVELHECER. Concepção e direção de Daniele Sena Durães, 2014. 1 videodança (08':30''): son.; color.; suporte em plataforma digital. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BA4YOlir-KQ>>. Acesso em 05 set 2015.

LEMINSKI, Paulo. **Toda Poesia: um homem com uma dor**: São Paulo, Companhia das Letras, 1ª ed., 2013 (p. 284).

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Trad. Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 2003.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977. Coleção Estudos, nº 46.

_____. **Semiótica e Filosofia**. São Paulo: Cultrix, 1975.

PIGNATARI, Décio. **Signagem da televisão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Semiótica e literatura: icônico e verbal, oriente e ocidente**. São Paulo: Cortez e Moraes, 1979.

_____. **Contracomunicação**. 3ª. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2004.

ROSINY, Claudia. Videodança. In: CALDAS, Paulo; BRUM, Leonel (orgs.). **Dança em foco, v. 2 - videodança**. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2007. Coleção Arte e Tecnologia (p. 18-33).

SANTAELLA, Lúcia. **Corpo e comunicação**: sintoma da cultura. São Paulo: Paulus, 2004.

SHAW, Ines Senna. O corpo feminino na propaganda. In: LYRA, Bernadette; SANTANA, Gelson (orgs.). **Corpo & Mídia**. São Paulo: Arte & Ciência, 2003.

SILVA, Tomaz Tadeu da. Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. In: ____ (org.). **Stuart Hall, Kathryn Woodward**. 13ª. Ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

SOUSA, Cruz e. Velho. In: _____. **Poesias completas**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002 (p.103-104).

XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1983. Coleção Arte e Cultura - volume 5.

MÍDIA, ICONOFAGIA E LINGUAGEM AUDIOVISUAL

A DISCURSIVIDADE FÍLMICO-ARTÍSTICA EM *ELA*

SILVA Milena Beatriz da⁵⁹
LARA Renata Marcelle⁶⁰

Resumo: Tendo como objeto de pesquisa os entremeios do sujeito-arte-tecnologia na constituição e sustentação do discurso fílmico de *Ela*, como discurso artístico, dirigido e roteirizado pelo cineasta estadunidense Spike Jonze, objetiva-se observar, no batimento descrição-interpretação, que mobiliza estrutura e acontecimento, o jogo entre o logicamente estabilizado e o que escapa ao normatizado/normalizado, nessa relação, como participantes – mesmo que como efeito – da discursividade fílmico-artística. Ao se pensar e problematizar as formas legitimadas e/ou (tidas como) legítimas pelas quais o cinema (pode) se institui(r) como arte e produz(ir) sentidos no e pelo artístico, interroga-se, analiticamente, acerca das relações discursivas entre sujeito-tempo-espaco e tecnologia, no filme, que põem em jogo o estabilizado e o “impossível de ser aceito” para o mundo semanticamente normal na produção (dos efeitos) do discurso fílmico como discurso artístico. O percurso teórico-analítico sustenta-se no referencial da Análise de Discurso francesa, perspectiva de Michel Pêcheux, e seus desdobramentos no Brasil, com Eni Orlandi, ganhando especificidade na proposta do Discurso Artístico, por Nádia Neckel, e também por meio de diálogos estabelecidos, no desenvolvimento desta investigação, com pesquisadores, em seus estudos sobre cinema, como Jacques Aumont, Anatol Rosenfeld e Michel Marie. Tal trajeto é parte integrante de um projeto de iniciação científica desenvolvido na Universidade Estadual de Maringá (UEM), que tem como foco a relação arte e tecnologia na constituição do filme como arte, analisando os efeitos de sentido daí resultantes.

Palavras-chave: Cinema-arte. Discursividade fílmico-artística. Análise de Discurso.

Considerações iniciais

Ao mobilizarmos a temática que aborda os entremeios do sujeito-arte-tecnologia na constituição e sustentação do discurso fílmico de *Ela*, como discurso artístico – dirigido e roteirizado pelo cineasta estadunidense Spike Jonze –, objetivando observar o jogo entre o logicamente estabilizado e o que escapa à

⁵⁹ Graduanda do curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Estadual de Maringá – UEM. Membro do GPDISCMIÁDIA – Grupo de Pesquisa em Discursividades, Mídia, Cultura e Arte (CNPq/UEM). milena.bs@outlook.com

⁶⁰ Doutora em Linguística pelo Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (2008). Líder do GPDISCMIÁDIA – Grupo de Pesquisa em Discursividades, Mídia, Cultura e Arte (CNPq/UEM). Professora Adjunta C da Universidade Estadual de Maringá – UEM. renatamlara@yahoo.com.br

normatização e normalização como participantes do discurso fílmico-artístico, trazemos, inicialmente, discussões da área do Cinema, envolvendo sua especificidade, em busca da compreensão das possibilidades de o cinema poder se instituir como arte. Na sequência observamos a relação sujeito-arte-tecnologia, no discurso fílmico, pelo/como discurso artístico, subsidiado pela teoria e método da Análise de Discurso, perspectiva de Michel Pêcheux (1997), com respaldo do desenvolvimento no Brasil pelos trabalhos de Eni Orlandi (2012) e Nádia Neckel (2010), esta que trabalha com o Discurso Artístico. Ao pensarmos e problematizarmos *as formas legitimadas e/ou (tidas como) legítimas pelas quais o cinema (pode) se institui(r) como arte e produz(ir) sentidos no e pelo artístico, interrogamos, também, analiticamente, acerca das relações discursivas entre sujeito-tempo-espaço e tecnologia, no filme, que põem em jogo o estabilizado e o “impossível de ser aceito” para o mundo semanticamente normal na produção (dos efeitos) do discurso fílmico como discurso artístico.*

Desenvolvimento inicial do cinema nas suas relações com a arte

Para discutir o que caracteriza a linguagem cinematográfica, tendo em vista a ideia de uma transformação técnica e histórica, pautamo-nos nos dizeres de Flávia Cesarino Costa (2006), Laura Loguercio Cánepa (2006), bem como de Jacques Aumont (2008), para discutir o que caracteriza tal forma de linguagem. Tomando como base a discussão de Costa (2006), é possível identificar que durante os primórdios da história do Cinema, ele ainda não era considerado linguagem artística. O caráter dessa manifestação era próximo ao documental e sem integração a uma história narrativa. Mas, conforme Costa (2006), a partir do início do século XX os filmes começam a utilizar narrativas que são especificamente cinematográficas, na tentativa de construir enredos autoexplicativos. A partir da década de 1910 foi que o cinema ganhou força e se popularizou, tornando muitas de suas produções longas-metragens. O percurso que o cinema fez até chegar aos dias atuais é permeado pelo advento de estilos específicos – fato que se assemelha aos movimentos estilísticos vistos na História

da Arte. Dentre o surgimento desses estilos estão *Film Noir*, a *Novelle Vague*, Expressionismo Alemão, entre outros.

Com o desenvolvimento do cinema como linguagem surgiram novas histórias, muitas com características narrativas. Além do enredo, outras características também podem ser identificadas como relevantes quando se quer passar uma ideia em um filme: a construção dos diálogos, a apresentação e desenvolvimento das personagens, bem como a própria fotografia do filme podem conter detalhes consideráveis. Desse modo, o estudo dos sentidos que esses discursos produzem será observado por meio da produção *Ela* (2013), ganhadora do Globo de Ouro e Oscar, ambos na categoria de melhor roteiro, dirigido e roteirizado por Spike Jonze.

Jacques Aumont (2008), em seu livro *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*, comenta que o cinema surgiu fora da arte e foi reivindicado por ela. Justamente pelo fato de o cinema ter surgido fora de um âmbito artístico, Costa (2006), no capítulo intitulado “Primeiro Cinema”, explana que, por volta de 1895, período de surgimento do cinema, não existia um código próprio que o identificasse. Ele estava no meio de um advento de invenções que surgiram no século XIX. Contudo, explica a autora, ainda assim, os primeiros 20 anos do cinema são demarcados por transformações constantes. Costa (2006) identifica esse período como primeiro cinema. Nesse início, o cinema estava misturado a outras formas de cultura, e, por estar no meio de outras manifestações, “o cinema se encontraria num estágio preliminar de linguagem” (COSTA, 2006, p. 22).

Deste modo, Costa (2006) relata que foi a partir de 1907 que as convenções narrativas passaram a ser utilizadas nos filmes e a maioria já procurava contar histórias. Essas histórias se apresentavam de maneira confusa ao público, e, desse período de transição de 1907 até os anos de 1913-1915, o cinema vai se desenvolver em matérias de técnica e também pela criação de personagens que fossem mais verossimilhantes.

Possíveis caracterizações do Cinema como Arte

Quando se procura entender o cinema dentro de uma esfera artística, acabamos por nos debater com a questão sobre o que é arte. Essa torna-se uma questão amplamente debatida, mas de difícil resposta. Na área do Cinema, a discussão para entender de que maneira ele seria uma forma de manifestação artística, se encontra, de certo modo, dissolvida entre diferentes abordagens. Muitas dessas discussões não apontam para perspectivas teóricas estabelecidas a respeito do assunto. Entretanto, por meio do diálogo entre autores como Anatol Rosenfeld, Jacques Aumont, Michel Marie, entre outros, vê-se apontamentos acerca de características da arte e da significação do cinema como arte.

Rosenfeld (2009), ao discorrer sobre arte, aponta três momentos que considera característicos para que o fenômeno artístico aconteça. No primeiro deles, a arte dá ao artista a possibilidade de expressão por meio dela; no segundo, restrita a algumas obras, a arte obedece ou corresponde a regras⁶¹, embora sejam gerais e de difícil definição; o terceiro momento diz respeito ao fato de a obra se comunicar – isto é – apelar de alguma maneira aos sentimentos, ao intelecto e à imaginação e que possa produzir um efeito especificamente estético.

Seguindo o pensamento de Rosenfeld, no que diz respeito ao primeiro ponto, a arte, que serve ao artista como meio de expressão de/para si mesmo e da sociedade de seu tempo, trata-se de um fenômeno da Psicologia ou Sociologia da Arte. No entendimento de Rosenfeld, o que ele chama de “verdadeiro artista” acaba por dar foco à sua subjetividade, projetando-se para fora, fixando o ser que é fugidio e precível ou a sua visão de mundo, de homem e das coisas. Desse modo, Rosenfeld (2009, p. 202) comenta que

o artista, porém, não apenas objetiva de um modo particularmente expressivo, a vida de sua época de seu povo como também, de uma maneira específica e intensa, centra-se na sua pessoa, na sua vida e nas suas concepções pessoais, naturalmente sempre impregnadas das peculiaridades da sua sociedade e da sua época.

⁶¹ A ideia pode ser exemplificada, a nosso ver, no caso de períodos nos quais os artistas *precisavam obedecer certas convenções*, tal como acontecia com os egípcios que precisavam seguir a Lei da Frontalidade. Segundo Proença (2012, p. 20), segundo tal lei, “a arte não deveria apresentar uma reprodução naturalista, que sugerisse ilusão de realidade”. Desse modo, as figuras humanas eram representadas com o tronco de frente, enquanto a cabeça, as pernas e os pés eram vistos de perfil.

Para o autor, portanto, é de forte relevância que o artista e/ou o grupo a que faz parte venha a se objetivar na obra. Outro ponto importante no que diz respeito ao “fator arte” é que, de certo modo, torna-se impossível evitar, em se tratando de arte, o momento da valoração. A arte se insere em um campo de valores e julgamentos. Desta maneira, como argumenta Rosenfeld (2009), não é suficiente a expressão individual ou coletiva. Deve-se, portanto, adicionar os outros momentos mencionados para que possamos, assim, falar de arte – sendo essa, conforme o autor, a expressão de uma intuição.

Nesse ponto, é interessante pensar se o cinema corresponde à ideia de comunicar algo. Poderia um artista expressar-se pela cinematografia? Conforme Rosenfeld (2009), precisamos entender que um filme não é obra de apenas de um sujeito e sim de uma equipe. De qualquer maneira, isso desloca a dúvida. Podemos, deste modo, segundo o autor, no oposto de falarmos de um sujeito “individual”, falar de uma espécie de personalidade coletiva a se expressar. Mas dentro dessa personalidade coletiva a se expressar há um diretor, e “tratando-se de uma personalidade vigorosa, é quem inspira sua equipe, a tal ponto que ela se transforma em organismo homogêneo, capaz de exprimir-se adequadamente na obra fílmica.” (ROSENFELD, 2009, p. 203).

De qualquer modo, Rosenfeld nos permite pensar que o diretor se depara com questões e dificuldades de ordem sociológica e econômicas para poder se impor. Além de restrições técnicas, o diretor depende do produtor e de diretrizes de empresas que forneçam capitais que devem render lucros que compensem o investimento. O lucro vai depender do nível de consumo do filme, que, muitas vezes, só é satisfatório se for adequado a uma faixa de público que seja abrangente, mas que, geralmente, dirige-se, principalmente, a jovens e adolescentes. Este fato se refere a superproduções, conforme Rosenfeld (2009, p. 204), “nas quais se investem capitais consideráveis e que, conseqüentemente, deverão apelar um mercado o mais amplo possível.”

Nesses casos, o que se expressa não é uma personalidade artística, mas sim, como menciona o autor, o cálculo de magnatas que entendem o cinema como indústria e mercado de milhões de consumidores. No entanto, para ele, isso ainda não impede que os diretores consigam trabalhar e exprimir-se com vigor,

demonstrando, então, que o filme – o cinema – oferece possibilidades a uma personalidade artística de poder se expressar.

No tocante ao cinema ser definido como arte, Aumont e Marie (2006) também trazem três momentos que podem caracterizar/instituir o cinema como manifestação artística. Para os autores, a primeira dessas definições é institucional, que reconhece uma obra como artística, desde que essa instituição seja qualificada para isso; a segunda é intencional, atribuindo qualidade artística às obras elaboradas por um artista; a terceira, estética, relaciona o valor estético com o fato de causar emoções ou sensações de um tipo particular.

Tendo o seu surgimento por volta do fim do século XIX, o cinema recebeu críticas negativas. Conforme Aumont e Marie (2006, p. 22), “as instituições encarregadas de definir a arte e notadamente a crítica [...] tiveram, portanto, reflexos muito negativos para com o cinema”. De acordo com os autores, após a Primeira Guerra Mundial é que vários críticos europeus tentaram definir e promover uma *arte cinematográfica* que fosse específica e não imitasse as artes tradicionais – pintura, escultura, arquitetura, dança, música etc. Partindo de diferentes ideias de diferentes pensadores é que foi buscada uma especificidade. Aumont e Marie trazem a discussão de outros teóricos a respeito do cinema e da arte, tais como Rudolf Arnheim e André Bazin. Conforme Aumont e Marie (2006), para Arnheim são as “falhas”⁶² que definem o cinema como arte. Bazin define o cinema como “arte do real” e, por algum tempo, a crítica europeia considerou o cinema como a arte da direção.

Aumont e Marie comentam sobre a *reivindicação artística* que o cinema realiza. Para os autores, “ao reivindicar, às pressas o *status* de arte, o cinema mostrava, novamente, se necessário fosse, o caráter arbitrário ou ao menos fortemente convencional dessas definições” (AUMONT; MARIE, 2006, p. 22).

Sobre a reivindicação artística, Aumont (2008, p. 13) também comenta que “o cinema surgiu fora da arte, como uma curiosidade científica, uma diversão popular e como uma mídia (meio de exploração do mundo); entretanto foi

⁶² No *Dicionário Teórico Crítico de Cinema*, Aumont e Marie não explicitam sobre as considerações de Arnheim a respeito do que ele entende por *falhas*. Para a perspectiva teórica da Análise de Discurso, Orlandi (2012), retornando a Pêcheux, esclarece que a falha é a possibilidade de abertura ao simbólico. Dessa maneira, ela não é entendida como sinônimo de erro, mas como possibilidade de deslizamentos de sentidos.

reivindicado como arte.". Para o autor, após anos de esforço de críticos, universitários, filósofos e cineastas para que essa reivindicação fosse levada a sério, entende-se também que o cinema é uma indústria. Nesse sentido, a respeito do cinema, Aumont (2008, p. 13) problematiza se "as periodizações da história da arte, até mesmo sobretudo da história bem recente, dizem respeito a ele realmente". Para Aumont ainda não ficou claro. Outro movimento que acontece é o de que, atualmente, não se luta para que os cineastas sejam reconhecidos como artistas e seus filmes como obras, segundo Aumont.

Quanto aos cineastas serem vistos de fato como artistas, para Aumont e Marie (2006, p. 22), "tal asserção, outrora polêmica, se tornou quase sem sentido pela atribuição, inversamente, do *status* de artista a todo mundo, até mesmo aos diretores mais desprovidos de invenção pessoal ou de talento para as imagens móveis". Polêmica ou não, a opinião de Aumont e de Marie se constrói no sentido de que *tudo* pode, em algum momento, ser considerado arte, incluindo aí o cinema. Mas, ao falarmos sobre a própria área do cinema e pensando nas características que podem instituí-lo como arte, verifica-se, também, a necessidade de uma espécie de linguagem cinematográfica, como problematiza Marie (2014).

A respeito da *linguagem cinematográfica*, de acordo com Marie (2014, p. 157)

essa noção está na encruzilhada de todos os problemas que a estética do cinema geralmente se coloca, e isso desde sua origem. Serviu estrategicamente para postular a existência do cinema como meio de expressão artística. A fim de provar que o cinema era de fato uma arte, era preciso dotá-lo de uma linguagem específica, diferente da linguagem da literatura e do teatro.

Esse ponto reforça, de certa maneira, a ideia de que uma especificidade foi buscada para que o cinema não se desvencilhasse das outras formas de arte e também se estabelecesse como uma forma de manifestação que pode sim ser artística.

Percurso analítico

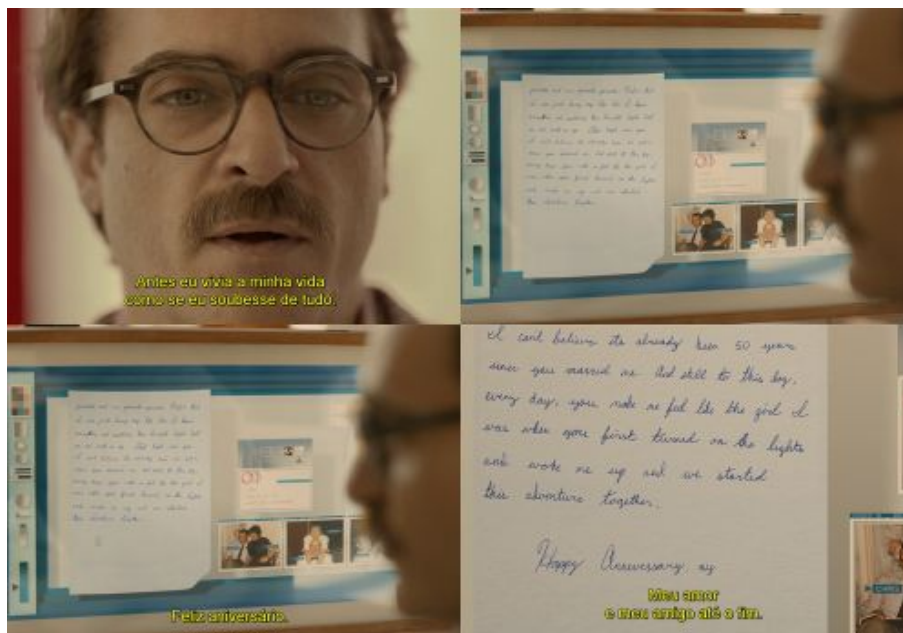
Pensando a partir da possibilidade de olhar para o cinema como uma forma de manifestação artística e de discurso artístico, trazemos uma produção

cinematográfica para a tentativa de compreensão dos efeitos de sentidos daí possíveis partindo da construção e estruturação fílmica. O filme *Ela*, do diretor e roteirista Spike Jonze, tomado para análise discursiva, apresenta a história de Theodore, um escritor que se apaixona pelo sistema operacional de seu computador. Tal sistema se automeceu de Samantha e tem a voz de uma mulher. Samantha é um sistema com uma espécie de inteligência artificial avançada e que se relaciona com o protagonista do filme como se fosse também humana. Theodore começa a ter um relacionamento afetivo com sua nova companheira de vida, Samantha.

As relações afetivas entre um sistema de um computador e um sujeito fogem ao que é tido como “normal” no “mundo logicamente estabilizado”, de que trata Pêcheux (2008), produzindo o efeito de que tal relação é *impossível* de ser aceita na normalidade social. Tal “impossibilidade” levou-nos a pensar, inicialmente, no imbricamento sujeito-tecnologia como estruturante dessa discursividade fílmica, mas que se colocava entremeado a tempo-espaço.

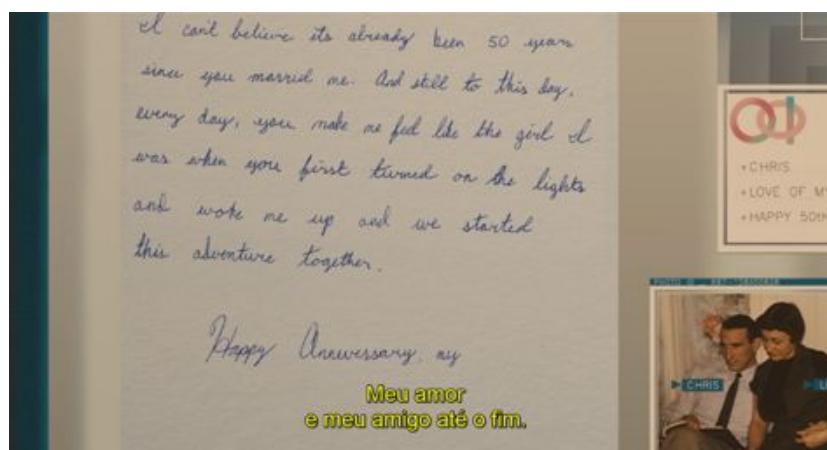
Foi, portanto, norteados pela observação das relações discursivas entre sujeito-tempo-espaço e tecnologia, que chegamos à formulação da seguinte pergunta – já explicitada nas considerações iniciais –organizadora da análise na construção e investigação do *corpus*: *Como pensar e problematizar as formas legitimadas e/ou (tidas como) legítimas pelas quais o cinema (pode) se institui(r) como arte e produz(ir) sentidos no e pelo artístico, além de indagar, analiticamente, acerca das relações discursivas entre sujeito-tempo-espaço e tecnologia, no filme Ela, que põem em jogo o estabilizado e o “impossível de ser aceito” para o mundo semanticamente normal na produção (dos efeitos) do discurso fílmico como discurso artístico?*

Neste artigo, apresentamos um movimento analítico inicial na configuração e tratamento do *corpus*, a partir da explicitação de uma marca discursiva central, por nós nomeada de **carta-computador**, que aponta para regularidades discursivas em torno das relações sujeito-tempo-espaço e tecnologia.



As cenas que apresentam a marca carta-computador são da sequência inicial do filme, que começa com o personagem principal, Theodore, em seu local de trabalho, a empresa CARTASESCRITASAMÃO.COM. Nos quadros iniciais, Theodore aparece dizendo uma série de frases diante de um computador que, em forma de letra cursiva, registra tudo que o personagem diz. Pelo modo como as cenas prosseguem, a ação indica tratar-se da produção escrita de uma carta, mas que aparece escrita na tela de um computador.

Apesar de produzir efeito de estar sendo “escrita” por Theodore, os elementos das cenas apontam para a impossibilidade de a carta ter sido escrita por ele. Neste recorte, conseguimos ler na carta: “Eu não posso acreditar que já se passaram 50 anos desde que você se casou comigo. E até hoje, todos os dias, você faz com que eu me sinta como a garota que eu era quando você acendeu as luzes pela primeira vez e me acordou e nós começamos essa aventura juntos” (tradução nossa).



O ato de se “escrever” a carta, tal como aparece no filme, não é condizente com uma “ação normalizada” de um mundo logicamente estabilizado. O computador registra tudo que Theodore fala, em uma sequência não propriamente linear-reta – já que a escrita pende para baixo e para a direita, a cada linha, como pode ser observado no *frame* (recorte imagético) acima –, além do fato de apresentar letra manuscrita, como se, de fato, a carta estivesse sendo escrita à mão – o que também pode ser visto no mesmo recorte de imagem. Ainda nesse mesmo quadro, vemos, ao lado, fotos de um casal. Na cena a seguir, podemos visualizar fotos de um mesmo casal, dispostas lado a lado, cronologicamente, produzindo um efeito de “envelhecer” juntos. Nessas fotos estão indicados os nomes de Chris e Loretta. No conjunto de cenas observadas, em relações de entremeio, vemos que Theodore está, simbolicamente, “escrevendo”, com suas palavras e traduzindo os sentimentos alheios, uma carta, desejando feliz aniversário de casamento. Ao final, ele “assina” a carta como *Loretta*.



Theodore finaliza a ação dando o comando “imprima” ao computador. O personagem, então, pega a carta impressa como se tivesse sido recém *manuscrita*.

Observando as cenas descritas, é possível notar que a noção de tempo, no filme, pode ser atribuída a um futuro – talvez não muito distante. O fato de apenas dizer as palavras e o computador registrá-las, escrevê-las como se fossem de fato manuscritas, trazem aí um ponto intrigante, que leva a pensar sobre a possibilidade de que a história do filme remeta a um tempo futuro. A questão do jogo entre a carta e o computador evoca, de certa maneira, uma discussão acerca das temporalidades que se cruzam. Não se trata apenas de um jogo meramente

cronológico. Essa relação permite pensar na historicidade, na história produzindo sentido.

A carta sinaliza um movimento de tempos passados, de algo que remete a uma prática efetuada pelas pessoas anos atrás e carrega uma carga sentimental. O ato de escrever uma carta supõe uma ação manual. Esse traço que é manuscrito traz características únicas de cada um que escreve. Inscreve-se, de certa forma, nesse momento de escrita, a personificação e a *im*-perfeição do traço, a especificidade da autoria, marcas do gesto interpretativo de quem escreve, seus sentidos e sentimentos. Em relação ao computador, pensando na tecnologia e nos processos que foram e são facilitados por ela, quando se escreve uma carta pelo computador, digitada ou ditada – neste caso, fazendo uso do comando de voz –, a escrita passa a ser padronizada, apresentando regularidade nas letras e nas linhas. Diferenças de traços entre as letras de uma palavra ou entre palavras e deslinearização na escrita, geralmente presentes no processo manual, são tecnicamente interditas, mantendo-se um padrão de escrita.

No filme, o computador está sendo utilizado para a “escrita” de uma carta tal como ela seria manualmente. Ele é programado para que a fonte seja cursiva, mas não do tipo cursiva fornecida por um computador e sim muito próxima do que seria se fosse escrita à mão. Vemos, nas cenas do filme tomadas para observação, que não é a pessoa idealizadora da carta quem a escreve, embora ainda apareça como autora. Mas as marcas descritas vão sustentando a ideia de uma carta idealizada por um cliente, mas encomendada a um prestador de serviços especializado, que aparece como *CARTASESCRITASAMÃO.COM*.



A relação carta-computador nos permite pensar na composição do filme acerca desses elementos. Há uma espécie de relação tempo-espaço-sujeito-tecnologia que se apresenta como *futurista-retrô*. Além da questão da carta e do computador dialogando, o figurino dos personagens remete a uma época passada, enquanto a arquitetura do cenário indica ser de um futuro próximo, como pode ser observado no recorte da imagem anterior. A própria estrutura do computador participa dessa relação, visto que a parte de trás das telas são feitas de madeiras, material que normalmente não é utilizado na fabricação de computador. Tais aspectos nos apontam para uma contradição discursiva, no sentido de que, não se trata de oposição de ideias/elementos estanques, impossíveis de conviver no mesmo espaço, como se fossem polos extremos de uma relação maniqueísta, mas da possibilidade de sentidos tidos como incompatíveis – pois se autodestruíram, já que um se afirmaria na negação do outro – conviverem no mesmo espaço, ao mesmo tempo.

Observando o funcionamento discursivo dessa relação futurista-retrô, vemos que o filme faz conviver, ao mesmo tempo, sentidos impossíveis para o mundo lógico, normalizado e normatizado, ao colocar em relação objetos e características futuristas e retrô, como ocorre com o personagem Theodore, que se veste, no momento presente, no filme, como alguém do passado, e que tem um relacionamento afetivo com um Sistema Operacional. Relação essa que funciona como uma marcação praticamente representativa de um tempo futuro, como algo que pode vir a acontecer – tendo em vista o avanço tecnológico –, mas que, ainda, não seria possível – quase como se fosse uma ideia tecnológica avançada para a época, presente em um filme de ficção, no sentido de ser impossível como “realidade” naquele momento, mas que, em algum momento futuro, poderá vir a se realizar.

Essa relação entre futurista e retrô funciona a todo o momento no filme, de forma constitutiva dos sentidos, escapando do normatizado/normalizado, por mais que, para os sujeitos submetidos às regras do “mundo normal”, que funciona por relações lógicas, tudo precise ser justificado em termos de coerência. Para Pêcheux (2008), por mais que os sentidos sempre tendam a ser administrados pelos sujeitos, conduzidos para uma direção supostamente desejada, escapam, deslizam, se movimentam. A ilusão de que os sentidos podem ser totalmente

controlados resulta da crença dos sujeitos de que podem separar, marcar e colocar tudo em seu devido lugar, por força única de seu desejo e (auto)controle.

No *mundo logicamente estabilizado* “é ‘impossível’ que tal pessoa seja solteira e casada, que tenha diploma e que não o tenha, que esteja trabalhando e esteja desempregado, que ganhe menos de tanto por mês e que ganhe mais, que seja civil e que seja militar [...]”. (PÊCHEUX, 2008, p. 30, grifos do autor). Tal exemplificação trazida por Pêcheux mostra que os sujeitos pragmáticos têm uma necessidade de homogeneidade lógica. Por força dessa “necessidade”, seria *impossível* a existência de uma relação *futurista e retrô* se dando ao mesmo tempo. No entanto, essa relação funciona a todo o momento no filme, marcando-se como gesto de interpretação do diretor Spike Jonze que desnaturaliza sentidos sócio-históricos e ideológicos, socialmente tidos como “naturais”, ao desestabilizar essas relações e mexer com aquilo que é *logicamente estabilizado*, mesmo que haja, pelos sujeitos, “essa necessidade universal de um ‘mundo semanticamente normal’” (PÊCHEUX, 2008, p. 34).

Considerações Finais

Nesse movimento, ao compreendermos que a produção cinematográfica analisada, como discurso fílmico, sustenta-se numa posição de *desestabilização* de sentidos que se estabilizam na sociedade, procuramos observá-lo, também, como discurso artístico. Sobre isso, Neckel (2010, p. 1-2) esclarece que

na perspectiva materialista da Análise do Discurso (AD), o dizer artístico é um discurso constituído heterogeneamente. Seus sentidos são produzidos por diferentes posições-sujeito. Tais condições materiais de produção de sentido, nos permite chamar esses dizeres de Discurso Artístico (DA).

A pesquisadora chega à noção de Discurso Artístico retomando as tipologias discursivas formuladas por Orlandi (1987) a respeito dos discursos lúdico, polêmico e autoritário. Por meio dessas formulações, Orlandi mostra que tais tipologias discursivas funcionam diferentemente. Na esteira das tipologias discursivas apontadas por Orlandi (1987), Neckel caracteriza o DA como

predominantemente lúdico e polissêmico, sendo que outras noções também foram fundantes para a formulação do DA, dentre elas, as noções de Paráfrase e Polissemia.

Neckel (2010) afirma que, no funcionamento do Discurso Artístico e dos processos discursivos que o constroem, os efeitos de sentido são produzidos por condições polissêmicas e “efeitos de não linearidade”. Dessa maneira, o DA é constitutivamente polissêmico, uma vez que a arte se situa em um campo de sempre possíveis *re-significações*. Tal noção se liga ao processo de movimento analítico de descrição e interpretação das cenas, procurando avaliar a discursividade fílmico-artística da obra. Nesse sentido, é relevante para tal processo entender que “no confronto entre as diferentes constitutividades da imagem (pictórica, fílmica, fotográfica ou cinematográfica) como no *corpus* escolhido para a análise, este jogo se acentua, principalmente pela imbricação imagem-memória”, pois “estamos o tempo todo no confronto parafrástico e polissêmico da/na imagem enquanto materialidade significativa” (NECKEL, 2010, p. 2).

No filme *Ela*, o imbricamento entre carta-computador também se faz pela noção imagem-memória, uma vez que linguagem utilizada é a do cinema – imagens em movimento – e que nos apresentam esses elementos produzindo sentidos acerca da própria história do filme e em relação ao espectador, suscitando não só as discussões presentes nesse movimento analítico inicial, mas também trazendo a possibilidade de abertura polissêmica.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. 9. ed. Campinas: Papirus, 2014.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. 2. ed. Campinas: Papirus, 2006
- AUMONT, Jacques. **Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes**. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro – Campinas: Papirus, 2008.

NECKEL, Nádia. **Tessitura e tecedura**: movimentos de compreensão do artístico no audiovisual. 2010. 239 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. 10. ed. Campinas: Pontes, 2012.

PÊCHEUX, Michel. **O discurso**: estrutura ou acontecimento. 5. ed. Campinas: Pontes, 2008.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Campinas: Edunicamp, 1997.

PROENÇA, Graça. **História da arte**. São Paulo: Ática, 2012.

ROSENFELD, Anatol. **Cinema**: arte e indústria. São Paulo: Perspectiva, 2009.

A NOITE DOS MORTOS-VIVOS: QUANDO O FILME VIRA ROMANCE

RECH, Gisele Krodel⁶³

RESUMO: Em um percurso contrário à maioria das adaptações que envolvem cinema e literatura, o clássico zumbi *A noite dos mortos vivos* (1968), dirigido por George Romero, ganhou a sua versão literária cinco anos depois da sua estreia, pelas mãos do roteirista John Russo. Vale lembrar que o romance foi lançado no Brasil apenas em 2014, em meio à retomada da cultura do apocalipse zumbi, fortalecida por títulos como *Guerra Mundial Z* e *The Walking Dead*. O presente estudo busca uma análise da relação entre imagens cinematográficas e palavras, com base no conceito retórico da ekphrasis e da semiótica das paixões. A intenção é explorar ainda a eficiência deste diálogo de narrativas do horror, que acabam por diversificar o público que tem acesso à história original, já que o romance acaba por atingir outro tipo de receptor – os leitores.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura; Ekphrasis; Semiótica das Paixões.

Introdução

O clássico do horror *A noite dos mortos vivos* (*Night of the living dead*, 1968), a despeito do baixo custo de produção, marcou época no final dos anos 1960 e inaugurou uma nova fase nas narrativas sobre zumbis. Se antes os mortos voltavam à vida, em sua maioria, por meio de rituais voduns, foi no filme dirigido por George Romero que os falecidos voltavam da tumba em busca de carne humana e poderiam ser destruídos apenas se atingidos com golpes na cabeça. Mais do que isso, foi a partir desta película que a situação limítrofe do comportamento das pessoas diante de uma ameaça real à raça humana passou a ser explorada com mais efetividade nos filmes de zumbis.

Anos depois, o roteirista John Russo decidiu transformar o filme independente em romance, a fim de, possivelmente, atingir também um público leitor. No prefácio do romance, Russo (2014) explicou como os zumbis foram se configurando ao longo da construção do roteiro feito em parceria com Romero, que escreveu as 40 primeiras páginas. No esboço do roteiro, as pessoas eram atacadas, mas não era

⁶³ Doutoranda em Comunicação da Universidade Estadual Paulista (Unesp); Mestre em Comunicação pela Universidade Estadual de Londrina (UEL); Especialista em Gestão e Produção de Rádio e TV pela Universidade Tuiuti (UTP); Graduada em Comunicação Social – Jornalismo, pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR). E-mail: krodelrech@gmail.com

dito quem eram os agressores. Foi Russo que deu a ideia de colocar pessoas mortas como algozes, bem como fazer delas comedoras de carne humana, um insight pensado para outro roteiro, que contava a história de alienígenas que chegavam à Terra em busca de tal “iguaria”.

Como participou diretamente da construção do roteiro, à primeira vista pode parecer uma tarefa relativamente simples transformar a história em romance. No entanto, o que chama a atenção é o caminho inverso deste percurso narrativo. Se é sabido que uma das maiores fontes de referência para roteiros são romances literários, poucas vezes se viu o caminho narrativo inverso, experimentado por Russo.

No presente artigo, busca-se analisar este percurso que parte da linguagem audiovisual à linguagem escrita, tomando por base o exercício retórico da ekphrasis e o uso de elementos da semiótica das paixões no texto de Russo para provocar no leitor a mesma apreensão e medo tão marcantes na narrativa cinematográfica.

Das diferenças entre o romance e o filme

Em seu *Manual do Roteiro*, Field (p.1. 1995) diz que em um romance a ação dramática e o enredo geralmente se desenrolam na mente do personagem principal, do qual parte o ponto de vista da obra, mesmo que esta seja narrada em terceira pessoa, como é o caso de *A noite dos mortos vivos*. “Se outros personagens entram na história, o enredo incorpora também seu ponto de vista, mas a ação sempre retorna ao personagem principal”. Em suma, o autor defende que a ação ocorre na mente da personagem, dentro do que chama de universo mental da ação dramática. Por outro lado, em um filme, há uma dramatização do enredo básico, com auxílio de elementos visuais.

Esta lógica explicada com simplicidade pelo autor, uma das maiores referências nos ensinamentos de roteiro, justifica o cuidado e o esmero necessário na adaptação de uma obra audiovisual à uma obra escrita. É bem verdade que, até certo ponto, como já apontado, a tarefa de Russo foi facilitada levando-se em conta que ele escreveu o roteiro da película com Romero. No entanto, é importante lembrar que no caso específico de um romance, o percurso da escrita é bem

diferente, já que os fins são outros: permitir ao leitor reconstruir mentalmente a história, criando um roteiro imagético próprio, a partir das pistas deixadas pelo narrador.

Para Barthes (1992, p.85), “toda descrição literária é uma visão. Dir-se-ia que o enunciador, antes de escrever, põe-se à janela, não tanto para ver bem, mas para construir o que vê através de sua própria moldura: o marco da janela faz o espetáculo”. Em suma, ao se debruçar sobre a rotina da escrita, o enunciador faz um recorte do que julga relevante dentro do processo de criação. É justamente essa delimitação do campo de visão, da percepção do olho do escritor, que tornar cada obra única. No caso específico do romance *A volta dos mortos vivos*, o campo de visão essencial é a obra cinematográfica em si, da qual Russo extrai a linha narrativa e a reconstrói valendo-se de recursos literários.

Da ekphrasis e da semiótica das paixões

Do grego *phrasô*, fazer entender, e *ek*, até o fim, a *ekphrasis*, segundo Hansen (2006, p.1) era usada nos *progymnasmata*, “exercícios preparatórios de oratória escrito por retores gregos entre os séculos I e IV d. C.”. Os mesmos eram influenciados, dentre outros, pelos aspectos epidíticos da *ekphrasis*, ou seja, aspectos explicativos, demonstrativos, com nuances de ostentação. Ainda segundo Hansen,

Aélio de Theon diz que *ekphrasis* é discurso periegético – que narra em torno – pondo sob os olhos com a *enargeia*, “vividez”, o que deve ser mostrado. Nos seus *Progymnasmata*, Hermógenes a define de maneira semelhante: técnica de produzir enunciados que têm *enargeia*, apresentando a coisa quase como se o ouvido a visse em detalhe. (HANSEN, 2006, p.85)

Devido a esta íntima relação entre a *ekphrasis* e a descrição acurada de algo, ela foi aplicada por poetas que tinham nas obras de arte sua inspiração para exercer a arte da descrição. De acordo com Hansen (2006, p. 2), neste caso “o narrador, pois, se colocaria como intérprete da interpretação que o pintor fez da sua matéria”.

Hansen reforça que o termo passou a ser aplicado nas mais diversas áreas, incluindo outros tipos de arte, como o cinema e a literatura, ou ainda áreas de estudos.

Hoje, em tempos de desistoricização, o termo ekphrasis é usado para significar qualquer efeito visual. Da biologia à música, passando pela arqueologia, pela física, pela história literária, pela informática e por estudos culturais de gênero, o termo é usado fora dos seus usos retóricos antigos, significando “efeito sensorial”, “visualização”, “iconização”, “espetacularização”, “realidade virtual”. (HANSEN, 2006, p.87)

Quando vale-se do filme como inspiração para o romance, Russo tenta por meio dos jogos da narrativa literária provocar tais efeitos sensoriais no leitor, dando a ele elementos suficientes para reconstruir imagetivamente a história em sua mente.

Outro entusiasta da ekphrasis, W.J.T. Mitchell (1994, p.152) afirma que a literatura pode refletir, dependendo do seu grau de qualidade, o que ele denomina de esperança ekphrástica, que permite ao leitor, por meio da construção imaginário ou metafórica, descobrir um sentido no qual a linguagem pode fazer o que muitos escritores desejam: fazer o leitor ver, mesmo que não esteja no espaço físico ou temporal da ação descrita.

O cuidado na Para a semiótica a paixão estudada é uma paixão de papel. A semiótica diz o seguinte: que a paixão é uma dimensão importante do discurso e o sujeito da enunciação é sempre um sujeito apaixonado. A paixão é, para a Semiótica, um arranjo de elementos linguísticos, dado que é uma paixão de papel, uma paixão representada. Ela é um arranjo de modalidades, que são moduladas. (FIORIN apud SAMPAIO, 2008 p.60)

A reconstrução da história cinematográfica de *A noite dos mortos vivos* mediante a transposição dela à linguagem escrita envolve, ainda, um jogo de sentidos patêmicos, que a semiótica entende como estados da alma do sujeito. São esses estados que, em suma, conduzem a trama narrativa e dão corpo às significações de um texto. Segundo Fiorin, no cerne da semiótica greimasiana, as modalidades servem de base para a organização sintagmática. Com base no exercício de modificação do predicado pelo sujeito, de um modo simplificado, pode-se dizer que existe um jogo entre os verbos querer, saber, poder e fazer – ou a negação deles pelo sujeito, que são determinantes para o percurso narrativo que

conduz uma história por meio das paixões. São esses arranjos que estão imbricados na narrativa que vão dar ao texto a imanência pretendida pelo enunciador.

No caso específico de *A noite dos mortos vivos*, ao trazer a narrativa para a terceira pessoa, o narrador surge como uma testemunha das ações, mas foca a atenção maior na personagem central, Barbara. Diferente do diretor, que tem a câmera como agente de registro da trama, o escritor tem de utilizar o jogo entre palavras para conseguir impregnar o texto com as paixões pretendidas, neste caso específico, o medo, a apreensão e o suspense.

Morto vivo de papel

Para a análise neste breve trabalho, tomou-se como referência o fragmento de uma sequência do início do filme, que começa aos 6'31" e termina aos 7'08". Em menos de 40 segundos, o espectador consegue visualizar o primeiro ataque zumbi, cuja vítima é o irmão de Barbara, Johnny. Para tanto, foram extraídos alguns frames do filme, que serão analisados comparativamente como o texto do romance de Russo, buscando identificar no texto a força descritiva da ekphrasis e o vigor das chamadas paixões de papel.

Figura 1 – Barbara é atacada por um zumbi no cemitério.



Fonte: *A noite dos mortos vivos* (1968)

No filme, depois de caminhar em direção aos irmãos no cemitério, cambaleando, o morto vivo investe contra Barbara (figura 1), agarrando o seu pescoço aparentemente com força. A cena, que dura alguns segundos, ganha o

acuro descritivo da ekphrasis e os elementos emanados das paixões conforme é possível conferir no seguinte trecho da narrativa do ataque no romance de Russo.

De repente, o homem agarrou Barbara pelo pescoço e começou a sufocá-la e rasgar suas roupas. A garota tentou gritar e se desvencilhar do agressor, mas os dedos apertavam seu pescoço, prendendo sua respiração, e o ataque era tão repentino e feroz que ela estava quase paralisada de terror. (RUSSO, p.24, 2014)

Diferente do que ocorre no filme, no romance o autor precisa dar mais detalhes de como teria sido o ataque para projetar a ação na mente do leitor. Pelo texto descritivo de Russo, é possível visualizar uma cena muito semelhante à do filme, à exceção dos detalhes extras como as roupas rasgadas.

Neste fragmento, em especial, o que chama a atenção é a construção do sentimento de pavor, valendo-se da modificação do predicado pelo sujeito mediante o arranjo dos verbos saber – Barbara não sabe que está acontecendo ou por que está sendo atacada -, querer, representado pela ação de querer se desvencilhar do agressor, e o não fazer, já que devido ao fato de não entender o que se passa, ela fica atônica, sem saber o que fazer. É este misto de surpresa e medo que a impedem de poder reagir e desvencilhar-se, de fato, do zumbi. Repare que no texto, Russo deixa claro que ela tenta gritar e se desvencilhar do agressor, mas não consegue, o que transmite ao leitor o mais singelo sentimento de desespero.

A sequência do primeiro ataque zumbi prossegue com Johnny correndo ao socorro da irmã a fim de livrá-la do agressor. A cena abaixo mostra o momento em que os três estão envolvidos na disputa.

Figura 2 – Johnny puxa o zumbi para que ele largue a irmã.



Fonte: A noite dos mortos vivos (1968)

Na obra literária, sem poder contar com o apoio da imagem, mais uma vez a descrição precisa das ações protagonizadas por Barbara, Johnny e o zumbi (figura 2), é detalhada por Russo. Cenas que duram poucos segundos merecem mais linhas para provocarem a projeção visual na mente do leitor. No caso específico de *A volta dos mortos vivos*, Russo toma a liberdade de tornar a ação mais complexa. Enquanto no filme Barbara se desvencilha do zumbi com a ajuda do irmão, no livro há elementos extras na narrativa. Inclusive para dar ao leitor o estado da alma do sujeito, como quando ele afirma que Barbara gritava em desespero.

Johnny veio correndo e precipitou-se contra o agressor, agarrando-o. Os três caíram no chão. Johnny acertava o homem com os punhos e Barbara esperneava e tentava golpeá-lo com a bolsa. Logo Johnny e o homem rolavam pelo chão, batendo um no outro, enquanto Barbara – que de tanto se debater conseguira se libertar – gritava em desespero. (RUSSO, p.25, 2014)

Vale reparar aqui que inserir gritos desesperados às ações de Barbara causam um efeito semelhante à imagem cinematográfica da atriz que dá vida ao personagem olhando para a luta com expressão de medo e paralisia, mesmo que as ações sejam claramente distintas.

Para dar ritmo ao combate entre Johnny e o zumbi (figura 3), o diretor no filme vale-se da luta de corpo entre os dois, pontuada por uma trilha que remete a um crescente de suspense, provocando no espectador a dúvida imediata de quem vai sair a salvo, a mesma dúvida que permeia a mente da protagonista, Barbara.

Figura 3 – Johnny e o zumbi lutam freneticamente.



Fonte: *A noite dos mortos vivos* (1968)

No livro, Russo vale-se de adjetivos e especialmente de advérbios, além de figuras de linguagem, para tentar transpor ao papel as paixões que emanam da luta. Mais uma vez, o uso das modulações e o cuidado descritivo que impera na ekphrasis se fortalece na narrativa.

O agressor investia violentamente contra Johnny, golpeando e arranhando freneticamente seu corpo. O rapaz lutava com todas as suas forças para resistir. Os dois se puseram de pé, ainda lutando, e segurando ferozmente o outro, mas o agressor era como um animal selvagem: combatia com uma ferocidade que não era própria dos homens – esbracejando e batendo em Johnny com força descomunal, chegando a morder suas mãos e pescoço. Johnny atirou-se sobre ele de novo, desesperado, e os dois desabaram no chão. (RUSSO, p. 25, 2014)

A narrativa prossegue com detalhes descritivos que denotam a ação e, especialmente, o estado da alma da protagonista, Bárbara (figura 4). É como se no livro Russo fizesse a leitura da mente da personagem, enquanto no filme, esta construção hipotética de pensamento fica a critério do espectador, quando visualiza a expressão de apreensão de Barbara diante da cena da luta.

Figura 4 – Barbara fica sem reação e olha com apreensão para a luta.



Fonte: A noite dos mortos vivos (1968)

Em meio à completa escuridão, a forma confusa dos dois parecia a Barbara uma coisa só a se contorcer pelo chão. Ela temia pelo resultado daquele combate, e era impossível dizer qual deles estava em vantagem, quem iria ganhar ou perder. A garota mal conseguia conter o instinto de fugir e salvar a pele, mas queria salvar o irmão – ainda que não soubesse como. (RUSSO, p. 26, 2014)

O trecho da sequência da luta no filme termina com Johnny sendo derrubado sobre a quina de uma lápide (figura 5), morrendo automaticamente tamanha a violência com a qual foi lançado ao solo pelo zumbi.

Figura 5 – Johnny cai inerte no chão e bate a cabeça na lápide.



Fonte: *A noite dos mortos vivos* (1968)

No livro, para seguir no caminho proposto de aumentar a dramaticidade da ação, a morte de Johnny é intensificada com um esmagamento de crânio ocasionado pelo impacto de uma pedra na cabeça do personagem. O autor também utiliza elementos descritivos para transmitir ao leitor o que a personagem via e ouvia ao testemunhar a luta.

Os punhos baixaram mais uma vez e dessa vez ouviu-se um baque surdo e um estalo de osso quebrado. Barbara parou abruptamente. O vulto que estava por cima tinha uma pedra na mão e a usava para esmagar o crânio do adversário. A luz iluminou o rosto do vencedor e Barbara viu, num arrepio de horror, que não era Johnny. (RUSSO, p. 26, 2014).

Conclusão

A despeito da complexidade do fazer cinematográfico, por contar com o recurso da imagem, a narrativa fílmica de *A volta dos mortos vivos*, mostrasse mais simplificada do que a narrativa literária, presente no processo de adaptação da película ao romance.

Neste labor, a construção de texto feita por John Russo busca, por meio de uma descrição acurada, traduzir em palavras toda a essência ekphrástica da obra cinematográfica dirigida por Romero. O que é um processo relativamente natural, uma vez que o leitor não conta com o fornecimento de imagens prontas, como no filme, e precisa reconstruir, imagética e imaginativamente, a história contada por Russo.

Além da descrição cuidadosa, que passa pelo espaço e tempo das ações, também é possível identificar, com folga, elementos patêmicos do estado da alma da personagem principal, que participa ativamente da modificação do predicado pelo sujeito. Ao passo que não sabe ao certo o que está acontecendo, especialmente porque o homem cambaleante ataca a ela e depois ao irmão, ela quer intervir de alguma maneira, mas não sabe como. Ao não fazer, ela acaba por testemunhar, quase que em estado de choque, a morte de Johnny pelo zumbi.

Valendo-se destes recursos, Russo consegue manter a qualidade da história de *A noite dos mortos vivos*, com especial atenção a captura da mente do leitor, que é convidado a adentrar no suspense, na apreensão no desespero e no medo causado pela horda de zumbis.

Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. **S/Z**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

HANSEN, João Adolfo. **Categorias epidíticas da ekphrasis**. São Paulo, 2006: Revista USP, n.71, p.85-105.

MITCHELL, W. J. T. **Picture Theory**. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

RUSSO, John. **A noite dos mortos vivos**. Rio de Janeiro: Darkside, 2014.

SAMPAIO, Cristina. **José Luiz Fiorin, Semiótica e Paixão**. Revista Online de Literatura e Lingüística. Recife: Eutomia, 2008.

A EXUBERÂNCIA EM *MARIE ANTOINETTE*, DE SOFIA COPPOLA

Sergio Roberto Vieira MARTINS⁶⁴

RESUMO: O presente artigo discute sobre a exuberância no filme *Marie Antoinette*, de Sofia Coppola, 2006, tendo como enfoque a figura feminina e seu fascínio diante do espectador. A análise destaca alguns elementos imagéticos que revelam o deslumbramento, além de provocações e imbricações, sobretudo, enaltecidas pela presença do corpo feminino e aquilo que ajuda a emoldurá-lo, entre eles, cores, cenografia, trilha sonora, bem como o consumismo e outros fatores relacionados ao desejo em diferentes formas, voltado para um público adolescente, contemporâneo, mesmo tratando-se de um tema histórico. Para que ocorra esse fascínio, a identificação e o ilusionismo são determinantes. Tais fatores tornam-se possíveis quando o espectador se colocar no lugar daquilo que está sendo projetado, que é inerente ao ser humano, ou seja, tomar para si o papel do protagonista, do herói, do galã; a linguagem cinematográfica, entre outros fundamentos, pode criar inúmeros mecanismos ou estratégias que tornam o filme mais próximo da realidade; além de levar o espectador não só acreditar naquilo que está diante dele, mas também a sonhar e, também, a acreditar que está controlando a história. Contribui para isso, o fato do cinema, ao longo da história, ser governado pelo homem, que domina o olhar, ficando a mulher como estímulo, para ser exibida, apreciada, proporcionando fantasia e a ideia de objeto-espetáculo, passando pelo consumismo e prazer imediato que a cultura ocidental vem alimentando a cada ano, inclusive pelo próprio cinema dominante.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; ficção; prazer visual; exuberância; consumismo.

CORPO DO TRABALHO

O filme *Marie Antoinette* (2006), da diretora e roteirista estadunidense Sofia Coppola, foi escrito a partir do livro de Antonia Fraser, *Marie Antoinette: the journey*, de 2001, uma biografia das muitas já publicadas sobre essa personagem polêmica da alta aristocracia francesa.

A narrativa em si não tem nada de extraordinário, procura mostrar o contexto vivido pela protagonista, que é a história da jovem arquiduquesa da Áustria em sua viagem para França, seu casamento com Luís Augusto, e, em especial, o período vivido no Palácio de Versalhes, que ocorre entre os anos de

⁶⁴ Especialista em Cinema: com ênfase em Produção, pela UNESPAR (2013-2014). Mestrando do Curso de Comunicação e Linguagens: Estudos de Cinema e Audiovisual da UTP - Universidade Tuiuti do Paraná (2014-2015), email: sergiobertovi@gmail.com

1770 a 1789. Obviamente que Maria Antonieta é destaque na história, praticamente todo o enredo gira em torno dela. Porém, é possível perceber que quase todos os elementos compositivos, no filme, promovem ainda mais o papel central da personagem, não como protagonista, mas como mulher.

Neste artigo, o mais importante é justamente discutir algumas das representações em volta da figura de Maria Antonieta, que tendem a fortalecer a ideia da exuberância que as imagens podem proporcionar, trazendo o fascínio que o cinema acaba gerando no espectador. Assim, os enquadramentos, gestos, expressões, cores, entre outros detalhes parecem servir de estímulo para quem está diante do filme, além de emoldurar o corpo feminino, criando um prazer erótico, mesmo sem mostrar as zonas erógenas. Para tanto, os estudos de Laura Mulvey, publicados a partir de 1973, servem como base para compreender que o prazer visual, sobretudo, erótico, é um dos elementos centrais em *Marie Antoinette*.

A ESCOLHA DE SOFIA

A biografia de Antonia Fraser serve como referência principal para o filme de Coppola, na qual tenta desmistificar ou tornar mais humana a personagem central, a arquiduquesa da Áustria, que em 1774 torna-se Rainha Consorte da França. Boa parte da história, por ser muito extensa, é deixada de lado ou menosprezada, enfatizando mais as atividades prosaicas vividas dentro e ao redor do Palácio de Versalhes, castelo real construído na zona rural da França, que serviu como centro do poder imperial daquele país por três gerações, de Luís XIV à Luís XVI.

A escolha de algumas dessas partes da história de Maria Antonieta, logicamente, se dá pelo fato de que a vida dela foi muito conturbada e cheia de exageros; passou por momentos de intensa euforia, prazeres, *glamour* e esbanjamentos, contrastados com frustrações, tristezas, depressões e tédio, por vezes, por situações degradantes, terminando em decadência, condenação e guilhotina (em 1793). Porém, Sofia Coppola opta em contar apenas até o momento que a corte, e, logo em seguida, o Rei Luís XVI e a Rainha Maria Antonieta deixam o Palácio de Versalhes (1789), fato que ocorre por conta das ofensivas de vários

grupos que eram contra o regime autoritário, os privilégios da aristocracia e a própria incompetência do Rei (Luís Augusto), que resultaram na chamada Revolução Francesa.

A proposta de Antonia Fraser sobre a figura da protagonista, de torná-la mais humana, é mantida pela diretora, porém, esta procura mostrar um comportamento adolescente e às vezes infantil, tanto por parte da Maria Antonieta, quanto de Luís Augusto.

Para enfatizar a figura feminina ou a sensualidade, alguns acontecimentos são cortados ou aparecem muito rapidamente: por exemplo, os preparativos para o casamento de Maria Antonieta não são mostrados – da imagem dela apreciando os jardins do Palácio de Versalhes surge um corte seco e ela já está caminhando em direção ao altar – os momentos dela se preparando para a primeira noite de núpcias leva mais tempo no filme do que a cerimônia na igreja.

A coroação de Luís Augusto, é outro exemplo interessante, não mostra os preparativos e a cerimônia é relativamente rápida, obviamente porque ali ele deveria ser a figura mais importante. A sequência não é a comemoração daquele evento, mas sim a festa de aniversário de Maria Antonieta, que completava 18 anos, talvez porque neste prevaleça a figura da protagonista (e das mulheres da corte em geral), roupas, trejeitos, flertes, bajulações, comidas, bebidas, jogatina, mostrando a exuberância da vida em Versalhes.

Outras cenas (principalmente após Maria Antonieta torna-se rainha) revelam uma espécie de comportamento adolescente/burguês ou de uma jovem que não tem limites, que dá mais importância para a aparência, para o *glamour* do que para suas obrigações e deveres com a família e o império: após todas as extravagâncias possíveis em sua festa de aniversário, no dia seguinte, uma panorâmica mostra o que sobrou, Maria Antonieta está em um divã, no mesmo ambiente, deitada, com cara de ressaca, mas não está feia, ao levanta-se, caminha colocando as duas mãos na cabeça (revelando dor), mas não parece depreciativo, ao contrário, como se realmente o dia seguinte de uma “noitada” (exuberante) fosse bom e que valeu a pena; depois de um relaxante banho, ela está no jardim conversando com seus consultores, estes apontam que ela está gastando muito (esbanjando), ela resolve o caso muito rapidamente, pois alguém anunciou a

chegada de Leonard, seu cabeleireiro – o fato pode denotar que ela dá mais importância para a sua aparência do que para suas obrigações como Rainha.

Coppola mostra Versalhes como se fosse um *shopping*, passeios de jovens da corte pelos corredores, elas olham umas para as outras, fofocam, cochicham, fazem compras, que é um dos destaques do filme – em várias cenas Maria Antonieta compra sapatos, vestidos, acessórios, sempre com muita cor, detalhes, exuberância, *glamour* – ignorando ou fazendo pouco caso dos problemas da corte.

O próprio palácio é imponente, mostrando seu esplendor e exuberância por si só, sem a necessidade de muita coisa complementar, mas obviamente os desfiles das princesas pelos corredores e constantes encontros pelos cantos, em momentos de euforia, com declamações e músicas, aumentam ainda mais, revelando até certo exagero.

As coisas se alteram um pouco depois que a protagonista tem sua primeira filha. Como prêmio Luís Augusto dá de presente um palacete que fica numa região mais retirada e que leva o nome de *Petit Trianon*, ela se muda para lá com a filha. As roupas e os cabelos ficam menos extravagantes e as atividades cotidianas mudam: leitura de poesias, audições com músicas suaves, atividades junto à natureza, visitas de amigas mais calmas, elas colhem frutas frescas, tomam chá. Mesmo assim, há preocupação com aparências e lindas imagens fascina o espectador. Um bom exemplo é uma sequência que mostra num barquinho sendo guiado por um remador vestido elegantemente, em que Antonieta está com mais duas amigas, todas com ar de tédio. No fundo a protagonista sente falta da badalação e de todas aquelas atividades pitorescas do mundo burguês.

O EXUBERANTE MUNDO DE SOFIA

De forma geral, as escolhas feitas por Coppola favorecem a exuberância, a sensualidade, muitas vezes provocam os espectadores, tanto com o *glamour*, quanto com as atitudes extravagantes, em especial da protagonista.

Após o lançamento do filme, em 2006, a diretora revela que ficou admirada ao saber que Maria Antonieta tinha apenas 14 anos quando se casou, ter se tornado rainha muito jovem, com 18, e que, na realidade não estava interessada

em corrigir supostos erros ou equívocos sobre ela, mas sim contar a história do seu ponto de vista (COVINGTON, 2006). Por exemplo, no final do filme, os ataques a Versalhes começam a se intensificar, mas o que aparece são imagens de Maria Antonieta com Luís Augusto, sendo servidos, enquanto ouvem o som da multidão, bombas e vidraças sendo quebradas, não são mostrados os ataques e sim o que a protagonista está fazendo, sentindo.

Poucas são as cenas em que ela não aparece, raros são os momentos em que ela não estaria vendo aquela ação, talvez as cavalgadas dos homens da corte, em suas caçadas, e do Rei Luís XV com Madame du Barry.

Em quase todas as cenas Maria Antonieta sempre está muito bem vestida, revelando sensualidade e *glamour*, suas compras são uma busca por coisas que favoreçam o visual exagerado, esbanjando exuberância nos detalhes, também os objetos decorativos e tudo que está ao redor dela são enfeites, molduras que enobrece a figura feminina, seu olhar chama a atenção, por vezes flertando o próprio espectador, também quase sempre ela está comendo ou bebendo, prazeres que alimentam o fascínio visual que essas imagens carregam.



Figura 1 – Maria Antonieta em um divã, com olhar sedutor (01min11seg).

A primeira cena (fig. 1) que aparece no filme está carregada de informações, numa espécie de ápice das várias características que comumente envolvem Maria Antonieta, uma mulher extravagante, despreocupada, uma beleza que está quase sempre sendo bajulada. A cena surge durante os créditos iniciais, são poucos segundos, mas o suficiente para mostrar basicamente o tema central da história, que é a figura da protagonista, naturalmente, Maria Antonieta (Kirsten Dunst) está sentada num divã, cercada por muitas guloseimas (na frente e atrás dela), uma

moça (chamada de “criada”, no filme) está aos seus pés colocando-lhe um sapato feminino. O enquadramento é digno de uma pintura ao estilo *Vênus Adormecida*, das várias que surgiram, em especial, de Giorgione (1509), de Ticiano (1538) e Édouard Manet (1863). Esta última, de Manet, recebe o título de *Olympia*, e influenciou fortemente o surgimento do impressionismo. Nela a figura feminina lança um olhar desafiador para o espectador, assim como ocorre em *Marie Antoinette*, de Coppola, porém os movimentos (encenação) tornam a sequência muito mais sensual do que a pintura, mesmo que a personagem não apareça nua, como acontece em Manet. Seus gestos provocativos e seu olhar são ainda mais eróticos, compensando o vestido que lhe cobre boa parte do corpo. Neste caso, não mostrar é muito mais voluptuoso do que se estivesse sem nenhuma censura. Deitada, olhos fechados em deleite, o *glamour* aparece nas penas brancas na cabeça, vestido branco de seda e móveis no estilo da época, a moça coloca os sapatos nos pés da protagonista, de costas para o espectador, provavelmente de joelhos no chão ou algo semelhante, a personagem está a meia altura e não aparece muita coisa abaixo da cintura, só não é mais discreta porque sua função é bem específica, servir a madame. O vestido preto, da criada, diante do cenário quase a esconde, pois o restante está bem iluminado, com cores vivas e bastante claras. O fundo (em madeira) tem tom de azul bem claro, com ornamentos em branco, idêntico ao divã e as mesas que servem os doces, no estilo da época.

O que torna a imagem mais jovial é o uso do rosa, tanto nos doces, misturados com os vermelhos das frutas (morangos e cerejas), quanto nas coberturas dos bolos, assim como no tule do vestido da protagonista e, logicamente, os sapatos, que não passam despercebidos. Ao virar a cabeça levemente, Kirsten Dunst abre os olhos e com seu braço direito alcança o bolo que está em primeiro plano, com o dedo indicador pega um pouco da cobertura e leva até sua boca (enquanto a criada, após ter colocado os sapatos, fica disfarçando, como se estivesse fazendo algo útil, ali, põe-se um pouco de lado, assim, sua posição está mais de frente à protagonista, indicando respeito, pois parece que está inclinada diante de uma pessoa nobre, ao mesmo tempo em que parece não estar fazendo nada, a não ser esperando acabar a cena).

O ponto importante dessa sequência é o olhar da protagonista, somado aos doces e todo o *glamour*, o único objetivo da imagem é seduzir, não apenas do ponto

de vista erótico, mas também pelo fascínio que a imagem carrega. A soma de tudo que está sendo representado é que a torna sedutora: uma mulher jovem, deitada, sendo bajulada, sem a menor preocupação, cercada de doces. Antes do corte da cena, Kirsten Dunst sorri, olhando para a câmera (espectadores) e pisca rapidamente um dos olhos e novamente volta a fechá-los colocando-se em deleite (com o rosto para cima), como se estivesse numa dessas cadeiras inclináveis, diante de uma piscina, buscando um bronzeado, enquanto alguém lhe massageia os pés. O que opera nessa cena é exatamente o deleite em pelo menos dois aspectos ou pontos de vista: o olhar feminino e o olhar masculino (conforme aponta Mulvey, 1983), neste caso, Sofia Coppola procura satisfazer a ambos: para as mulheres (olhar feminino) a cena denota o sonho talvez de muitas, elas poderiam se imaginar no lugar da protagonista, deitada, sem fazer nada, sendo bajulada, comendo, se deliciando com o que mais gosta, demonstrando poder e riqueza (*glamour* e exuberância), tendo alguém aos seus pés; assim, por outro lado, e talvez ainda mais fascinante, o olhar masculino diante da sequência, moldando uma cena utilizando formas eróticas, somado ao jogo de interpretação, em especial do olhar, o sorriso e o piscar do olho, demonstrando desejo, chamando para o espetáculo, que talvez seja a própria figura da mulher, convidando a sonhar (satisfazer seus desejos). A imagem da personagem, com seus ornamentos e tudo mais, faz parte do imaginário coletivo, gera uma vontade, tanto de comer aquelas guloseimas, quanto de ter para si aquela jovem mulher. Se o espectador estiver atento aos detalhes, perceberá que a atriz faz um gestual que pode ser uma provocação, como quem está flertando, o olhar, o sorriso e o piscar do olho. De modo geral, a sequência revela uma estética voltada para o fascínio masculino (heterossexual), porém, também se aproxima da mulher nas questões relacionadas ao desejo de posse, de poder, pela exuberância.

O divã também é muito revelador, este o lugar da psicanálise, adotado por muitos, inclusive Freud, está relacionado também ao sonho, a lembrança, a introspecção, muito utilizado ao longo da história em representações pictóricas ligados à figura feminina (como já foi mencionado), geralmente nele estão deitadas beldades, algumas nuas, como se fosse objetos de prazer ou ornamento. A própria palavra diva está relacionado a divindade feminina, deusas ou musas, em que o homem fica apreciando, ostentando como se fosse seu objeto. Portanto, a mulher

aparece sempre como imagem e o homem como o dono do olhar. Outro ponto importante é que a maior parte desse tipo de representação pictórica, e de outras que aparecem a figura da mulher, são de autoria masculina, o que sustenta a ideia do olhar dominante, com suas regras, formas e padrões, que por vezes está distante da realidade.

Assim, ao longo da história, o mundo vem sendo governado pelo homem, “o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia” (MULVEY, 1983, p. 444). O papel da mulher está relacionado a exibição, geralmente com o propósito de um impacto erótico, de um deleite sensual ou um objeto visual, numa condição que Laura Mulvey sintetiza como “para-ser-olhada”. Não só a pintura alimentou isso, mas também o cinema, a propaganda, a novela, e tantas outras formas de expressão humana.

Do ponto de vista masculino (homem heterossexual), ter uma mulher deitada no divã (quase que na mesma posição de uma beldade na cama, em deleite), cria no imaginário do homem a presença dele na tela, ali, como se pudesse projetar seu corpo diante da atriz, tomando-a para si.

O cinema parece proporcionar essa sensação de sonho, o ambiente é projetado para o conforto do espectador, uma sala escura dá ainda mais essa ideia de ilusão ou de se estar diante de um buraco de fechadura, espiando (voyeurismo), o conforto da poltrona e demais comodidades tenta aproximá-lo da narrativa, entrar na história, fazer parte dela.

Em especial na cena destacada, outros elementos carregam ainda mais essa percepção, a expressão do olhar (da atriz, Kirsten Dunst), os gestos (que parecem convidar o espectador para se deitar com ela), e intrínseco o desejo masculino de “possuir” aquela pessoa ou estar em cena com ela.

Do ponto de vista feminino, talvez, seria de estar no lugar da personagem, ser o objeto desejado, ou seja, de qualquer forma, a imagem está também relacionado à questão sexual para a mulher: a ideia de ter fama, *glamour*, poder, ser bajulada, ter doces e ficar sem fazer nada são alguns dos vários desejos reprimidos, que são aspectos relacionados aos *voyeuristas*. Para ambos, tal sequência, é um convite a sonhar, independente se a história é interessante ou não, todos estão convidados ao fascínio de *Marie Antoinette*.

O filme (com suas estratégias narrativas) procura se aproximar dos adolescentes, introduzindo músicas e outros elementos mais contemporâneos, para tentar fortalecer ainda mais esse laço hipnótico de fascínio de que escreve Maya Deren, dentro daquilo que se chama semelhança.

O contexto da época e as adversidades da protagonista são bastante conhecidos – do período histórico: casamentos arranjados, aristocracia, sistema patriarcal, entre outros; para Maria Antonieta: sair de casa muito jovem, ser afastada de sua mãe (família, cachorro), mulher estrangeira, estranhamento, um casamento frustrante, ser subjulgada pela corte francesa, e assim por diante – de certa maneira, esses elementos podem ser substituídos por situações semelhantes na contemporaneidade, criando uma linha imaginária entre o que se está vendo, com o que se está vivendo.

Para que haja maior fascínio é necessário o reconhecimento, neste caso não só ligado às relações humanas de modo geral (amizade, carinho, família, etc.), mas também de sentimentos, desejos ou necessidades (como: amor próprio, inveja, vergonha, prazer sexual, liberdade, gula). Contudo, também faz parte desse reconhecimento a figura da mulher e o papel dela na sociedade, assim como a figura masculina do homem inexperiente e que não a valoriza (Luís Augusto) e do galante, conquistador (no papel de Fersen, que dentro da história tem má reputação).

Para Mulvey (1983, p. 441-442), “as convenções do cinema dominante dirigem a atenção para a forma humana”, assim, tudo que envolve as imagens convergem para o corpo, e a fascinação aumenta quando há essa semelhança, quando há reconhecimento, rosto, cabelo, corpo, e talvez tudo que rodeia o arquétipo que em geral está moldado na perfeição. Porém, segundo a pesquisadora, esse reconhecimento não é verdadeiro, pois é representada como numa imagem-espelho, ou seja, é um reflexo, uma projeção, faz parte de uma matriz do imaginário, portanto, é um falso reconhecimento, criado a partir de nossa subjetividade; mesmo que similares (o indivíduo e seu reflexo), a forma projetada no espelho não é a pessoa. Talvez, dessa forma, tudo o que vemos projetado acabam por criar em nós esse falso reconhecimento, e no cinema não deixa de ser diferente.

Mesmo que haja *glamour*, extravagância fora do comum, o personagem seja muito distinto do espectador, este acaba se reconhecendo, por semelhança, mesmo que exista muita diferença entre aquilo que é visualizado, para aquele que está visualizando. Segundo Freud (*apud* MULVEY, 1983), essa ideia de reconhecimento implica numa relação narcisista, em que o sujeito tem um amor excessivo por si mesmo ou por sua própria imagem.

Provavelmente por esse motivo que uma das técnicas fotográficas mais comuns, e que virou febre atualmente, seja o *selfie* (do inglês *self-portrait*, que significa autorretrato), em que a pessoa fotografa ela mesma ou ela junto de pessoas e coisas que ela gosta.

Essa dicotomia entre olhar (escopofilia) e o se olhar (narcisismo), que provoca o reconhecimento, mesmo que falso, seria uma das estratégias utilizada pelos cineastas para provocar esse prazer estético nos espectadores, de maneira a atraí-los, conquistá-los, construindo narrativas muito semelhantes, com histórias já contadas e recontadas ao longo da história, somadas ao aparato tecnológico altamente desenvolvido para criar a ideia de ilusão, em busca do fascínio, explorando, principalmente, a figura feminina, mesmo que aparentemente ela não pareça importante, seu caminho no enredo seja superficial ou mesmo insignificante.

A presença da mulher é um elemento indispensável para o espetáculo num filme narrativo comum, todavia sua presença visual tende a funcionar em sentido oposto ao desenvolvimento de uma história, tende a congelar o fluxo da ação em momentos de contemplação erótica. Esta presença estranha tem que ser integrada de forma coesa na narrativa. (MULVEY, 1983, p. 444).

Sua forma, seus gestos, aquilo que ela representa, o que provoca (seja nos personagens, seja no espectador), o papel da mulher, mesmo que as vezes pareça fútil, desprezível ou incomum, está carregada de significações.

Para Mulvey (1983), a imagem feminina possui dois níveis ou duas funções, e ambas funcionam como objeto erótico: para quem atua (personagem) e para quem assiste (espectador). Por vezes, conforme o jogo de cena, de câmera e dos olhares, consegue-se as duas coisas num mesmo plano (personagem e espectador). Assim, o impacto é ainda mais fascinante, pois o sujeito aparentemente passivo está no lugar do personagem e se vê sendo seduzido pela atriz.

Uma das cenas em que isso se evidencia claramente ocorre entre Maria Antonieta e seu *affair*, Fersen. A protagonista está deitada em uma cama (que não é aquela em que dorme com Luís Augusto), ela está sem roupa, apenas com uma meia que passa um pouco dos joelhos (tipo 7/8, mas que lembra um pouco a cinta-liga), todo o ambiente é muito claro, cortinas, cama, pena na cabeça dela, únicas cores que destoam um pouco é o laço azul no alto da meia e a parte mais externa do leque, que por estratégia encobre os seios da atriz, sendo que a coxa direita levantada faz seu papel não mostrar a partes erógenas, pois a ideia é seduzir sem revelar, e, logicamente, não faz parte da estética de Sofia Coppola.

Nessa concepção, a sequência que segue a partir dessa imagem, aponta apenas beijos, abraços e partes do corpo se envolvendo, mas sem mostrar seios ou outras partes sexuais (tanto dela, quanto dele), e esse enlace também não vai muito longe, Maria Antonieta é puxada para fora do campo (da tela), e o espectador fica sem ver a relação sexual. O que para alguns pode ser ruim, para outros deixa espaço para a imaginação, que poderia ir muito além das imagens explícitas.



Figura 2 – Maria Antonieta esperando seu amante na cama (1h33min48seg).

Na imagem acima (fig. 2), a mulher se põe na posição de objeto erótico, vista pelo olhar masculino, nos dois níveis: do ponto de vista do ator (papel de Fersen) e do espectador (que está sentado, possivelmente um pouco abaixo da tela, se pensarmos numa sala de cinema), curiosamente, o olhar dela é para baixo e não para um homem que estaria de pé (Fersen). As cores, objetos cenográficos e suas representações com o poder e a corte, mostram a exuberância, dentro da ideia de que ela está nos detalhes, na fartura, no excesso, assim como a imagem anterior da

Maria Antonieta diante dos doces e da bajulação, bem como a própria riqueza e a vitalidade ou vigor físico, que revela jovialidade, ao mesmo tempo em que aponta o descontrole, que se aproxima da sobra (fartura).

A escolha do enquadramento, feito pintura, emoldura a figura feminina, o olhar caminha pelo seu corpo até chegar aos olhos e reafirma as ideias apresentadas Mulvey, pois Maria Antonieta não só quer seduzir seu amante, mas também o público masculino que assiste. Seu posicionamento na cama, seu olhar, balançar o leque apontando que está quente são como um convite para muitos homens. Em *Marie Antoinette*, a protagonista tem inúmeras decepções, denota fragilidade no começo da história, infantilidade em muitas cenas, mas quando está casada, certamente, muitos homens adorariam estar no lugar de Luis Augusto, e internamente poderiam até imaginar cenas eróticas (sensuais), que não aparecem até então de forma tão explícita.

Mesmo que o protagonista não seja uma figura masculina, o cinema é controlado pela fantasia do homem. Ele é o dono do olhar. A mulher é o objeto-espetáculo. O espectador se identifica com o principal protagonista masculino ou seu substituto (MULVEY, 1983, p. 446), neste caso, como Luís Augusto não dá atenção à sua esposa, desde o início do filme, e está ainda mais ausente, por conta das atribuições políticas. A estratégia é colocar o espectador no papel do amante.

Aqui, a função do cinema é reproduzir o mais precisamente possível as chamadas condições naturais da percepção humana. A tecnologia fotográfica (conforme demonstra a profundidade de campo em particular), e os movimentos de câmera (motivados pela ação dos protagonistas), combinados com a montagem invisível (exigida pelo realismo), tudo isto tende a confundir os limites do espaço da tela. O protagonista masculino fica solto no comando do palco, um palco de ilusão espacial no qual ele articula o olhar e cria a ação. (MULVEY, 1983, p. 444).

Assim, muitas vezes não revelar partes do corpo ou mesmo ações são tão fascinantes e excitantes quanto mostrar, deixando espaço para o espectador se por no lugar e criar a partir de seus repertórios e condições. Por vezes, basta deixar a figura da mulher na tela, com um olhar sedutor ou mesmo uma pose sensual, que o espectador fará o resto.

Sofia Coppola procurou criar a personagem por um viés mais contemporâneo, mesmo que envolta de um contexto da época (Séc. XVIII), tentou atingir, em especial, o público jovem, com isso produziu seu filme com músicas da década de 1980, na sua maioria, tornando a narrativa menos monótona do que seria se fosse repleta de músicas orquestradas, muito embora a história em si é quase arrastada, passando longe de uma estética no ritmo dos adolescentes de hoje. Porém, ao explorar a figura da mulher, em conjunto com a identificação e a ideia de ilusão, a diretora apenas reproduziu algo que vem sendo repetido ao longo da história do cinema, em especial hollywoodiano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Portanto, são vários os fatores que preconizam a exuberância nesse filme, entre eles, o fascínio e a presença constante de figuras femininas, a valorização dos detalhes, dos ornamentos, bem como as cores, nas paredes, nas roupas, nos cabelos e acessórios, além do corpo esbelto das(os) jovens, a idade da protagonista, entre outros atributos que lhe deixam mais atraente perante o modelo de beleza que temos estabelecido nos dias atuais são muito bem escolhidos e é (pelo que parece) hegemônico no cinema dominante. Esse mesmo modelo (poder), junto com o comportamento, gera a identificação no espectador (persuasão). Assim, a figura feminina está a serviço do fascínio que o cinema dominante promove, e, neste ponto, em *Marie Antoinette* parece não haver nada de inovador, o filme pode, possivelmente, fortalecer o que há décadas se faz, satisfazendo o prazer visual de seus espectadores, ou seja, literal e ironicamente a personagem cumpriu seu papel.

REFERÊNCIAS

COPPOLA, Sofia. **Marie Antoinette**. Direção e Roteiro: Sofia Coppola. Produtores Executivos: Paul Rassin, Fred Roos, Francis Ford Coppola. Produtoras: Columbia Pictures, American Zoetrope, Pricel, Tohokushinsha Film. Elenco: Kirsten Dunst

(Maria Antonieta), Jason Scheartzman (Luís XVI), Rip Torn (Luís XV), Asia Argento (Du Barry), Jamie Dornan (Conde Axel Fersen). Color: 122min, EUA, FRA, 2006.

COVINGTON, Richard. **Marie Antoinette**. Smithsonian magazine. Online, novembro de 2006. Disponível em: <<http://www.smithsonianmag.com/history/marie-antoinette-134629573/>>.

Acesso em: 03 jan. 2015.

DEREN, Maya. **Cinema**: o uso criativo da realidade. Boston, Massachusetts: *Daedalus - Journal of the American Academy of Arts and Sciences*. 1960. Belo Horizonte: Devires, V. 9, N.º 1, p. 128-149, Jan./Jun. 2012. Traduzido por José Gatti e Maria Cristina Mendes.

FRASER, Antonia. **Maria Antonieta**: biografia. 3ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2007.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In XAVIER, I. (org.) **A Experiência do Cinema**, Rio: Graal, 1983, p. 437-453.

XAVIER, Ismail. A janela do cinema e a identificação. In **O discurso cinematográfico**. Rio: Paz e Terra, 2005, p. 17-25.

AS CRIATURAS EM "THE HOBBIT": DIÁLOGOS ENTRE MAQUIAGEM PROTÉTICA E COMPUTAÇÃO GRÁFICA EM UM MUNDO MARAVILHOSO ⁶⁵

PRATI, Leonardo⁶⁶
MENDONÇA, Janiclei⁶⁷

RESUMO: O presente trabalho visa apresentar algumas técnicas de efeitos visuais e a maquiagem protética, utilizadas na trilogia fílmica "The Hobbit", oferecendo os conceitos principais e algumas especificidades das técnicas, especialmente de truques de computação. Este estudo procura provar que ambos artifícios são essenciais para criar mundos, criaturas e personagens fantásticos e inclusive adicioná-los à realidade, podendo realizá-los em conjunto de forma a se complementarem. Para isto, serão feitas análises de três sequências distintas, trabalhosas e visivelmente improváveis da trilogia "O Hobbit", (2012, 2013, 2014) dando suporte para uma demonstração de várias técnicas e detalhes usados nos filmes e que demandaram o empenho dos criadores. As três sequências envolvem a raça dos Anões, o personagem Gollum e o Dragão Smaug. Os apontamentos destas criaturas serão feitos com base em conhecimentos adquiridos em livros e vídeos, em sua maioria estrangeiros, nos depoimentos de algumas personalidades do mundo do cinema e dos produtores do filme. O objetivo do artigo é trazer aos profissionais que atuam com vídeos ou ilustrações, tanto no mercado da publicidade e propaganda, quanto no cinema e até de jogos digitais (captura de movimento), o conhecimento de alguns truques utilizados por profissionais (consagrados devido ao "O Senhor dos Anéis"), na produção do filme que foi apresentado em diversos países e conquistou milhões de seguidores.

PALAVRAS-CHAVE: Efeitos Visuais; Computação Gráfica; Maquiagem Protética; Fantasia.

ABSTRACT: The present article aims to show some visual effects techniques and prosthetic makeup, used in the filmic trilogy "The Hobbit", offering the main concepts and some specificities, specially of computation tricks. This study seeks to prove that both devices are essential to create fantastic worlds, creatures and characters, and even add them to reality, enabling them to work together, complementing each other. For this, three different overwrought, noticeably improbable sequences from the trilogy "The Hobbit" (2012, 2013, 2014) are going to be analyzed giving base to a demonstration of many techniques and details used on the movies that demanded the effort of the creators. The three sequences involve the Dwarves race, the character Gollum and the Smaug Dragon. The notes about this creatures are done based in knowledge acquired in books and videos, most of them from foreigner origin, in the declarations of some personalities in the cinema and film producers. The objective of the article is to

⁶⁵ Artigo apresentado como requisito parcial para a conclusão do curso de Comunicação Social – Publicidade e Propaganda, da Faculdade Assis Gurgacz (FAG), Cascavel - PR, ano de 2015.

⁶⁶ Acadêmico do 7º período do curso de Comunicação Social – Publicidade e Propaganda da Faculdade Assis Gurgacz (FAG). E-mail: pratileonardo@yahoo.com.br.

⁶⁷ Professor orientador. E-mail: janiclei.mendonca@gmail.com.

bring the professionals who deal with videos or illustrations in the publicity, advertising, cinema, and even in interactive games (motion capture) market, the knowledge of some tricks used by professionals (consecrated due the "The Lord of the Rings"), in the production of the film that was presented to several countries and got millions of followers.

KEY-WORDS: Visual Effects; Computer Graphics; Prosthetic Makeup; Fantasy.

1. INTRODUÇÃO

Criar um mundo novo imaginário não é uma tarefa fácil. Dessa maneira, fugir um pouco da ciência e sonhar um "real transformado", que torne possível a transcendência de uma realidade, demanda grande conhecimento de mundo e de cultura. No entanto, assim que criado, nos permite mergulhar na fantasia e ver a realidade de um modo diferente. Com base nesse preceito, o professor e filólogo Ronald Reuel Tolkien criou um mundo de fantasia e o intitulou Terra Média (1930), com direito a um passado, culturas e idiomas próprios que surgiram na literatura e, posteriormente, alcançou o cinema.

Nesse ínterim, toda longa-metragem é um mundo novo, imaginado por um grupo de pessoas com a função de contar uma história e encantar o público. A partir dos livros escritos pelo professor Tolkien, o diretor e roteirista Peter Jackson (com toda sua equipe responsável pela produção cinematográfica das trilogias "O Senhor dos Anéis" (2001, 2002, 2003) e "O Hobbit" (2012, 2013, 2014) reinterpretou o mundo da Terra Média, com suas criaturas, raças, cenários, realizando uma tradução da literatura para a linguagem cinematográfica a partir de seu ponto de vista sobre a saga, que nitidamente se baseia no imaginário do autor. Dessa forma, unindo a narrativa de Tolkien com a magia dos efeitos visuais e a maquiagem protética, o filme se tornou sucesso, principalmente no que concerne ao enredo e efeito visual, que a partir do lançamento do primeiro filme da Terra Média (2001) apresentou as imagens de suas criaturas, como Hobbits, Trolls, Elfos, Orcs, Golens e Goblins, tornando-as parte da imaginação e inspiração de muitos e hoje se repetem em diversos filmes, inclusive em games.

Com base no imaginário e na materialização deste por meio do cinema, o presente trabalho se propõe a analisar a materialização das criaturas fantásticas na saga da película "O Hobbit"(2012, 2013, 2014), cuja produção é mais atual, por

meio do trabalho de Maquiagem Protética (Prosthetic Makeup, Makeup Effects) e a Computação Gráfica (CG, Computer Graphics), assim como o inter-relacionamento entre as técnicas para representar de maneira convincente e realista, para então levar o espectador a imergir na estória. Para tanto, o trabalho terá como escopo a criação dos Anões, do Gollum (Sméagol) e do Dragão Smaug. O motivo da escolha das três criaturas objetiva abordar várias técnicas, destacando nos Anões os efeitos protéticos, no Gollum a criação digital tridimensional com animação através de captura de movimento e, por fim, o Dragão, que foi também elaborado em três dimensões e com referência de movimento humano para animação, porém o personagem é morfologicamente diferente do ator que lhe deu vida, Benedict Cumberbatch. Para a análise dos aspectos citados, serão usados fragmentos do filme ou *making of* para cada uma das criaturas.

No decorrer do estudo, será abordado sobre a linguagem cinematográfica, a partir dos pressupostos teóricos de Marcel Martin (2005), com uma breve explanação sobre o início da história do cinema, fundamentada no livro "História do cinema mundial" (2006) de Fernando Mascarello e, sobre o surgimento dos efeitos visuais, com suporte nas palavras de John Hess. Depois será tratado sobre o imaginário e narrativa do fantástico, com base no viés de Laplantine e Trindade (1996) e Tzvetan Todorov (1981). Em seguida, será abordado sobre as diferentes técnicas de efeitos visuais no longa-metragem, utilizando-se de referências como o site e o livro de Criaturas e Personagens da Weta Digital (2013), justamente por se tratar da Companhia de efeitos visuais que trabalhou nos filmes. Para embasar a produção dos personagens, também serão utilizados os livros "Designing movie creatures and characters"⁶⁸, de Richard Rickitt (2006), "The VES Handbook of Visual Effects"⁶⁹ de Jeffrey A. Okun e Susan Zwerman (2010), *videoblogs*, cenas de *making of* dos filmes e a "Apostila de maquiagem para cinema", de José Carlos (2006).

A importância de se estudar os efeitos visuais para a Publicidade e Propaganda reside, justamente, pelo surgimento de uma grande demanda na produção de comerciais que exigem o domínio das técnicas visuais para a estruturação da peça audiovisual, pois, segundo Morie e Fink "efeitos visuais têm

⁶⁸ Nome traduzido: "Criando criaturas e personagens de filmes".

⁶⁹ Nome traduzido: "O manual de efeitos visuais da VES" (Sociedade dos efeitos visuais)

sido empregados para ajudar os criadores de todas as mídias com movimento a contar suas histórias" (2010, p. 1).⁷⁰ Para tanto, os publicitários, além de ter um prévio conhecimento sobre o produto, precisam ser criativos e inovadores, assim, muitas vezes, transcendem à realidade em seus projetos, necessitando de recursos a mais para suas produções, acrescentando objetos, construções e personagens irreais no mundo real com técnicas de Computação Gráfica e Maquiagem Protética.

Um exemplo de intervenção dos efeitos visuais na Comunicação Social verifica-se na propaganda "O gigante acordou", da marca escocesa de whiskey "Jhonnie Walker", lançada em 2011 pela agência NEOGAMA/BBH e dedicada especialmente ao Brasil, com o propósito de manter o sucesso da bebida no país. No comercial, um gigante de pedra (cujo corpo é formado pelas montanhas da cidade do Rio de Janeiro, inclusive o Corcovado) levanta-se e caminha em direção ao mar. A frase "O gigante acordou" pode concomitantemente ser analogia ao Brasil, que é mencionado no hino, "Gigante pela própria natureza".

O uso de maquiagem protética no mundo da comunicação é pouco explorado, mas com imaginação, pode ser uma solução bem atrativa. Um exemplo de *makeup FX* (Efeitos de maquiagem) aqui no Brasil, é o clipe da música "Te vivo", do cantor Luan Santana. Durante o vídeo, graças às técnicas de maquiagem protética, pode-se verificar a transformação do jovem em um senhor idoso, ao lado da esposa, que também passa pela maquiagem citada, portadora de câncer e com o efeito da quimioterapia em sua figura física.

Ambas, tecnologia e técnica, serão melhor exploradas durante o decorrer do trabalho, porém, o que deve ficar claro, é que devido à gama de possibilidades de criação que essas ferramentas proporcionam aos profissionais de comunicação social, os auxilia a traduzir o que até então, era apenas funcional dentro do imaginário, para se tornar real nas telas.

⁷⁰ Original em inglês: "visual effects have been employed to help the creators of all moving media tell their stories".

2. A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

Muitos foram os fatores que contribuíram para a criação do cinema, entre eles, a fotografia, que viabilizou a captura de imagens estáticas. A primeira fotografia permanente do mundo, feita por meio da câmara escura, foi capturada por Niépce (1765-1833) em 1826 e o processo ganhou o nome de heliografia. Mais tarde, em 1837, a criação de Niépce foi aperfeiçoada por Louis Daguerre (1787-1851), que elaborou o Daguerreótipo. A partir desse ousado princípio para a época, a câmara fotográfica evoluiu, foi aperfeiçoada e logo se percebeu que várias fotos em sequência geravam a impressão de movimento, uma animação, um filme. Então se inicia a história das imagens em movimento.

Em 1893 foi inventado o Cinetoscópio por Thomas Edison (1847-1931), dois anos depois, aperfeiçoado. Por volta de 1895, os irmãos Louis e Auguste Lumière patentearam e apresentaram publicamente o Cinematógrafo (invenção que registrava e projetava imagens animadas) do francês Léon Bouly. Na época, para Edison e os Irmãos Lumière, os equipamentos eram só mais uma curiosidade científica. No entanto, para o público que via os filmes, o conteúdo não era tão significativo, por outro lado, ficavam maravilhados com a novidade da imagem em movimento. Em meio às tantas outras invenções, ia solidificando o cinema e, aos poucos, ele foi adquirindo um código próprio.

Na mesma época, ao se deparar com uma apresentação do Cinematógrafo, o ilusionista Georges Méliès encontrou no equipamento uma boa maneira de refinar seus espetáculos, mas falhou na tentativa de comprá-lo dos Irmãos Lumière, pois viam o ilusionista como potencial concorrente. Então, Méliès, que também era mecânico, comprou um projetor inglês chamado Animatógrafo e o transformou, criando sua própria câmara.

Considerado pioneiro na criação do cinema como arte, o ilusionista ficou conhecido por alguns títulos, tais como: Pai dos Efeitos Especiais, Alquimista da Luz, Criador da Sétima Arte; os quais demonstram o grande reconhecimento e importância que obteve o cineasta para a história da cinematografia, assim como, reafirmam que apesar de ele não ter sido o primeiro a capturar imagens em movimento, foi ele quem descobriu várias das técnicas de manipulação daquelas imagens que ainda são usadas atualmente, como o *Fade In* e *Fade Out*, *Overlapping*

Dissolve e o conhecido *Stop Motion*. Porém o mais lembrado e usado por Méliès foi o *Jump Cut*, técnica de parada e substituição que utilizava para fazer aparecer e desaparecer objetos das cenas.

Provavelmente, o primeiro filme a utilizar efeitos visuais foi "The Execution of Mary: Queen of Scots"⁷¹, produzido pela Corporação de Thomas Edison em 1895. Neste curta-metragem, a personagem Mary é executada e isto se tornou possível com a técnica chamada *Jump Cut* ou *Stop Trick*, substituindo o corpo da mulher por um manequim, para que assim, pudesse simular uma decapitação. Um ano depois,, a mesma técnica foi descoberta acidentalmente por Méliès, quando por conta de um problema técnico com a câmera, precisou parar a filmagem no momento em que um ônibus estava em cena. Minutos depois quando voltou a filmar, no mesmo lugar havia um carro fúnebre estacionado ao acaso. Assim, aconteceu criativamente a substituição de um pelo outro.

Após tal episódio, o uso da técnica *Jump Cut*, figurava em vários de seus filmes e em seguida, por muitos outros cineastas, até nos dias presentes. Sendo assim, pode-se afirmar que foi Méliès quem abriu caminhos aos efeitos visuais vistos nos filmes atuais. A ele atribui-se o fato de ter sido o primeiro a utilizar a câmera como fonte de criação, de sonhos, de fantasia e de magia, o que pode ser resumido em "fazer arte". Segundo Martin:

o cinema foi uma arte desde o princípio. Isto é evidente na obra de Méliès, para quem o cinema foi o meio, de recursos prodigiosamente ilimitados, de prosseguir as suas experiências de ilusionismo e de prestidigitação (MARTIN, 2005, p. 21).

Embora os irmãos Lumière e Méliès tivessem sido os pioneiros do cinema e já se preocupassem logo no início com elementos básicos, tais como: iluminações, figurinos, cenários e atuações, esses ainda eram muito primários em seus filmes, pois muita evolução estava prestes a ocorrer. Como havia uma necessidade crescente de uma linguagem mais desenvolvida para o cinema, a fim de proporcionar maior interação entre imagem e estória, no intuito de tornar claras as mensagens de cada filme, a câmera deixou de ser estática e adquiriu mobilidade. Surgiram então, o som e a cor. A produção cinematográfica continuava evoluindo e

⁷¹ Tradução: "A execução de Mary, Rainha da Escócia"

se tornando cada vez mais amadurecida, assim como, sua linguagem fora tomando forma e consistência. Segundo Martin:

Inicialmente espetáculo filmado ou simples reprodução do real, o cinema tornou-se pouco a pouco uma linguagem, isto é, um processo de conduzir uma narrativa e de veicular ideias: os nomes de Griffith e de Eisenstein são os principais marcos dessa evolução que se fez pela descoberta progressiva de processos de expressão fílmica cada vez mais elaborados e, sobretudo, pelo aperfeiçoamento do mais específico de todos eles: a montagem (MARTIN, 2005, p. 22).

Formada por uma série de técnicas definidas e estudadas como uma "ciência exata", a linguagem cinematográfica é, todavia, bem pouco sistemática, ou seja, as "regras" são flexíveis e proporcionam certa liberdade de criação, desde que não se perca o sentido. A adoção da linguagem cinematográfica, por conseguinte, apresenta características próprias, uma sintaxe, criando assim, um estilo específico nos trabalhos de cada realizador.

Marcel Martin afirma, em seu livro "A linguagem cinematográfica" (2005), que cada elemento formador da sintaxe do cinema compõe o filme e o torna uma unidade com estilo próprio do realizador. Na obra, são citados, definidos e exemplificados: as iluminações, figurinos, cenários, cor, formato de tela, atuação, elipses, ligações, transições, metáforas, símbolos, som, montagem, profundidade de campo, diálogos, processos narrativos, espaço e tempo, tais processos são variáveis, com inúmeras possibilidades de criação e com o auxílio da imaginação. Fica a critério do diretor e de sua equipe encadear os elementos de acordo com a mensagem a ser transmitida.

Ainda existem outros elementos que não foram citados no livro de Marcel Martin (2005), dentre eles, efeitos visuais, especiais e maquiagem protética. Referente aos efeitos visuais, expressam Fink e Morie:

eles trabalham para promover a estória sendo contada, se tornando uma parte integrante do que nos torna dispostos a suspender a descrença. Sabemos que [...] tais lugares ou pessoas não existem realmente, mas nós acreditamos neles, no entanto. Efeitos visuais no seu mais poderoso, combinam diferentes aspectos da estória em cada quadro, em essência agregando sempre mais estória na cena⁷² (FINK; MORIE, 2010, p. 3).

⁷² Tradução nossa. Original em inglês: they work to further the story being told, becoming an integral part of what makes us willing to suspend disbelief. We know [...] such places or people don't really exist, but

Infere-se na menção acima, um importante papel como linguagem cinematográfica, não só dos efeitos visuais, como também dos efeitos especiais e da maquiagem protética, pois a estes se devem os créditos da possibilidade de tornar reais os devaneios do imaginário.

3. IMAGINÁRIO E NARRATIVA DO FANTÁSTICO

O termo "Imaginário" é definido como uma expansão mental carregada de representações, afetividade e emoções criadoras e poéticas, decorrentes a partir da história e da cultura do imaginador, que se unem para modificar a realidade, atribuindo aos fatos, seres e objetos outras funções e atributos. Assim discorrem Laplantine e Trindade (p. 25). Em seguida complementam, "O imaginário faz parte da representação como tradução mental de uma realidade exterior percebida, mas apenas ocupa uma fração do campo da representação, à medida que ultrapassa um processo mental que vai além da representação intelectual ou cognitiva" (LAPLANTINE; TRINDADE, 1996, p. 25).

Desde os tempos mais remotos, o homem utiliza o imaginário de várias formas e para diversos fins. Dessa maneira, as interpretações de mundo e de experiências vividas pelos povos, como histórias, visões e acontecimentos extraordinários, tem emergido no imaginário, assim como, no potencial inventivo do homem, sendo expressas de inúmeras formas em desenhos, mitos, crenças, contos, estórias, nas sete artes, entre outras.

Conforme discorrem Laplantine e Trindade (1996, p. 25), para construir o processo do imaginário, é preciso libertar-se das primeiras impressões, do primeiro contato com o lugar, objeto ou ser, para então modificá-lo em um processo de reconstrução ou transformação do real. Assim, quando transposto para um romance, formam-se gêneros literários, que podem ser denominados como fantástico, estranho e maravilhoso.

Para definir a diferença entre os três gêneros, Tzvetan Todorov explica que o fantástico ocupa o tempo da incerteza, enquanto o restante, foge à regra:

we believe in them nonetheless. Visual effects at their most powerful seamlessly combine different aspects of the story in each frame, in essence packing ever more story into the scene.

o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos (TODOROV, 1981, p. 15).

O autor complementa que a partir do momento que se escolhe uma das duas respostas, o fenômeno deixará de ser nomeado como "fantástico", para se intitular como estranho ou maravilhoso. Laplantine e Trindade (1996) definem o maravilhoso como histórias "sobrenaturais ou absurdas, mas formadas por uma continuidade de significações e tendo sua própria coerência" (LAPLANTINE; TRINDADE, 1996, p. 31).

3.1 O IMAGINÁRIO NA TERRA MÉDIA

Considerando que ambas trilogias de R. R. Tolkien, "O Senhor dos Anéis" (1954, 1955) e "O Hobbit" (1937), contam com a presença de seres e cenários irreais — como Orcs, Goblins, Elfos, e suas respectivas cidades, entre outros elementos. Pode-se dizer, então, que estas obras são consideradas Maravilhosas. Embora sejam classificadas dessa forma, em muitos quesitos a aventura épica de Tolkien remete à realidade, e para algumas pessoas pode causar uma certa incerteza sobre a existência da Terra Média em tempos passados. Seus castelos, vilas, reinos, armas e guerras, assim como as vestimentas dos anões, foram inspirados em fatos da Idade Média e na mitologia germânica. Essa mistura do real com o imaginário, do verossímil com o inverossímil, faz com que a obra, às vezes, transite do maravilhoso ao fantástico.

Além disso, nos livros do escritor referido não há apenas inspirações de seus estudos e leituras. A obra reflete, também, seus interesses e experiências de vida, suas brincadeiras de infância, a perda dos seus pais, seu proselitismo e fanatismo religioso, o episódio sobre a Primeira Guerra Mundial da qual participou e perdeu amigos importantes, assim como a utilização do mapa terrestre por Tolkien, como referência do mundo por ele idealizado. Michael White afirma que: "os países em que se passa *O Senhor dos Anéis*, e onde se situa a ação, são uma versão distorcida da Europa." (2002, p. 212). Tudo isso foi amalgamado em um

mundo fictício como expressão das vivências de Tolkien e gerou uma estória repleta de aventuras.

Foi a partir da construção de imagens vividas que Tolkien criou a Terra-Média, o palco da fantasia, no qual ele dedicou grande parte de sua vida com seu perfeccionismo exacerbado. Inicialmente, com a intenção de simplesmente criar estórias para divertir seus filhos, o escritor passou a desenvolvê-la estória além de seus propósitos, procurando compor uma mitologia, com rigorosa coerência, para a Inglaterra, estruturando um mundo novo a partir de seus conhecimentos sobre línguas, história, mitologia nórdica e islandesa.

A fascinação pelo poema épico considerado o primeiro texto da literatura anglo-saxã, "Beowulf", escrito originalmente em inglês arcaico, foi outra importante referência para o autor. A estória, que se passa na Escandinávia, provavelmente compilada por volta do ano 1000 e escrita na Inglaterra, serviu como uma das inspirações de Tolkien em suas obras, por ele traduzida e popularizada no ano de 1926, deixa no livro "Beowulf: A translation and commentary". Portanto, mais uma vez, verifica-se a importância de se alimentar o imaginário, tendo como consequência, a fomentação da capacidade de criação. Pouco mais de meio século depois, Peter Jackson dá vida à Terra Média no primeiro filme da trilogia: "O Senhor dos Anéis- A Sociedade do Anel" (2001).

4. A FÁBRICA DE SONHOS

O presente capítulo propõe uma introdução ao leitor no conhecimento básico sobre técnicas específicas de truques usados na cinematografia para transformação de sonhos em realidade, clarificando suas diferenças. Em seguida, esses serão divididos novamente em sub-capítulos, classificando as técnicas utilizadas para a criação das criaturas e raças sobre as quais o trabalho diz respeito: Hobbits, Gollum (Sméagol) e Dragão Smaug.

Segundo Morie e Fink, "A arte dos efeitos visuais envolve nada menos que transformar palavras em imagens, tecnologia em arte, e magia em realidade"

(2010, p. 1)⁷³, portanto, hoje é muito difícil falar sobre modificação da realidade no cinema sem citar os artifícios dos efeitos visuais e especiais, pois fazem com que tudo isso seja possível.

Por questão de limitações técnicas, de segurança ou de gastos financeiros, é necessário julgar previamente qual técnica se enquadra em cada situação. Por exemplo, a destruição de um avião, ou de um prédio, seria muito caro e perigoso se fosse feita com efeitos especiais no local de gravação. Nesse caso, a preferência seria normalmente dada aos efeitos visuais. Efeitos como no filme "2012" não aconteceriam sem os adventos das tecnologias 3D. Destruir cidades inteiras, juntamente com seus cidadãos e seus veículos seria impossível, se não, absurdo.

Para produzir um filme é necessário entender quais técnicas se encaixam adequadamente às cenas, proporcionando melhor experiência visual. No filme "Avatar", por exemplo, dirigido por James Cameron, a ideia foi criar um outro mundo, com seres alienígenas que, apesar de serem semelhantes aos humanos, seus movimentos, expressões e aparências não seriam tão convincentes se fossem feitos com Maquiagem Protética. A tecnologia precisou ser evoluída para que assim, após 7 anos, Cameron pudesse colocar em prática sua criação do jeito que desejava: com a Captura de Movimento.

Tínhamos uma escolha, nós podíamos fazer com maquiagem, como sempre foi feito, aplicação de maquiagem de borracha, isto teria sido horrível, teria sido chato e estúpido, você sabe, espécie de atores azuis correndo pela floresta tropical em suas roupas íntimas [...] se eu ia fazer isto, eu queria fazer desse jeito, com a captura de performance^{74/75}. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Vt-XCDjyDNs>>. Acesso em: 27/05/2015.

Na entrevista para a Discovery, citada acima, a preferência de James Cameron diz respeito à estética, fica evidente que foi feita uma escolha a partir de seu *feeling* criativo⁷⁶, que exigiu algo que pudesse trazer maior realismo nas

⁷³ Tradução nossa. Original em inglês: The art of visual effects involves nothing less than making words into pictures, technology into art, and magic into reality.

⁷⁴ Captura de performance: outro nome usado para se referir à captura de movimento.

⁷⁵ Tradução nossa. Original em inglês: we had a choice, we could do with makeup, like it's always been done, rubber appliance makeup, it would've looked horrible and it would've been boring and stupid, you know, kind of blue actors running around in the rain forest in their underwear [...]if I was gonna do this, I wanted do it this way, which is with performance capture".

⁷⁶ Feeling: termo em inglês que significa "sentimento". Feeling criativo é uma expressão utilizada no mundo da arte e da comunicação social para designar um instinto para criações com bom senso.

criaturas do filme, algo que com maquiagem protética não aconteceria, considerando a estrutura do corpo dos avatares, anormalmente altos, magros e azuis.

Conforme aborda Scott Squires (2010, p. 30), para os leigos, efeitos visuais e especiais têm o mesmo significado, mas na verdade ocupam funções distintas. Para que se possa compreender as análises que serão feitas da trilogia "O Hobbit", algumas nomenclaturas e conhecimentos prévios sobre técnicas específicas utilizadas no filme devem ser abordadas, como conceitos e diferenças entre efeitos visuais e especiais, maquiagem protética, computação gráfica e tecnologias essenciais dos efeitos visuais. Essas funções serão definidas e explicadas a seguir.

4.1 MAGIA EM MOVIMENTO

Usualmente abreviados por *SFX*, do inglês *special effects*, "Efeitos especiais são geralmente descritos como efeitos que podem ser feitos enquanto a cena está sendo capturada e são comumente chamados de efeitos práticos"^{77/78} (FINK; MORIE, 2010, p. 2). Citados pelos mesmos autores, os exemplos mais típicos de efeitos especiais são tiros, explosões, chuvas, fogos, ondas, truques com carros, equipamentos voadores, equipamentos móveis que balançam *sets*, objetos, veículos, cardans usados para imitar movimentos de barcos ou aviões.

Já os efeitos visuais ou *VFX* (*visual effects*) são conceituados pelos autores referidos como "termo usado para descrever qualquer imagem criada, alterada ou melhorada para um filme ou outra mídia de movimento que não pode ser realizado durante a filmagem em *live-action*"^{79/80} (FINK; MORIE, 2010, p. 2). Com a imagem primeira gravada, os artistas gráficos e editores de efeitos visuais transformam a cena, nela acrescentando objetos e personagens criados, animados, texturizados digitalmente, eliminam objetos indesejáveis, geram explosões, partículas (como

⁷⁷ Segundo Scott Squires, efeitos especiais também podem ser referidos como efeitos mecânicos.

⁷⁸ Tradução nossa. Original em inglês: Special effects are generally described as effects that can be done while the scene is being captured and are commonly called practical effects.

⁷⁹ Live-action: termo em inglês que significa "ao vivo", em cena, no momento em que o filme está sendo gravado.

⁸⁰ Tradução nossa. Original em inglês: Visual effects is the term used to describe any imagery created, altered, or enhanced for a film or other moving media that cannot be accomplished during live-action shooting.

fogo, água e fumaça), criam cenários e unem ao *live-action* através do *matte painting*⁸¹, e o *chroma key*⁸², entre múltiplos outros processos.

Segundo os mesmos autores, os profissionais de efeitos especiais e visuais devem manter contato em uma produção, definindo quais técnicas serão adequadas a cada momento. Tais métodos, podem ser usados no mesmo filme, mesmas cenas e frequentemente se complementam. Com a comunicação entre os profissionais das duas áreas, as possibilidades e facilidades da produção cinematográfica crescem.

Scott Squires (2010, p. 30) menciona que o Supervisor de *VFX* trabalha na pré-produção com o líder da equipe de *SFX*, discutindo, por exemplo, qual abordagem será feita para a produção das cenas, por exemplo: "Um equipamento tem que imitar a forma e tamanho de um objeto que será adicionado mais tarde com efeitos visuais. Isto é conhecido como *mandrill*[...]"⁸³ (SQUIRES, 2010, p. 30). Além disso, a equipe de efeitos visuais pode precisar de alguns elementos adicionais para cenas que necessitam do trabalho dos profissionais de efeitos especiais. Squires (2010) cita alguns exemplos: tochas de fogo para *matte painting*, explosão para se sobrepôr e substituir uma nave espacial, lufadas de poeira quando uma criatura anda na sujeira ou em um deserto, e também, o uso do *mandrill*, para referência de espaço e tamanho de um personagem, que mais tarde será substituído por outro objeto ou personagem na computação gráfica.

De acordo com Scott Squires (2010, p. 30), uma das vantagens de se usar efeitos especiais é a interação com o cenário, atores e iluminação. Também é escolhido como uma opção mais ágil, pois, após os *shots*⁸⁴ que requerem o efeito serem realizados, o processo pode ser considerado concluído, sem necessidade de adicionar efeitos de computação gráfica ou outras técnicas na pós-produção, que é um processo mais demorado.

⁸¹ Matte painting (pintura fosca): técnica de efeito visual cujo trabalho consiste em criar uma pintura foto-realista à mão, para então combinar com a cena live action. É usado para a criação de cenários de fundo como paisagens e cidades.

⁸² Chroma key: técnica muito utilizada para efeitos visuais. Consiste em uma superfície monocromática, verde ou azul, posta em um plano de fundo de algum objeto ou alguma área da imagem, que se quer alterar. Na pós produção a cor se torna invisível (alfa) podendo ser substituída.

⁸³ Tradução nossa. Original em inglês: A rig have to mimic the shape and size of an object that will be added later with visual effects. This is known as a mandrill.

⁸⁴ Shot: do inglês "Tiro", refere-se à imagem gravada, capturada.

Por outro lado, efeitos visuais também têm suas vantagens. Fink e Morie citam três razões para se usar efeitos visuais:

A primeira é quando absolutamente não há um modo prático para filmar as cenas [...] A segunda razão para usar efeitos visuais vem à tona quando você poderia fazer a cena na prática, mas fazendo isso pode por a vida de alguém em risco [...] A terceira razão surge quando é mais rentável ou prático utilizar um efeito visual que filmar uma cena de verdade, devido às questões de escala ou localização (ou ambos). Exemplos disto são as enormes multidões de Orcs atacando nos filmes *O Senhor dos Anéis*⁸⁵ (FINK; MORIE, 2010, p. 2-3).

Porém, as questões acima dependem de uma série de fatores criativos, além de segurança e rentabilidade. Referente à criação de personagens e criaturas, existem outras técnicas que também podem ser usadas, os *Animatronics* e Marionetes que se enquadram na categoria de efeitos especiais por serem produzidos no *set*. A escolha é determinada dependendo da finalidade e das ações de cada personagem, no entanto, quando a animação deve ser mais complexa e realista, opta-se por computação gráfica ou maquiagem protética, que será abordada a seguir.

4.2 UM NOVO ASPECTO

Com os inúmeros roteiros contendo fantasia, incluindo criaturas e personagens imaginários, ferimentos, cicatrizes e deformações, o cinema passou a demandar técnicas para transformar os atores. Com a maquiagem protética isto se torna factível, e quando bem aplicada, traz muito realismo para o "novo visual" do personagem.

A maquiagem protética, é conhecida por denominações diferentes, como próteses e apliques, mas geralmente são usados os termos em inglês: *prosthetic makeup*, *makeup FX*, *special makeup* e *FX prothesis*⁸⁶. Estas nomenclaturas exprimem o seguinte conceito:

⁸⁵ Tradução nossa. Original em inglês: The first is when there is absolutely no practical way to film the scenes [...] The second reason to use visual effects comes to fore when you *could* do the scene practically, but doing so might place someone's life at risk.[...] The third reason arises when it is more cost effective or practical to utilize a visual effect than to film a scene for real, due to issues of scale or location (or both). Examples of this are the huge crowds of Orcs attacking in the *Lord of the Rings* films.

⁸⁶ Em português respectivamente: maquiagem protética, maquiagem especial, efeitos de prótese.

peças que são acrescentadas ao corpo ou face de um ator feitas geralmente sob medida e capazes de alterar significativamente a sua aparência, criando formatos não presentes nele. As próteses podem ser usadas para transformar atores em animais, em monstros ou em vítimas de acidentes. Além disso, elas são capazes de se moverem realisticamente com o corpo ou face. [...] É o mais eficaz de todos os efeitos de maquiagem tridimensionais, sendo, por isso, muito usado no cinema (JOSÉ, 2008, p. 7).

Além das próteses, o trabalho dos *makeup artists*⁸⁷ variam entre criação e aplicação de perucas e pêlos, *design* de lentes de contato, de maquiagens bidimensionais a tridimensionais, desde simples cortes, cicatrizes e machucados a corpos inteiros.

De acordo com Carlos José (2008, p. 5-6), os materiais mais comuns para a criação de efeitos tridimensionais de maquiagem são a cera dérmica, colódio rígido, látex líquido e associações deste com outros materiais, (usadas normalmente em teatro). Esses materiais são mais utilizados para criar rugas e cortes em baixo relevo. Em seguida o mesmo autor aponta os materiais para criação de próteses: gelatina ou espuma de gelatina, látex, espuma de látex, espuma de poliuretano flexível e silicone.

A primeira icônica maquiagem de monstro foi para a adaptação de Frankenstein da Companhia de Edison de 1910, mas o exemplo mais conhecido da era do silêncio é F.W Murnau's *Nosferatu* (1922), uma adaptação de *Dracula*, de Bram Stoker. Nesse, o ator Max Schrek usou nariz, queixo e orelhas falsas, bem como extensões dos dedos como garras para se tornar o primeiro vampiro do cinema⁸⁸ (RICKITT, 2006, p. 6)

José (2008) explica que, antigamente a maquiagem era feita diretamente na face do ator, mas com a evolução dos materiais, tornou-se possível a pré fabricação das próteses, possibilitando o enriquecimento de detalhes e o armazenamento do trabalho para reutilização.

A maquiagem protética foi a base de muitos personagens, tanto na saga "O Senhor dos Anéis" (2001, 2002, 2003), quanto na "The Hobbit" (2012, 2013, 2014). Os Hobbits tiveram próteses em seus pés e orelhas, a maioria dos Anões

⁸⁷ Em português artistas de maquiagem: Profissional que trabalha com a arte de maquiagem.

⁸⁸ Tradução nossa. Original em inglês: The first iconic monster makeup was for the Edison Company's 1910 adaptation of Frankenstein, but the best-known example from the silent era is F.W. Murnau's *Nosferatu* (1922), an adaptation of Bram Stoker's *Dracula*. In it, actor Max Schrek wore false nose, chin, and ears, as well as claw-like finger extensions to become the first movie vampire.

tiveram em seus rostos, braços e mãos. Alguns Orcs foram cobertos por *makeup FX* e os Elfos, receberam as pontas de suas orelhas. No próximo capítulo esse assunto será abordado com a análise dos Anões.

5. ANÁLISES DO FILME

A seguinte análise será apresentada a partir de conhecimentos prévios adquiridos nas referências e somados a novos conceitos técnicos referente às tecnologias de *VFX* e *makeup FX*. Os livros de Tolkien não serão utilizados de referência para a análise da criação dos personagens, pois esta é voltada essencialmente às técnicas usadas na sequência cinematográfica, abstraindo o filme das reais intenções do escritor.

5.1 UMA PEQUENA TROPA

Antes de começar a produção dos Anões, foi realizada uma série de testes com próteses em membros da equipe "Weta Workshop", como o técnico de trajes e armaduras Bryce Curtis, o escritor Ben Hawker e o artista Luke Hawker. Estes foram direcionados aos Anões mais velhos e mais jovens, desde próteses mais sutis às mais exageradas e caricatas. Com esses experimentos, a equipe procurava criar uma raça íntegra, e que cada um dos 13 anões se diferenciasses, procurando manter algumas características dos atores. Iniciou-se, então, a produção visual dos anões.

No filme foram usadas próteses de silicone, mescladas com a pele e pintadas, até que estivessem perfeitas nos rostos dos atores, assim como foi feito em Peter Hambleton, para criar o anão Gloin, como verificado na Figura 1:

Figura 1 — De Hableton a Gloin



Disponível em: <http://www.empireonline.com/images/image_index/original/66746.jpg>; <<http://www.swamp.fr/wp-content/uploads/2011/10/Gloin.jpg>>. Acesso em: 08/06/2015

Por trás da produção dos anões existem alguns truques. Nem sempre eram os próprios atores que estavam em cena, mas, eventualmente, eram dublês. Esses, eram pessoas mais baixas, ou anões de verdade, que substituíam os atores, causando a impressão de baixa estatura, normalmente em *takes*⁸⁹ em que havia algum ponto de referência (como um outro ator "não-anão" próximo a eles) que impedisse o contraste entre alturas na imagem. Esses são chamados de dublês de escala, ou de tamanho.

Além dos dublês, se encontra o motivo do presente trabalho: os diálogos entre maquiagem protética e efeitos visuais. Ao observar os *videoblogs* dos filmes, os quais mostram todo o trabalho da produção, percebe-se que a maioria das locações se encontram na Nova Zelândia. Sabe-se que os anões foram realmente gravar a fuga do palácio de *Thranduil* em um rio na Nova Zelândia, então, pode-se questionar: como se tornaram possíveis todas aquelas acrobacias e toda aquela sequência dos anões sendo perseguidos pelos elfos junto à luta contra os orcs?

No vídeo "Análise 1"⁹⁰ verifica-se que foram usadas técnicas diversas para criar essa perseguição, que foi gravada de três formas diferentes. O vídeo está dividido em quatro sequências, cada uma nomeada no rodapé do vídeo.

⁸⁹ Takes: termo em inglês que significa tomadas de filmagem, cenas gravadas, do momento em que se começa a gravar, até quando para.

⁹⁰ Análise 1: Sequência da fuga dos Anões e Bilbo (Sequência 1), seguido de cenas na locação (Sequência 2), no set (Sequência 3) e computação gráfica (Sequência 4). Disponível em:

Na "Sequência 1", se encontra o trecho do filme que será analisado. Na "Sequência 2", observa-se a gravação no Rio Pelorus, na Nova Zelândia. Nesta cena, os atores, já com suas próteses, atuavam, provavelmente, no fim da perseguição até chegarem ao encontro de Bard, o humano.

Já na "Sequência 3", os atores se encontram ainda caracterizados com as máscaras de látex, porém, dentro do estúdio. Neste momento entra a magia dos efeitos visuais, com o *chroma key* (mostrado na Figura 2), dialogando diretamente com a maquiagem protética dos atores em uma unidade visual.

Figura 2 — Fili no set com *chroma-key*



Disponível em: The Hobbit: The Desolation of Smaug: Creating a Waterlogged Action Sequence- Design FX-WIRED; <<https://www.youtube.com/watch?v=b45QQMg581o>>. Acesso em: 08/06/2015

O *chroma key* é uma técnica que profissionais de efeitos visuais utilizam para possibilitar o recorte de uma região da imagem, geralmente adicionando um objeto 3D, ou imagens 2D em segundo plano. Para um bom recorte, são normalmente utilizadas as cores verde ou azul, pois são tonalidades que não são presentes na cor da pele. Na Figura 2, Fili, o barril e a pedra à esquerda são mantidos, substituindo o fundo.

<<https://www.youtube.com/watch?v=U9hMLC8v0BA>>;<<https://www.youtube.com/watch?v=Gsz0qKX8uWE>>;<<https://www.youtube.com/watch?v=nM7byUTrSZA>>;<https://www.youtube.com/watch?v=U_usC2EQcDo>;<<https://www.youtube.com/watch?v=jsywLbNcsZc>>;<<https://www.youtube.com/watch?v=nkm0R83JfLU>>;<<https://www.youtube.com/watch?v=63o0QJ3CitY>>;<<https://www.youtube.com/watch?v=b45QQMg581o>>. Acesso em: 02/06/2015 – conforme anexo ao CD (vídeo editado pelo autor).

Para que o virtual se encaixe na cena *live-action*, deve-se reproduzir os movimentos da câmera ou da superfície onde o objeto será fixado. Normalmente, no *chroma key*, são colados adesivos ou riscados pontos de referência, criando pontos de contraste, para que o artista gráfico possa rastrear o movimento da câmera em perspectiva com base nestes marcadores (processo conhecido como *camera tracking*). Concomitantemente, cria-se uma câmera virtual que se movimenta exatamente como a real, assim se consegue maior liberdade de criação, produzindo ambientes mais complexos, inserindo-lhe na cena de forma realista e contribuindo com o intuito de convencer que aquele objeto ou cenário realmente existe.

Outra técnica importante de efeito visual utilizada na água do rio, nos *splashes* e na cachoeira durante a fuga, foi apresentada na "Sequência 4", do vídeo "Análise 1". A simulação de partículas é o sistema no qual o artista define pontos, linhas, ou áreas de onde serão emitidas várias partículas, podendo ser ajustados com controles de valores físicos, como gravidade, pressão, rebatimento, viscosidade, densidade, entre outros. Depois dos ajustes, aplica-se um material com várias propriedades à escolha, como: reflexão, refração, transparência, finura do brilho, entre muitas outras regulagens. Com o conhecimento da ferramenta e estudo das forças físicas, é possível criar elementos essenciais para diversos tipos de cena, sejam avalanches, maremotos, inundações, ou, como verificado no anexo, as cachoeiras e o rio, que levam os anões através da correnteza.

Por fim, a captura de movimento (Sequência 4), conhecida por Captura de Performance (*Motion Capture* ou *MOCAP*), juntamente com a criação dos personagens em 3D, torna os movimentos da animação mais reais. Tais processos foram, similarmente utilizados no personagem *Gollum*, que serão melhor detalhados adiante.

A "Sequência 1" inteira do vídeo compartilhou a maquiagem protética com o mundo virtual de uma maneira bem convincente. No que concerne à produção da referida passagem do filme, percebe-se no vídeo "Análise 1", que a magia da série de cenas, e a aventura dos Anões e Bilbo se devem a esta gama de técnicas que tornam possível o impossível.

5.2 DETALHES PRECIOSOS

O surgimento de Gollum, se deu a um tempo anterior ao que se passa na trilogia "The Hobbit"(2012, 2013, 2014). O personagem era um Hobbit comum chamado Sméagol, que havia saído para pescar com seu irmão quando este encontrou o anel no rio, provocando um olhar ganancioso entre os dois familiares. O encanto do anel caiu sobre os dois Hobbits, provocando uma briga, na qual Sméagol assassinou o irmão. A partir desse episódio, a criatura, deslumbrada e inocente com o encanto do "precioso" anel, manifestou ganância pelo objeto, fazendo aflorar seu alter-ego, o Gollum.

No filme, Gollum é um personagem produzido com um ou mais programas que operam imagens de três dimensões, escultura digital e captura de movimento, com softwares de manipulação de imagem 2D e pintura digital para a criação de texturas, entre outras aplicações. Peter Jackson lhe atribuiu características (principalmente, no esqueleto e marcas de expressão) do ator que atua como Sméagol na trilogia "O Senhor dos Anéis" (2001, 2002, 2003), Andy Serkis, como confere-se na Figura 3.

Figura 3 — Comparando Sméagol a Andy Serkis



Disponível em: <<http://2.bp.blogspot.com/-SJ8YUIqvCoE/UO7TEIWTR0I/AAAAAAAAADjI/-nSQzi5rLHI/s400/O+Hobbit+Smeagol.jpg>>;
<<https://sv.nyt.com/images/2014/06/30/movies/video-dawn-of-the-planet-of-the-apes-andy-serkis-on-his-character-and/video-dawn-of-the-planet-of-the-apes-andy-serkis-on-his-character-and-videoSmall.jpg>>. Acesso em: 08/06/2015

Este personagem dispensou o uso de maquiagem protética para ser inteiramente feito em *CG*⁹¹, unindo a produção total da criatura, contando com *concept art*⁹², modelagem, texturização, animação, captura de movimentos do corpo e da face, e técnicas com *chroma key*. Em contrapartida, Bilbo usa uma prótese na orelha para deixá-la com aparência diferenciada, uma característica dos Hobbits no filme, assim como os pés, que são maiores que o normal e cabeludos.

No vídeo "Análise 2"⁹³, o Hobbit Bilbo interage com Gollum em um jogo de adivinha. Isto só é possível em virtude dos avanços da tecnologia de *Motion Capture*, já apresentados nos anexos "Análise 1" e "Análise 2", a qual consiste em uma técnica utilizada para rastrear os movimentos dos atores na vida real. Segundo Fernando da Silva, existem quatro categorias de captura de performance, sendo elas: acústicas, mecânicas, óticas e magnéticas. No site da *Visgraf*, Silva define o sistema magnético, que está entre os mais usados, concorrendo apenas com os óticos.

Neste tipo de sistema, emprega-se um conjunto de receptores que são posicionados nas articulações do ator. Tais receptores medem a posição 3D e orientação das articulações em relação a uma antena transmissora, que emite um sinal de pulso. Cada receptor necessita de um cabo para se conectar à antena. Disponível em: <<http://www.visgrafimpa.br/Projects/mcapture/publ/mc-tech/>>. Acesso em: 08/06/2015.

A extrema atenção aos detalhes do personagem que foi produzido em computação gráfica, traz mais credibilidade ao seu visual. Muitos espectadores são sujeitos a crer que Gollum existe, por conta de sua aparência perfeita e seus movimentos humanos, providos pela *MOCAP*. Como se pode constatar no vídeo, os artistas gráficos se preocuparam com os mínimos detalhes, como os minúsculos e transparentes pelos faciais, as pintas, rachaduras, veias, nervos, vincos, texturas da pele e vários outros detalhes. Ao final do vídeo, o narrador evidencia o sucesso da análise:

⁹¹ Computação gráfica: *Computer Graphics* ou *CG* é "a representação pictórica e manipulação de dados por um computador" de acordo com o dicionário Wordnet da Universidade de Princeton.

⁹² *Concept art*: Arte de Conceito em inglês. É o trabalho ilustrado para representar uma ideia ou personalidade, para uso em filmes, animações, *games*, histórias em quadrinhos, entre outros.

⁹³ Análise 2: Trecho do jogo da adivinhação, com Sméagol e Bilbo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HUGdsjwTf2s>>. Acesso em 02/06/2015 - conforme anexo ao cd (vídeo legendado pelo autor em parceria com Alexandre Lauxen).

Nós usufruímos de tecnologia de captura de performance remota, com cena de LED ativo, para nos dar mais liberdade. Isto permitia tanto Martin, quanto Andy, a ter uma interação direta, atuando em conjunto [...] nós ficamos muito orgulhosos que um dos mais emocionantes e poderosos momentos do filme tenha estrelado um dos nossos personagens. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oqKhVMk8v1k>>. Acesso em: 08/06/2015.⁹⁴

Com esta visão geral do trecho, mais uma vez se verifica a computação gráfica unida à maquiagem protética, complementando uma passagem dramática do filme e exercendo o efeito desejado.

5.3 SMAUG, O ESTUPENDO

O vídeo "Análise 3"⁹⁵ revela segredos por trás da produção da cena em que Bilbo e Smaug dialogam. Nesta passagem se destaca a computação gráfica, com as vastas montanhas de tesouro dentro do castelo de Erebor, e lá encontra-se um Hobbit, com suas próteses de pés, grandes e cabeludos, em um set com montanhas de moedas dentro do estúdio.

Como em todo diálogo, procura-se destacar as expressões dos personagens, não seria ideal simplesmente colocar um "Bilbo virtual" em meio às montanhas de ouro, pois, embora exista grande capacidade tecnológica da captura de movimento facial, é diferente vermos Gollum, produzido totalmente em 3D, e Bilbo, do qual já são conhecidas as expressões faciais e atuação. Seria muito artificial o ator aparecer em 3D em algumas cenas de diálogo.

Para isso se tornar possível, Martin Freeman, o ator de "Bilbo", teria que ser justaposto de forma diferente. A produção então foi feita com algumas porções reais de moedas e peças falsas em frente ao *chroma key*, para depois serem complementados com o castelo, o dragão e as moedas, compondo uma cena fantasiosa e provida de um imaginário maravilhoso. Segundo Ronnie Menaham

⁹⁴ Tradução nossa. Original em inglês: "We used from all performance capture technology, with active LED scene, to give us more freedom. It allowed both Martin and Andy to have more interaction and feed off each other's performances [...] we were very proud, that one the most emotional and powerful moments in the film feature one of our CG characters."

⁹⁵ Análise 3: Sequência do diálogo entre Bilbo e Smaug. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8XLLtAYEjpg>>; <<https://www.youtube.com/watch?v=oqKhVMk8v1k>>; <https://www.youtube.com/watch?v=htTa_4TqLKQ>. Acesso em: 02/06/2015. - conforme anexo ao CD (vídeo editado e legendado pelo autor).

(Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=htTa_4TqLKQ>. Acesso em: 08/06/2015), o Supervisor de Efeitos Especiais, a sequência contou com 200 bilhões de peças de tesouro.

Uma cena fantástica desse nível, com diálogo em um ambiente irreal e uma grandiosa criatura mitológica, poderia ser feita de outra forma, mas nenhuma técnica poderia superar a tecnologia de *CG* utilizada no filme. Smaug poderia ser sido substituído por um Animatron⁹⁶, o que seria muito caro e não chegaria ao nível realista que as formas, as texturas, os detalhes e o movimento que o dragão tem no filme. Um cenário com um castelo daquela imponência levaria muito tempo para ser construído e também inviável. A solução foi a mais prática e convincente para se representar a situação, tanto que o cenário se tornou uma das capas do *DVD/Blu-ray*.

Seguindo a lógica dos simuladores de partículas citados anteriormente⁹⁷, a cena também também conta com mais uma artimanha da tecnologia 3D para dar realidade aos movimentos das moedas e peças do tesouro, chamada de simulação de massa. Com esta, a física é adicionada no ambiente, configurando valores como: gravidade, colisão, peso, massa, entre outros. Por conseguinte, as peças de ouro foram simuladas, de forma que Smaug exercesse interação sobre elas, e da mesma forma, umas sobre as outras.

⁹⁶ Animatrons são robôs, animados com diversos tipos de técnicas unindo a robótica e a escultura. É a tecnologia utilizada, por exemplo, em maior parte do filme "Jurassic Park" na criação dos dinossauros.

⁹⁷ Conforme visto no subcapítulo 5.1, p. 16.

Figura 4 — Sistema muscular e esquelético de Smaug



Disponível em: <<http://icdn4.digitaltrends.com/image/the-hobbit-the-desolation-of-smaug-fx-047-1196x797.jpg>>. Acesso em: 08/06/2015.

Smaug, assim como Sméagol, foi criado integralmente, não apenas a parte superficial, como a parte interna. Músculos e esqueletos são planejados para criar uma animação e forma perfeita, com contrações musculares e limitações dos movimentos, como se fossem reais. Além disso, apesar de uma morfologia diferente da humana, o Dragão também conta com a captura de movimento, recebendo a atuação de Benedict Cumberbatch, como conferida na Figura 5:

Figura 5 — Captura de performance de Cumberbatch/ *Smaug Behind the Scenes of The Desolation of Smaug*.



Disponível em:

<https://www.google.com.br/search?q=Smaug+Behind+the+Scenes+of+The+Desolation+of+Smaug&oq=Smaug+Behind+the+Scenes+of+The+Desolation+of+Smaug&aqs=chrome..69i57.858j0j4&sourceid=chrome&es_sm=93&ie=UTF-8>. Acesso em: 08/06/2015.

Após a captura, os movimentos faciais são ajustados e transpostos para o Dragão. A performance de Cumberbatch é melhor apresentada no vídeo "Análise 3".

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No mundo da publicidade e propaganda, os profissionais de vídeos e ilustrações sempre estão sujeitos às ideias que envolvem mundos ou criaturas fantásticas e maravilhosas. Porém, para que eles possam aplicar o conteúdo imaginado, expandir a gama de possibilidades de criação e produção, é essencial conhecer as técnicas para modificação da realidade em seus projetos. Portanto, investigando três trechos da trilogia "O Hobbit" (2012, 2013, 2014), especificamente nos dois primeiros filmes, este artigo prova que os efeitos visuais e a maquiagem protética têm um importante papel na criação, assim como, podem trabalhar juntos para alcançar melhores resultados.

O propósito do trabalho não foi mostrar que uma técnica depende da outra, pois ambas, normalmente, são autossuficientes, em especial em relação os efeitos visuais. Uma maquiagem protética pode ser substituída por um personagem 3D, e este, por sua vez, pode ser feito com maquiagem protética. Porém, parafraseando a declaração já citada de James Cameron⁹⁸, a escolha é questão de *feeling*, do ponto de vista do diretor e da equipe, é a noção para julgar a beleza, a estética, o detalhamento e a capacidade de reconhecer qual técnica pode ser mais convincente. E nesse sentido, os profissionais envolvidos, materializaram a Terra-Média de Tolkien em imagens que anunciaram um mundo real⁹⁹, criando um espetáculo visual, graças às técnicas utilizadas.

Quando se trata de um mundo imaginário, a mente do criador traz uma transformação da realidade, carregando consigo um repertório de experiências e conhecimentos, para criar o novo universo. Ao transpor toda essa transfiguração para o cinema, se o intuito é representar de forma convincente o mundo novo, se

⁹⁸ Capítulo 4, p. 10.

⁹⁹ Diferente da realidade, o real não necessariamente existe, mas obrigatoriamente deve ter uma lógica entre os elementos.

sobressaem as técnicas mais sofisticadas e transformadoras e, ao longo do tempo, estas experiências irão aumentar, a tecnologia irá evoluir e, conseqüentemente, o cinema. Então, resta a interrogação: se a saga "O Hobbit" (2012, 2013, 2014) já resultou nessa magia e perfeição do "realismo surreal" da Terra-Média, com o avanço das pesquisas aumentando cada vez mais, com que espécies de criaturas mágicas ou cenários utópicos maravilhosos o espectador está prestes a interagir?

REFERÊNCIAS

CAMERON, James. **Avatar**: Interview with James Cameron. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Vt-XCDjyDNs>>. Acesso em: 27/05/2015.

FINK, Michael; MORIE, Jacquelyn Ford. Introduction. In: OKUN, Jeffrey; ZWERMAN, Susan (Orgs.). **The VES Handbook of Visual Effects**. Oxford; Burlington: Elsevier, 2010. p. 1-15.

HESS, John. **The History of Cutting**: The birth of cinema and continuity editing. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=6uahjH2cspk>>. Acesso em: 26/05/2015.

JOSÉ, Carlos. Apostila de maquiagem para cinema. Disponível em <<https://citacaodoze.files.wordpress.com/2008/11/apostila-de-maquiagem-para-cinema.pdf>>. 2008. Acesso em: 04/06/2015.

LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. **O que é imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução de: Lauro António e Maria Eduarda Colares. Rio de Janeiro: Dinalivro, 2005.

MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. São Paulo: Papyrus, 2006.

RAVELLI, Juliana. **Quem inventou a fotografia?**. Disponível em <<http://www.dgabc.com.br/Noticia/51708/quem-inventou-a-fotografia->>. Acesso em: 05/05/2015.

RICKITT, Richard (Org.). **Designing movie creatures and characters**: Behind the scenes with the movie masters. Oxford: Elsevier, 2006.

SQUIRES, Scott. Pre-Production/ Preparation. In: OKUN, Jeffrey; ZWERMAN, Susan (Orgs.). **The VES Handbook of Visual Effects**. Oxford; Burlington: Elsevier, 2010. p. 16-77.

STURMAN, David. **A Brief History of Motion Capture for Computer Character Animation**. Disponível em:

<https://www.siggraph.org/education/materials/HyperGraph/animation/character_animation/motion_capture/history1.htm>. Acesso em: 06/06/2015.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. México: Perspectiva, 1981.

WHITE, Michael. **Tolkien**: Uma biografia. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

ÉTICA NO CINEMA DOCUMENTÁRIO:

Uma experiência com videocartas de haitianos para o Haiti

GOMEZ, Guilherme Luiz Lourenço¹⁰⁰

RESUMO: O estudo das relações entre ética e estética no cinema documentário leva a importantes debates e instiga a necessidade de posicionar-se. Neste sentido, as possibilidades de autorepresentação abertas pelo uso do dispositivo das videocartas são particularmente interessantes. Partindo da experiência de produção de videocartas de imigrantes haitianos residentes em Curitiba, serão abordadas tensões tais como a primazia da forma em relação à função nas obras e entre a expressão subjetiva do artista (associada ao experimentalismo de vanguarda) e a necessidade da comunicabilidade advinda de convenções estéticas já assimiladas pelo público. A análise fílmica e extrafílmica da produção das videocartas pretende contribuir com as reflexões acerca do uso deste dispositivo no nas formas documentais de cinema.

PALAVAS-CHAVE: videocarta; documentário; haiti;

O presente trabalho busca refletir e compartilhar sobre o processo de produção de um documentário realizado com o uso de videocartas entre haitianos no Brasil e no Haiti. O projeto Pon.tes no Haiti foi idealizado por Diego Baffi e realizado conjuntamente por Guilherme Luiz Lourenço Gomez, Guilherme Morilha Ribeiro, Juliana Liconti e Werber Garbes.

O Haiti e os haitianos

O Haiti é um país situado numa ilha caribenha junto a República Dominicana. É o país mais pobre das américas e a história de seu povo das mais heróicas. Os haitianos realizaram a única revolução de escravos vitoriosa do mundo, tendo o povo negro derrotado os exércitos das principais potências coloniais da época. Sua luta fez do Haiti o primeiro do globo a abolir a escravidão e

¹⁰⁰ Bacharelado em Cinema e Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0540604025543318>

o primeiro das américas a tornar-se independente, expulsando os colonos franceses do país.

A luta histórica do povo Haitiano pela libertação foi vitoriosa e por isso castigada pelas elites econômicas globais, que impuseram duros embargos econômicas e cobranças de dívidas externas impagáveis. Os governos formados pelas classes dominantes negras foram rendidos ao imperialismo global, para isso impondo regimes de violência ao povo.

Por décadas o país foi governado por violentas ditaduras, destacando-se o período da família Duvalier, Papa Doc e seu filho Baby Doc. Assim como em outros países do continente, o Haiti passou pelo processo de democratização formal entre as décadas de 80 e 90 e elegeu um presidente de centro-esquerda ligado à Igreja Católica. De perfil comum à política latino-americana, o presidente Aristide fez um governo recuado, mas com importância nas políticas sociais. Sofreu perseguição norte-americana e foi deposto, seguindo a continuidade de instabilidade política no país. Governos neoliberais assumiram o país nos últimos anos, sem nenhuma construção de malha de seguridade social pública. A dívida externa do Haiti para com a França, datada do movimento de independência, só foi revogada no terrível terremoto de 2010, que matou centenas de milhares de pessoas, deixou milhões de desabrigados e destruiu parte importante do país.

Filmando haitianos no Brasil

Atualmente, povos de todo o mundo encontram na imigração em massa a única saída para a miséria política e social. Também é um dos caminhos que os haitianos tem tomado em sua luta, principalmente após o terremoto. Atualmente 400 pessoas recebem visto para o Brasil semanalmente. E, 2014, cerca de 4 mil imigrantes haitianos residem em Curitiba ou Região Metropolitana.¹⁰¹

É sobre a história e relações dessas pessoas que o projeto de documentário Pon.tes para o Haiti pretende debruçar-se: haitianos que vieram para o Brasil, mais

¹⁰¹ Número da Assessoria de Direitos da Prefeitura Municipal de Curitiba. Disponível em: <http://www.curitiba.pr.gov.br/noticias/sine-curitiba-e-porta-de-entrada-para-haitianos-no-mercado-de-trabalho/34671> <acesso em 6 de setembro de 2015>

especificamente em Curitiba e região metropolitana. Entendendo que são pessoas em sua maioria em situação de vulnerabilidade, que além de enfrentarem o racismo, a xenofobia e a subempregabilidade, estão ainda aprendendo a língua portuguesa, com pouca rede de contatos e que vieram para o país principalmente enviar dinheiro para a terra natal.

Questionamos assim qual deveria ser a maneira de representar essas pessoas no filme. Entendendo que a miséria que abate o Haiti é fruto do imperialismo e da exploração de elites políticas e econômicas, e jamais de uma suposta incapacidade social, escolhemos evitar alguns olhares que podem ser muito comuns, como os pautados pelo paternalismo ou o assistencialismo. Sabemos também que o papel dos povos colonizados no cinema é historicamente tido como exótico ou bárbaro, quanto a sua representação e marginalizado quanto às condições de fazer seu próprio cinema.

Como parte do esforço para não fazer coro à esta realidade, optamos por utilizar o dispositivo de videocartas como ponto de partida para abordar as histórias dos haitianos, esperando assim criar condições que os próprios haitianos construam sua representação do Brasil, trazendo elementos para compor o imaginário estrangeiro sobre o país. As videocartas seriam compostas de depoimentos de haitianos residentes no Brasil destinadas ao seus conterrâneos no em Porto Príncipe, no Haiti¹⁰², sendo que incentivaríamos a composição audiovisual das videocartas pelas próprias pessoas, através da escolha de enquadramentos, objetos mostrados, cores, disposição dos elementos no quadro e etc.

As videocartas e o documentário-dispositivo

O uso de dispositivos no cinema documentário tem sido recorrente na produção audiovisual contemporânea. No Brasil, podemos citar filmes como *“Passaporte Húngaro”*, de Sandra Cogut; *“33”*, de Kiko Goifman; *“Rua de Mão Dupla”* e *“Acidente”*, de Cao Guimarães; *“Edifício Máster”*, *“Babilônia 2000”* e *“O fim e o*

¹⁰² As videocartas seriam levadas para a capital do Haiti, Porto Príncipe, pelo artista Diego Baffi, que fora convidado como artista convidado para o Festival Quatre Chemins. As exposições fariam parte do festival e teriam apoio do Centro Cultural Brasil Haiti em sua produção.

princípio”, de Eduardo Coutinho. Todos os filmes utilizam os dispositivos de diferentes maneiras e criam diferentes relações entre os dispositivos construídos e a estrutura do filme. (RUIZ, 2009 p. 33)

Em "*Rua de Mão Dupla*", por exemplo, pessoas trocam de casa umas com as outras por vinte e quatro horas, filmando o local com uma câmera filmadora digital. Após a troca gravam um depoimento descrevendo como imaginam o morador desconhecido, assistindo também o depoimento gravado com suposições sobre sua pessoa. Na cinematografia de Eduardo Coutinho também estão presentes diferentes usos de dispositivos. Em *Babilônia 2000*, equipes de filmagem sobem o morro da Babilônia na véspera da viada do milênio, perguntando sobre o que as pessoas esperam do futuro. Em *Edifício Master*, é delimitado um campo de atuação, o edifício, e ocorrem entrevistas com diferentes moradores, mas sem necessariamente haver um tema ou questionamento comum. Em *O fim e o princípio*, o realizador e equipe partem para uma cidade do sertão paraibano escolhida por sorteio, em busca de um tema para o filme. Podem ficar na pequena cidade ou partir para outras, a depender da disposição para o filme que for encontrada. "Se não for encontrado um tema, então o filme será sobre essa busca", diz Coutinho no início.

O uso de dispositivos pode, então, moldar mais ou menos os filmes e de diferentes maneiras. Pode-se fazer um filme inteiramente dentro da lógica e normas do dispositivo escolhido, como é possível também que seja apenas um encadeador inicial dos questionamentos ou relações que darão forma ao filme. Desta maneira, o filme pode se dar totalmente em relação ao artifício construído pelo cineasta como pode também extrapolá-lo, usando o dispositivo apenas quando conveniente para a obra.

Para Ruiz (2010), o documentário-dispositivo tem como característica essencial a criação de uma situação que não existia em um momento anterior ao filme. Sobre essas situações nos filmes de Coutinho:

“Os filmes de Coutinho povoam-se de temas, mas são, antes de qualquer coisa, produtos de certos dispositivos que não são a “forma” de um filme, tampouco sua estética, mas impõem determinadas linhas à captação do material” (LINS, 2004, p.12 *apud* RUIZ, 2010, p. 34).

A imposição de linhas para a captação do material pode ser um recurso

muito útil à realização, mas não é necessário essas linhas conformem regras de funcionamento rígidas que englobem a totalidade do filme. Para Coutinho, como coloca Ruiz (2010):

Podemos afirmar então que estas “prisões”, na obra de Coutinho, são o ponto de partida para que o cineasta adentre num determinado universo e o explore, mas apesar de as regras do jogo serem explicitadas no início do filme, não são o centro de seu funcionamento e estruturação. A força de seus documentários reside não no dispositivo em si, mas no encontro entre o cineasta e seus entrevistados, transformados em personagens *no e pelo* filme. (RUIZ, 2010, p. 35)

É com essa noção de documentário-dispositivo - em que o filme pode ir além do artifício e suas regras, sendo este mais importante como ponto de partida - que o projeto *Pon.tes para o Haiti* será estruturado em relação ao uso do dispositivo das videocartas.

As videocartas por sua vez não devem ser entendidas como uma mera troca de mensagens em vídeo. Trata-se de uma troca proposta por documentaristas, em que diversas decisões centrais não poderão deixar de ser tomadas pelos realizadores e que, mesmo havendo consulta, terão primazia na forma do filme tomada na edição. O caráter das videocartas é então de um artifício construído pelos documentaristas para realizar o documentário, se colocar em relação com o outro, colocar os outros em relação a si, criar imagens, sons e narrativa. A comunicação pelas mensagens de vídeo não é uma situação de rotina na vida das pessoas documentada - a partir daí transformadas em personagem - mas uma situação proposta pelo filme (RUIZ, 2010 p. 42) . Aqui, pretendemos captar aspectos relacionados ao cotidiano e concreto da vida através do momento de escape da elaboração das videocartas, um momento de comunicação atípica para as personagens.

Figura 1 - Videocarta de Jean-Louis Ernsó



Ética no cinema documentário

O dispositivo das videocartas também foi então escolhido com o intuito de dar um passo para a auto-representação dessas pessoas e possibilitar condições para autoria compartilhada da obra resultante, afastando o filme de uma lógica colonizadora entre documentarista e documentado. É preciso questionar, no entanto, se é possível que as relações de poder e subordinação sejam plenamente desfeitas. Para Marcius Freire (2010 p.30), a relação de poder entre aquele que empunha a câmera e aqueles que são objetos de sua mirada é inquestionável por mais que hajam procedimentos para compartilhar esse poder, como é o caso aqui da composição de videocartas. Acredita-se que realizador, querendo ou não, detém o domínio sobre o processo de criação do filme, enquanto as pessoas filmadas a ele são submetidas. Mesmo quando existem mecanismos para compartilhar o processo de construção da obra, este domínio segue presente por diversos motivos. Mesmo num caso de montagem compartilhada - o que é muito pouco comum - é o realizador que tem condições de perceber a totalidade do processo de produção do filme e

exercer maior influência em todas as etapas, sendo suas posições preponderantes na composição final da obra.

Entendemos aqui que, não havendo vácuo de poder, há também resistência por parte das pessoas filmadas. (FREIRE, 2010 p. 31). Esta pode ser voluntária ou não, expressa em diferentes formas e pode ser escolhido por ocultá-las na montagem. As escolhas sobre o que deve ser mostrado ou não em relação as outras pessoas balizam inclinações éticas e estéticas, tangem concepções de mundo e anseios profundos. Para Freire (2010 p. 34), as decisões, nos filmes em pautar-se por princípios de prazer e gosto ou de responsabilidade e razão, são centrais para um discernimento ético. Estas por sua vez remetem à discussões próprias da definição da obra de arte. A primeira vista, a noção kantiana da "satisfação desinteressada" pode soar mais próxima ao filme de ficção, enquanto é mais fácil perceber em filmes documentários a adesão a razões de ordem moral, como a obrigação de dar a ver certos aspectos do mundo histórico, possuindo mais claramente uma *função* enquanto obra de arte.

A ausência de função, a obra voltada para a satisfação do gosto subjetivo remete às experimentações formais e a necessidade de expressão interior do artista. A preocupação com uma coerência responsável com a realidade e o questionamento do mundo estariam relacionados à função das obras. O conflito entre a liberação de uma expressão subjetiva associada às vanguardas estéticas com a necessidade de comunicabilidade com grandes públicos, também são conflitos pertencentes a esta esfera¹⁰³. A estética, estaria então relacionada ao gozo enquanto a estética com a função dos filmes documentários. Percebemos que as obras podem ser desprovidas de função e mesmo ser esta a condição para defini-la. A dimensão estética da criação, no entanto, também está presente em coisas que não foram projetadas para tornarem-se obras de arte, mas para desempenharem funções específicas. A disposição da esfera ética no filme documentário é aqui entendida de maneira a estar sempre em relação de conflito com a estética, no sentido de que a escolhas inerentes ao fazer cinematográfico

¹⁰³ O conflito entre vanguarda e comunicabilidade é dos mais importantes na história do cinema brasileiro. Para Fernão Ramos (2010), foi a contradição central do Cinema Novo, superada em parte por alguns autores do Cinema Marginal.

devem sempre ser mediadas entre a busca pelo belo e a responsabilidade com o real.

Ao realizar um filme com refugiados haitianos no Brasil, setor da sociedade que experiencia o pior da carestia de vida contemporânea, sofre com uma brutal exploração de sua força de trabalho e todas as violências implicadas no racismo e na xenofobia, é entendido aqui um ato de responsabilidade não ignorar estas condições no filme, devendo assim ser mantidas suas expressões na obra.

Pon.tes para o Haiti

A escolha do dispositivo das videocartas foi movida por preocupações, entre elas a de não mostrar discursos incondizentes com a realidade dos haitianos. O desenvolvimento do projeto previa que seriam filmadas apenas pessoas que procurassem o projeto voluntariamente. Inicialmente foi feita divulgação em grupos frequentados por haitianos nas redes sociais, intentando que os interessados nos procurassem movida pelo desejo de fazer a videocarta. Seriam espaços em que as pessoas colocariam o que desejam que fosse exibido para as pessoas de Porto Príncipe.

O tema saudade foi oferecido para as pessoas que demonstravam interesse no filme, por acreditar que seria um tema aberto o suficiente para as possibilidades de discurso e ao mesmo tempo dar uma direção no sentido de possibilitar a unidade necessária para as videocartas comporem um só filme.

A divulgação não levou a uma procura espontânea pela produção das videocartas, levando os realizadores a apresentarem o projeto na Escola Germano Pacionirk, que oferece curso de português para haitianos e na Pastoral do Migrante, lugar que oferece diversos serviços de acolhimento e suporte para os recém-chegados ao país. Frequentar esses locais possibilitou a criação de diversos vínculos com haitianos residentes em Curitiba. No término da escrita deste artigo, haviam sido feitas gravações com uma dezena de haitianos e haitianas.

Figura 2 - Videocarta de Fritznel Princivil



Figura 3 - Videocarta de Appolo Decius



Figura 4 - Videocarta de Rodim Eliazard



Percebeu-se que no momento da elaboração das videocartas, atípico e carregado de comportamento pró-filmico, raros vestígios das sofridas condições ou do imenso esforço de vida dos entrevistados eram impressos nas gravações. O que predominou foi a construção de uma imagem harmônica muitas vezes incodizente com o que era relatado nos momentos de conversas e convivência.

CONCLUSÃO

A dinâmica inicial das videocartas, de proposição motivada por anseios de natureza ética, não mostrou ir de encontro a uma prática de contato profundo com as pessoas que participam do filme. A realização de um filme que fosse, ao mesmo tempo, fruto de anseios e trabalho coletivo das pessoas filmadas e que mantém vivo seu caráter de denúncia da exploração do trabalho, do racismo, da xenofobia e outras opressões demandaria o que Claudine de France, citada por Marcius Freire, chama de inserção social:

Consiste em fazer-se aceitar pelas pessoas filmadas – com ou sem câmera - e em convencê-las da importância de colaborar tanto na realização do filme quanto no aprofundamento da pesquisa. Isto significa que a originalidade e o êxito da fase de inserção devem-se principalmente a qualidade moral e psicológica dos vínculos que venham a se estabelecer entre cineasta e pessoas filmadas”. FRANCE (1998) p. 34 apud FREIRE(2011) p. 28

Desta forma, o uso do dispositivo das videocartas foi satisfatório para a efetivação de um primeiro contato com um círculo de haitianos e haitianas, bem como para a reflexão sobre os procedimentos mais adequados para a realização do documentário. Não realizou-se, no entanto, a expectativa de que a elaboração das videocartas para os haitianos de Porto Príncipe pudesse motivar um tom de denúncia e questionamento do mundo, mesmo percebendo que esses inquietam os indivíduos. A vivência com as pessoas, apesar de breve, foi o fator mais importante da experiência e ficou claro de que um contato prolongado e profundo é necessário. O uso do dispositivo foi assim um ótimo ponto de partida para a criação de laços e relações com haitianos que estão no Brasil e possuem interesse em denunciar e melhorar as condições de vida de seu povo, porém não deu conta de imprimir esses anseios no filme. Percebeu-se assim que a próxima etapa no processo de realização do filme, ainda em construção, é a inserção social, o aprofundamento do convívio, laços e trocas com as pessoas documentadas.

Referências Bibliográficas

- FREIRE, Marcius. Documentário: ética, estética e formas de representação. São Paulo: Annablume, 2011.
- RAMOS, Fernão. Cinema Marginal (1968/1973): A representação em seu limite. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- RUIZ, Coraci Bartman. Documentário-dispositivo e videocartas: aproximações. 2009. 105f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, 2009.

**MEMÓRIA EM DIÁRIOS DE VIDEOGRAMAS – UM DIÁLOGO ENTRE A
RETOMADA DE IMAGENS DE ARQUIVO PROPOSTA POR JONAS MEKAS E
HARUN FAROCKI¹⁰⁴**

Guilherme Bento de Faria LIMA¹⁰⁵
Monica Rodrigues KLEMSZ¹⁰⁶

Resumo: Este trabalho representa uma das reflexões da pesquisa desenvolvida no Projeto de Pesquisa - "Mostra de filmes de arquivo – ensaio, compilação, família e *found footage*", desenvolvido na UNESA, no campus João Uchoa, a partir de um Cineclube, cuja premissa específica é a exibição de filmes que utilizam imagens de arquivo, objetiva estimular o desenvolvimento de uma reflexão crítica, através da análise das imagens e dos múltiplos processos de montagem. A proposta é articular, problematizar e comparar as propostas estéticas de dois diretores, Jonas Mekas e Harun Farocki, a partir da avaliação entre os quatro filmes exibidos, dois de cada um dos autores; *Reminiscences of a Journey to Lithuania* e *Scenes from the life of Andy Warhol*, de Mekas e Videogramas de uma Revolução e Trabalhadores saindo da fábrica, de Farocki.

Palavras-chave: Cineclube; Montagem; Imagem-arquivo; Filme-ensaio; Estética.

Introdução

No início de 2015, iniciou-se no campus João Uchoa da Universidade Estácio de Sá o Projeto de Pesquisa intitulado; "Mostra de filmes de arquivo – ensaio, compilação, família e *found footage*". Ao longo do primeiro semestre foram exibidos vinte filmes. As sessões eram abertas para toda a comunidade e

¹⁰⁴ Trabalho apresentado no GP Cinema, XV Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

¹⁰⁵ Professor do Curso de Cinema da Universidade Estácio de Sá e dos Cursos de Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense e do IBMEC, e-mail: prof.guilhermelima@gmail.com

¹⁰⁶ Estudante de Graduação 5º semestre do Curso de Cinema da Universidade Estácio de Sá, e-mail: monicaklemsz2013@gmail.com

aconteciam todas as 2ª feiras às 11h, sempre seguidas de debate e trocas de experiências e impressões, tanto orais, como escritas, de forma qualitativa e quantitativa.

A premissa da pesquisa possibilitou o contato com diferentes obras cinematográficas, elaboradas a partir das imagens de arquivo, estimulando a reflexão crítica e a percepção aguçada através do exercício da visualização das imagens de arquivo e seus possíveis diálogos, proporcionado por um local, como o cineclube.

Além disso, gerou também um questionamento central acerca dos inúmeros procedimentos de montagem possíveis, ou seja, os múltiplos arranjos que poderiam ser executados e, por conseguinte, as consequências destas escolhas estéticas.

Com o cinema, a obra de arte adquiriu um atributo decisivo, que os gregos ou não aceitariam ou considerariam o menos essencial de todos: a perfectibilidade. O filme acabado não é produzido de um só jato, e sim montado a partir de inúmeras imagens isoladas e de sequências de imagens entre as quais o montador exerce seu direito de escolha – imagens, aliás, que poderiam, desde o início da filmagem, ter sido corrigidas, sem qualquer restrição. (BENJAMIN, 1996, p.175).

A perfectibilidade, apontada por Walter Benjamin, deve ser investigada nas obras elaboradas com imagens de arquivo, uma vez que estas imagens foram capturadas para cumprir uma primeira finalidade. Todavia, em sua retomada, passaram por um processo de pesquisa, uma etapa de seleção, um burilamento. O montador exerce suas atribuições de maneira determinante, num trabalho contínuo de apropriação e construção de sentido, mediante a articulação de fragmentos marcados pelo tempo e pela memória. Ou seja, um árduo processo de correção, no sentido benjaminiano. Uma busca incessante pela perfectibilidade, mediante a lapidação das imagens de arquivo, na procura dos seus rastros.

Neste sentido, selecionou-se filmes, com as maiores variações possíveis, com diferentes temáticas, períodos históricos, qualidade imagética, utilização do som, enfim, uma ampla gama de elementos audiovisuais distintos, que viabilizassem discussões e debates sobre o fazer cinematográfico.

Metodologia

Como recorte para o presente artigo, que visa ilustrar a multiplicidade mencionada acima, optou-se por uma análise comparativa entre a proposta estética de dois diretores em duas de suas obras. Harun Farocki, considerado o diretor alemão desconhecido mais famoso e Jonas Mekas, um diretor de nacionalidade lituana, que reside nos Estados Unidos desde o final de 1949.

Juntamente com esta perspectiva de análise de imagens, há uma combinação entre uma metodologia quantitativa e outra qualitativa organizadas através de questionários coletados no final das sessões, bem como a filmagem das impressões e reflexões acerca das obras cinematográficas visualizadas. Sendo assim, é importante mencionar algumas informações sobre as condições de exibição de cada um dos quatro filmes que serão aqui analisados.

O primeiro deles foi *“Videogramas de um Revolução”*, apresentado em 16/03/2015. Havia vinte pessoas presentes na sessão, a maioria estudantes de Cinema (três do curso de Fisioterapia). Entretanto, nenhum dos presentes, com exceção do professor, tinha assistido o filme até então. Um dos alunos de Cinema registrou: “Achei interessante a temática revolucionária por meio de registros independentes que unidos ilustram como foi o acontecimento, e também como ele faz refletir sobre as manifestações no nosso país.”¹⁰⁷

Cabe ressaltar, que na véspera da exibição do filme de Harun Farocki,, houveram manifestações populares contrárias ao governo Dilma espalhadas pelo país.¹⁰⁸ Outro aluno, este de Fisioterapia, afirmou: “O filme sobre a revolução romena, faz-nos pensar na situação caótica do governo brasileiro, com inúmeros casos de corrupção, desvio de dinheiro para com a população”¹⁰⁹. Desta forma, é possível apontar que a observação de imagens de arquivo possibilita a reflexão política, traz à tona debates que tangenciam nossa realidade e estimulam a troca

¹⁰⁷ Resposta observada no questionário aplicado no final de cada uma das sessões. Referente a única pergunta aberta do questionário: “Qual sua opinião sobre o filme exibido nesta sessão?”

¹⁰⁸ <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2015/03/manifestacao-anti-governo-reune-milhares-na-orka-de-copacabana.html> acesso em 10 de julho de 2015.

¹⁰⁹ Resposta observada no questionário aplicado no final de cada uma das sessões. Referente a única pergunta aberta do questionário: “Qual sua opinião sobre o filme exibido nesta sessão?”

de opiniões e o exercício da cidadania. A visualização das imagens de arquivo selecionadas pelo diretor alemão parecem suscitar questionamentos em torno da conjuntura política-econômica na qual o Brasil se encontra em 2015. Ou pelo menos a forma como as imagens são registradas evidenciam um estética comum ao retratar uma mobilização popular.

Na sequência, o segundo filme exibido foi *“Scenes from the life of Andy Warhol”*, em 06/04/2015. Nesta sessão havia metade das presenças da sessão anterior. Todos os presentes eram do curso de Cinema, mas além dos alunos e do professor coordenador do projeto havia outro professor do curso que potencializou o debate e a análise do filme de Jonas Mekas. No questionário proposto o professor declarou: “Ótima possibilidade de compreender o *found footage* e sua incompletude: A relação entre dois artistas.”¹¹⁰, ou seja, a utilização da imagem de arquivo como uma possibilidade de avaliação e comparação estética. O diálogo entre o fazer artístico de duas personalidades que somadas transbordam e deixam brechas para interpretações a partir da subjetividade, de cada espectador. As características das imagens, em 8mm, que se impõem e que, inevitavelmente, são alvo de inúmeras reflexões e análises, tanto através do ritmo construído na montagem, quanto da própria textura da imagem.

O terceiro filme apresentado foi *“Reminiscences of a Journey to Lithuania”*. Nesta sessão estiveram presentes doze pessoas, sendo que duas delas eram estudantes de Publicidade da Universidade Federal Fluminense (UFF), duas do curso de Fisioterapia e oito do curso de Cinema da Universidade Estácio de Sá. Houve uma dificuldade coletiva, devido ao fato do filme ter sido exibido sem legenda, apenas com áudio original em inglês. Vários foram os comentários salientando a dificuldade de compreensão. Ao mesmo tempo, houve também muitos elogios a montagem organizada por Jonas Mekas. “Achei interessante a edição e montagem. Muitos recortes com uma preocupação em contar história”.¹¹¹ Esta foi a sétima sessão do Cineclub e foi curioso observar, analisando as

¹¹⁰ Resposta observada no questionário aplicado no final de cada uma das sessões. Referente a única pergunta aberta do questionário: “Qual sua opinião sobre o filme exibido nesta sessão?”

¹¹¹ Resposta observada no questionário aplicado no final de cada uma das sessões. Referente a única pergunta aberta do questionário: “Qual sua opinião sobre o filme exibido nesta sessão?”

respostas dos questionários, que os alunos que retornavam estavam mais atentos às estratégias de montagem.

Por fim, o quarto filme selecionado para ser analisado no presente artigo “*Trabalhadores saindo da fábrica*”, foi exibido em 15/06/2015. Nesta sessão, infelizmente, apenas os dois autores deste texto estavam presentes. O período de avaliações na instituição pode explicar, em certa parte, a ausência de alunos durante a exibição do filme. Um filme incrível que retoma a primeira imagem da história do cinema, produzida pelos irmãos Lumière e busca refletir acerca de um código imagético. Através do recurso da repetição, da paragem da imagem e da pesquisa de imagens com conteúdo semelhante, Farocki costura sua reflexão em torno do operariado e da luta de classes.

Harun Farocki e Jonas Mekas, nos seus filmes ensaísticos, abriram a possibilidade de discussão das ideias apresentadas, de forma transgressora, reestruturando a ordem do pensamento. As similitudes entre os dois autores está no uso do transtexto como forma de amplificação dos seus ensaios e o que os diferenciará será a forma de composição desses ensaios.

Videogramas de uma Revolução

Nesta obra, datada de 1992, Harun Farocki apresenta, através da combinação das imagens da transmissão da televisão com imagens de cinegrafistas amadores, a queda da ditadura comunista de Nicolau Ceausescu que vigorava por mais de quatro décadas na Romênia. O diretor alemão consegue reconstruir, a partir do vasto material coletado, a tensão existente naquele instante de transição de poder. A narrativa evoca reflexões sobre a relação entre mídia e poder. Mais que isso, os questionamentos em narração *off*, diante das imagens, elaborados pelo diretor alemão, conduzem o olhar do espectador sobre o que pode ser filmado e as orientações pré-existentes sobre a forma como um evento político deveria ser filmado naquela conjuntura.

Um exemplo, sobre o procedimento adotado por Farocki, pode ser observado no momento em que a transmissão televisiva sai do ar. Neste instante, é possível ouvir a voz de Nicolau Ceausescu gritando, na tentativa de ser ouvido pela

massa. Em cena, visualizamos uma imagem inusitada que apresentava algumas informações importantes: a direção para a qual o cinegrafista é orientado a apontar sua câmera (lado oposto ao palanque no qual encontra-se o ditador) e um quadrado menor ao lado esquerdo da tela, completamente vermelho, que apresenta o que estava sendo televisionado naquele momento.

Todavia, a investigação, proposta pelo diretor, não se detém nesta primeira confrontação da liberdade de expressão da mídia. Um pouco mais adiante no filme, através da retomada, ou seja, da observação daquele mesmo instante a partir de uma outra câmera, somos informados do que realmente havia acontecido e que não estava sendo noticiado; a população havia rompido a barreira de segurança e tentava forçar a entrada do comitê central. É interessante salientar que estas imagens são apresentadas em silêncio apenas com algumas poucas legendas, uma espécie de tentativa de deixar a imagem de arquivo falar por si. Outro fator que também merece observação é a qualidade da imagem, fica nítida a diferença de granulação da imagem, evidente que se trata de uma outra câmera, operada por outro cinegrafista, que de alguma forma resiste ao modelo estético imposto. A resistência fica evidente nas imagens em silêncio que funcionam como prova histórica, como um grito contido na garganta de um povo oprimido por longos anos.

Farocki compreende, desta forma, potencialidades existentes e pouco desenvolvidas na maneira de conduzir o próprio olhar e de investigar as imagens. Propõe uma nova utilização das imagens já existentes, posiciona-se diante das imagens como um arqueólogo em busca de pistas que possibilitem novas interpretações. Thomas Elsaesser avalia seu trabalho como sendo de um artista-artesão que trabalha com realidades já constituídas; mostrando várias vezes uma mesma imagem em busca de pequenas diferenças de modo que alguma coisa a mais se torne visível na repetição, nas lacunas, através da duplicação.

Outro momento do filme que merece destaque é o momento em que o primeiro-ministro declara a renúncia do governo. Farocki faz questão de apresentar este incidente através de três câmeras diferentes, repete consecutivamente o procedimento. Entretanto, o gesto político precisa ser repetido, pois a renúncia não havia sido televisionada. Uma situação cômica que evidencia, por um lado a obrigatoriedade de legitimar o movimento popular, por

outro a incompetência para se apoderar do dispositivo midiático e de seus procedimentos técnicos. A euforia daqueles líderes populares fica inscrita nas imagens e transborda para que o espectador possa completar o sentido.

Harun Farocki defende o ineditismo da reapropriação de imagens. “Convidam o espectador a imaginar seu fora de campo, evocam a história complexa dos olhares que se colocaram sobre elas, esclarecem a evolução do contexto de leitura e interpretação.” (LINDEPERG, 2010). Sugere e desenvolve uma estratégia política de trabalho que se baseia numa lógica antagônica à prática telejornalística formal e cinematográfica clássica. Desempenha um trabalho de investigação em busca de rastros deixados nas imagens e que, num primeiro olhar, não foram apreendidos ou explorados. É capaz de extrair, do previamente conhecido, algo novo e extraordinário.

Thomas Elsaesser define o cineasta e escritor alemão como um “arquivista-allegorista”. Para ele, Farocki é um observador das mudanças tecnológicas, aponta-o como um cronista de como as mídias eletrônicas transformaram a sociedade. O autor declara, também, que o cinema tem muitas histórias e que algumas pertencem aos próprios filmes. Portanto, é necessário um artista arqueólogo, mais que um historiador, para detectar, documentar e reconstruí-las. “A prática cinematográfica, assim, obrigou Farocki a ser um teórico, fazendo dele um tipo especial de testemunha, um cuidadoso leitor das imagens, e um exegeta exorcista das fantamagorias das ‘ilusões óticas.’” (ELSAESSER, 2004). Neste sentido, Farocki torna-se um leitor mais atento das imagens encontradas.

Justamente, por isso, observar e analisar as obras cinematográficas deste diretor alemão é um contínuo exercício de aprendizagem, uma tarefa essencial ao aluno de Cinema que pretende estimular a percepção e o olhar do outro. As estratégias e os artifícios aplicados por Farocki, neste filme, apontam a necessidade de se debruçar diante das imagens de arquivo em busca de novas possíveis informações que possam surgir no diálogo construído na montagem.

Parece fundamental, como aponta Thomas Elsaesser, uma postura mais atenta diante de filmes que utilizam imagens de arquivo como principal fonte de transmissão de conhecimento e informação. Acompanhar o raciocínio proposto pelo diretor que opera a partir de ressignificações demanda uma predisposição maior do espectador para exercer o pensamento. Exige mais do que apenas uma

postura de fruição e enlevo diante das imagens. Requer como sugerido pelo próprio Farocki, estar sintonizado na frequência correta para que não haja ruídos.

Scenes from the life of Andy Warhol

A proposta apresentada por Jonas Mekas é completamente diferente da metodologia observada no trabalho de Harun Farocki. Em seus diários fílmicos o cineasta lituano trabalha com imagens pessoais e particulares de tal forma que consegue construir a partir delas sentidos abertos com os quais o espectador pode se identificar.

Desenvolve uma metodologia particular de trabalho na qual faz da câmera uma extensão de seu próprio corpo. Mergulha profundamente no passado e ao revisitar suas experiências pessoais, apresenta obras singulares, potentes em possibilidades de reutilização das imagens de arquivo. No caso da obra *Scenes from the life of Andy Warhol*, Mekas reúne uma quantidade significativa de imagens do cotidiano do ícone da *Pop Art*. Imagens inusitadas que revelam traços inesperados da intimidade e das relações interpessoais do artista.

Mekas partilhava com Andy Warhol e principalmente com o Fluxus a aspiração de uma arte indistinta da vida e para a qual é necessário a completa abolição e anarquização dos meios e suportes específicos de criação.

O manifesto Fluxus é claro naquilo que defende: uma “arte-diversão”, “simples, divertida, voltada para insignificâncias, e sem necessidade de qualquer habilidade ou ensaio”. (MOURÃO, 2013, p.24).

Esta diversão parece estar inscrita nas expressões faciais daqueles que aparecem em cena, mas, sobretudo, na montagem do filme. A estética das câmeras de 8mm é uma das marcas do trabalho de Mekas, a granulação das imagens que parecem aceleradas e, principalmente, a utilização de *jump cuts*. A estrutura fragmentada que se organiza através de uma lógica que busca evidenciar os pequenos gestos e as interações, os olhares compartilhados com o dispositivo. Registros que não parecem ter significância e, justamente, por isso evidenciam a proposta estética do diretor lituano.

Cabe enfatizar também a importância dada ao próprio aparato cinematográfico. Em diferentes cenas da obra é possível visualizar algum dos personagens segurando sua câmera e brincando, interagindo de maneira orgânica com as situações que o cercam. Mekas apresenta Warhol em seu trabalho no estúdio produzindo polaroides, a curiosidade do sobrinho no primeiro contato como uma câmera de vídeo e a família reunida, todos com sua respectiva câmera super 8. Ou seja, a produção de imagens como premissa criativa, tanto em momentos de descontração familiar, quanto em ensaios fotográficos profissionais realizados em estúdio.

Outro elemento que merece atenção é o som; uma trilha musical intermitente que começa sendo reproduzida de maneira distorcida e que em diálogo com as imagens de 8mm e os *jump cuts* provocam inquietação no espectador. Esta estratégia parece corroborar com a ausência de necessidade de um design sonoro elaborado e, neste sentido, reforça o posicionamento anárquico. Mais adiante, com o desenrolar das cenas da vida de Andy Warhol é possível constatar uma polifonia de sons e ruídos dissonantes que provocam desconforto, mas ao mesmo tempo, evocam a atenção do espectador, de forma intermitente.

Jonas Mekas afirma que não filmava de acordo com um planejamento, capturava imagens, sem o prévio conhecimento do que iria acontecer diante de sua câmera. Não havia, assim, um roteiro ou premissa narrativa que norteasse o trabalho do diretor, sua única preocupação era registrar as situações que estava vivenciando. Somente após a solicitação do Centre Pompidou, durante uma retrospectiva de Andy Warhol, foi que Mekas revisitou o material de arquivo que possuía e organizou sua montagem vertiginosa e provocativa. Ou seja, sua obra só foi concluída após uma demanda específica pela visualização de um material até então inédito. Imagens que revelam aspectos da personalidade de Warhol, que potencializam momentos singulares de sua vida e ficam disponíveis para que o espectador possa visualizar instantes e situações com as quais pode se identificar e ao mesmo tempo se surpreender.

Reminiscences of a journey to Lithuania

Jonas Mekas, nascido na Lituânia em 1922, possui sua trajetória marcada pelos trágicos acontecimentos da Segunda Grande Guerra. Portador de uma bolsa de estudos, parte, na sua adolescência, para a Áustria, tendo seu trem interceptado pelos nazistas. É encaminhado para o campo de concentração, com o seu irmão. Refugia-se nos Estados Unidos, no pós-guerra, sendo apresentado ao cinema *underground* através do cineclube Cinema 16, curadoria de Amos Vogel.

Adquire uma técnica fílmica pessoal de desenvolver seus ensaios, utilizando para esse filme, material autobiográfico coletado entre 1950 e 1971, parte mostrando os imigrantes no Brooklin, entre 1950 e 1953, parte na Lituânia (1971) e parte no campo de concentração e Áustria.

Utiliza, para os seus diários ensaísticos, uma câmera Bolex, que funciona também como elemento agregador, de um homem que se sente estrangeiro de sua própria história. Procura extrair do passado, o sentimento de pertencimento que se faz no instante mesmo do processo de rememoração.

Sua escrita fílmica permite ao observador atento imaginar a singularidade da existência, através de uma crônica de costumes, instituídos a partir do espelhamento do seu eu lírico. Dissertará sobre a sua experiência ao montar os fragmentos constitutivos do seu olhar sobre a vida:

Ao ver aquele material antigo, notei que havia várias conexões nele. As sequências que considerava totalmente desconectadas de súbito começaram a parecer um caderno de notas com muitos fios unificadores, mesmo naquela forma desorganizada. Percebi que havia coisas nesse material que voltavam de novo e de novo. Pensava que cada vez que filmava algo diferente, eu filmava outra coisa. Mas não era assim. Não era sempre "outra coisa". Eu voltava aos mesmos assuntos, às mesmas imagens ou fontes de imagens. (MEKAS, 2013, p.217).

Mas do que uma reação à realidade, Mekas, no seu filme-diário reflete suas impressões memorialísticas, tomando de empréstimo as imagens que constituem também, ausência e esquecimento, para delinear os contornos destruídos pela guerra. Longe da cultura atual dos *selfies*, onde a imagem vale mais do que o acontecimento, do que a vivência, Mekas utiliza-se desse material como parte reconstitutiva de um sobrevivente a um sistema de poder que solapou um período de sua história. Mais do que um filme autobiográfico, se apresenta como um filme

de resistência, uma possibilidade subversiva de recontar a história da humanidade, a partir da sua própria, expondo sua subjetividade. Utiliza-se de uma câmera para desalojar a consciência da submissão a um regime fascista, aos campos de concentração que alienam, que fazem desaparecer individualidades.

Aponta para reminiscências dos hábitos, dos costumes e das relações interpessoais que permanecem nas entrelinhas das imagens e indicam caminhos a serem percorridos pelo espectador. A memória como elemento estruturante do discurso, uma memória seletiva que deixa escapar elementos e, simultaneamente, se detém em detalhes simbólicos que, de certa forma, estruturam o próprio diretor lituano.

Diferente da montagem vertiginosa observada no filme com as cenas da vida de Andy Warhol, nesta jornada ao local de pertencimento, há momentos nos quais é possível verificar uma tentativa de mascarar ou atenuar o corte, movimentos que se perpetuam de uma imagem para outra, *raccords* que ligam e organizam o pensamento. Outro elemento que merece atenção dentro desta obra de Mekas é o intertítulo. Utilizado como uma opção constituinte da linearidade da narrativa, os números são apresentados de forma sequencial, como uma espécie de capítulos ou fases da vida que merecem ser lembradas.

Trabalhadores saindo da fábrica

Farocki utiliza o filme-ensaio *Trabalhadores saindo da fábrica*, 1995, como um corpo editorial, mostrando a sua perplexidade diante da alienação de trabalhadores, frente a produção em massa. Faz uso de fragmentos de documentários, de filmes sobre indústrias, noticiários e filmes ficcionais. Inicia com a primeira película exibida, em 1895, pelos irmãos Lumière, atravessa um século de história, para sugerir que, através dos sistemas de controle e vigilância, instituído nas fábricas, os trabalhadores funcionam como autômatos, robotizados, catalogados, de acordo com suas funções operativas.

Estes arquivos, assim agrupados, ativam a memória e a imaginação que acabam por reconfigurar o presente e possibilitar um olhar crítico sobre a sociedade de trabalho. Através da reconstituição das cenas triviais de entrada e

saída das fábricas, o filme promove um diálogo, entre diversas áreas do conhecimento, quer sejam a sociologia, economia ou filosofia, deslocando a percepção do lugar-comum.

Em 1995, na revista Meteor, Harun Farocki explicará a relevância desse filme, na questão memorialística:

A primeira câmera da história do cinema focalizou uma fábrica, mas, depois de cem anos, pode-se dizer que a fábrica como tal atraiu pouco o cinema; mais exatamente, a sensação que causou foi de repulsa. O cinema sobre o trabalho ou o trabalhador não se constituiu em um gênero central, e o espaço diante da fábrica ficou relegado a um lugar secundário. A maioria dos filmes narra aquela parte da vida que se dá depois do trabalho. Tudo o que constitui uma vantagem do modo de produção industrial diante de outros: a divisão de trabalho em etapas mínimas, a repetição constante, um grau de organização que quase não requer tomadas de decisão individuais e concede ao indivíduo um campo de ação mínimo, tudo isso dificulta a aparição de fatores inesperados para a construção de um relato. Quase tudo o que ocorreu na fábrica nos últimos cem anos, palavras, olhares ou gestos, escapou à representação cinematográfica. (FAROCKI, 2015, p.213).

Farocki, através da pesquisa e elaboração dos fragmentos de uma história “indesejada”, concebe o seu cinema como uma forma arrojada de encontro com o real, com o social, atravessado por sua ideologia e visão política de mundo. Através, desse movimento diário de massa de trabalhadores, não individualizados, o autor explica a dinâmica do trabalho, no mundo moderno. Ainda vai sugerir, os muros e os portões como uma terra de fronteiras, entre emprego/desemprego, liberdade/prisão, coletividade/individualidade, luta/submissão, onde o capital norteia a dinâmica social e sujeita o individual à câmeras de vigilância e sensores de movimento.

Ao reconhecer e chamar a atenção do observador, durante trinta e sete minutos, sobre a ação e reação do coletivo, preso a uma estrutura de trabalho alienante, suscita uma apreensão da sua ideia, do seu ponto de vista e permite, ao observador, um encontro de consciências, através do questionamento sobre as práticas repetitivas, ao longo da história.

Os fragmentos escolhidos pelo autor, nos autorizam a imprimir significado, e a traçar um enfoque para interpretação dos símbolos estrategicamente ordenados na montagem, num olhar próprio de entender o mundo, não a coisa em si, mas a sua representação. Essa abordagem vai de encontro ao que se define

como filme-ensaio editorial, nas palavras de Timothy Corrigan, no seu livro *O filme-ensaio*:

(...), os filmes-ensaio editoriais revelam e analisam não apenas as realidades e os fatos que são documentados, mas também as agências subjetivas (emaranhadas nos filmes e em sua recepção) dessas realidades e desses fatos. Na condição de relatos sobre acontecimentos diários, esses filmes-ensaio, como outros tipos de editoriais, destacam a interação necessária de subjetividades consciente e decisivamente móveis dentro desses relatos; relatos não apenas a respeito de fatos, realidades, pessoas e lugares descobertos e revelados, mas também a respeito da possibilidade da própria agência em um estado de coisas atual que já não é transparente nem facilmente acessível.
(CORRIGAN, 2015. p. 154-155).

Assume as fábricas como um panóptico foucaultiano alienante e com força persuasiva, bem demonstrado pelos hinos entoados quando da entrada na indústria, Farocki convida o espectador à subjetividade, dentro do ritmo em que se organiza o movimento, na potência que carrega o olhar, na permanência memorialística que subverte o espaço-tempo, no exercício de novas percepções e reações em relação ao que é exposto, nos indícios pressupostos, numa desconstrução da mimesis aristotélica.

Considerações finais

O trabalho de pesquisa desenvolvido na Universidade Estácio de Sá evidencia as potencialidades das imagens de arquivo e as múltiplas possibilidades de montagem. Os vários filmes exibidos, no Cineclube, formam um panorama que permite ao estudante desenvolver novas habilidades audiovisuais, bem como ampliar seu repertório de referências cinematográficas e aprimorar seu olhar e pensamento intuitivo.

Através dos resultados observados a partir da tabulação dos questionários aplicados é possível afirmar que o Cineclube é um espaço democrático que viabiliza o encontro e a troca de experiências entre estudantes de diferentes cursos e instituições de ensino.

A análise de imagens e dos procedimentos desenvolvidos pelos dois diretores selecionados no presente artigo evidenciaram elementos específicos,

tanto dos filmes-ensaio, quanto dos *found footage*. A potência do arquivo e sua característica lacunar que demanda um trabalho de articulação, um distanciamento que acarreta novas compreensões através de um exercício de sintonia sensível.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas vol.I**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

CORRIGAN, T. **O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker**. São Paulo: Papirus, 2015

ELSAESSER, T. **Harun Farocki – Working on the Sightlines**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004.

FAROCKI, H. **Trabalhadores saindo da fábrica**. In: LABAKI, A. (org.). **A verdade de cada um** São Paulo: Cosac Naify, 2015.

LINDEPERG, S. **Imagens de arquivos: imbricamento de olhares**. IN FORUMDOC.BH.2010. http://www.forumdoc.org.br/2010/?page_id=731

MOURÃO, P. **Jonas Mekas**. São Paulo: CCBB, 2013.

MÍDIA, ICONOFAGIA E LINGUAGEM AUDIOVISUAL

CAMARGO, Hertz Wendel de¹¹²
CAMARGO, Marcos H.¹¹³

RESUMO: Conceitualmente, passamos da devoração das imagens para sermos devorados pelas imagens. Complementar a esse conceito, entendemos o consumo como fato social que atravessa os cenários contemporâneos, compondo identidades, definindo grupos e criando geografias culturais. Este artigo trata das relações entre as narrativas audiovisuais e as experiências de consumo – da imagem, dos bens, de discursos e ideologias – que contribuem para estruturar comportamentos, valores, modos de vida, formas de ser e estar em sociedade. Destacamos os estudos sobre as narrativas contemporâneas da mídia em linguagem audiovisual (presentes na televisão, na publicidade, na internet e no cinema) sob diferentes perspectivas epistemológicas – especialmente antropologia, semiótica, estudos das artes e das linguagens.

PALAVAS-CHAVE: mídia; linguagens; iconofagia; audiovisual.

Introdução

Este artigo, que também empresta o título ao Simpósio – “Mídia, iconofagia e linguagem visual”, do IV Seminário Nacional Cinema em Perspectiva –, representa a proposta de um olhar crítico e atento para as narrativas audiovisuais da mídia. Em vários dos espaços urbanos e plataformas, nas ondas hertzianas, nos computadores e celulares, as imagens em movimento são transportadas, exibidas feericamente (e esquecidas na mesma velocidade). São imperativas e magnetizam para si nosso olhar. Ajudam a compor um mundo visualmente inflacionado onde essas imagens são devoradas, devoram umas às outras e nos devoram. O homem, cuja representação se faz presente cultura de massas, mantém, portanto, uma relação antropofágica com o outro ao passo que consome as mídias, seus discursos e imagens. Consumir imagens significa consumir a si mesmo e o outro.

¹¹² Doutor em Estudos da Linguagem, professor do departamento de Comunicação Social e do PPGCOM da UFPR, membro do grupo ECCOS (Estudos em Comunicação, Consumo e Sociedade); Professor do Mestrado em Letrada da Universidade Estadual do Centro-Oeste do Paraná. E-mail: hertzwendel@gmail.com

¹¹³ Doutor em Artes Visuais pela UNICAMP, pós-Doutor pela Escola de Comunicação da UFRJ, professor do Curso de Cinema e Vídeo do Campus de Curitiba II da UNESPAR. E-mail: marcoshcamargo@yahoo.com.br

Nessa perspectiva, propomos uma reflexão pautada na antropologia e em suas contribuições para a interpretação dos fenômenos midiáticos em narrativas audiovisuais. Por se tratar de uma área de conhecimento cada vez mais especializada, optamos por cruzar duas vertentes da antropologia cultural: a antropologia visual e antropologia do consumo (vertente da antropologia urbana).

Tradicionalmente, a antropologia visual é dedicada à análise da imagem – especialmente a fotografia e o cinema – bem como os processos de sua produção, utilizados como documentos/registros etnográficos. Também envolve o estudo das representações visuais nos rituais, na produção e recepção da mídia de massa, nos museus, nos espetáculos e nas artes. Desde o surgimento da internet, em meados dos anos 1990, a antropologia visual também voltou sua atenção às novas mídias e aos multimeios. Estudar as representações do homem por meio da imagem e suas conexões com a cultura é a essência dessa vertente da antropologia cultural. Portanto, se desde os primórdios da cultura o homem busca representar a si mesmo, o *audiovisual* é a expressão mais próxima do real e dessa imanente necessidade humana, um fenômeno cultural passível de investigação.

A antropologia do consumo também figura como importante campo para a interpretação do *selfie* como expressão da cultura. A aproximação com essa vertente se dá por meio dos bens e experiências de consumo cuja principal narrativa é a publicitária. A publicidade estrutura o sistema da mídia, mantém vivos os mitos, magias e rituais do cotidiano nas cidades e nas práticas sociais contemporâneas. Para o antropólogo Everardo Rocha (2006, p. 12), a publicidade é “[...] a narrativa que dá sentido ao consumo, e está, seguramente, entre as principais produtoras de sistemas simbólicos presentes em nosso tempo”. O cinema, assim como as demais mídias que possuem como base a linguagem audiovisual, é atravessado por vários sentidos do consumo. O filme é um produto coletivo que se completa ao ser consumido pelo público: consumido como arte, imagem, produto comercial, simbologia, sentido de realidade. O sistema do cinema é, também, atravessado pelo sistema publicitário, cuja lógica de sua narrativa é a visibilidade. Um filme, para obter sucesso, deve ser amplamente visto, comentado, consumido, elogiado e recomendado pela crítica, ou seja, precisa ganhar notoriedade, ser visto como fenômeno midiático – enfim, ser atravessado pelo sistema do consumo.

Portanto, os conceitos de Baitello Junior (2005) sobre iconofagia, representam um ponto de encontro entre a antropologia visual e a antropologia do consumo. Para o autor, existem três etapas da iconofagia: “[...] na primeira, imagens devoram imagens; na segunda etapa, homens devoram imagens; e a última, imagens devoram os homens” (BAITELLO JUNIOR, 2005, p. 53-55). Um momento anterior às três etapas figura a antropofagia que está, de certa forma, presente na devoração do outro e na devoração das culturas e linguagens por meio das imagens que sempre representam o homem. O homem também devora o homem por meio das imagens, especialmente verificado na experiência dos vídeos que retratam o cotidiano e o *videoselfie* amplamente disseminados nas redes sociais. Ao devorar e ser devorado pelas imagens audiovisuais da mídia, o homem consome sentidos, semioses, signos.

Porém, como se dá, em termos da biologia humana, esse devorar de signos que acompanha e envolve o homem em sua comunicação com o mundo, com o outro e consigo mesmo?

Recentemente, as ciências cognitivas vêm desenvolvendo hipóteses explicativas derivadas de experimentos com o comportamento do cérebro, diante de estímulos do ambiente, dentre os quais a imagem. Os estudos mais atuais do cognitivismo parecem corroborar intuições de antigos mestres do pensamento. Aristóteles disse não haver pensamento conceitual sem imagem; o conceito é constituído a partir de sua base perceptiva que é a imagem, gerada na experiência do fenômeno observado pelos sentidos e interpretado pela mente de acordo com os perceptos. Nas palavras de Aristóteles, *nihil est intellectu quod prius non fuerit in sensu* (nada vem ao intelecto antes de passar pelos sentidos); esta constatação empírica dos antigos se comprova hoje, a partir de experimentos controlados por sofisticados equipamentos digitais, que produzem imagens computadorizadas da atividade cerebral.

Estudos realizados por pesquisadores interessados em avaliar a capacidade de processamento humano (revisados por Norretranders¹¹⁴) lançam luz a esta instigante questão. A informação foi medida em *bits*, de

¹¹⁴ NORRETRANDERS, T. The user illusion: cutting consciousness down to size. New York: Penguin Books USA, 1999.

forma a permitir comparações entre diferentes modalidades (visual, auditiva, tátil, etc.), e a quantidade de informação dos sentidos somados foi considerada a capacidade total de processamento. Nosso sofisticado sistema visual sozinho responde pelo processamento de 10 milhões de *bits* por segundo, enquanto todos os outros sentidos somam mais 1 milhão de bits a cada segundo. (CALLEGARO, 2011, pp. 26/27)

Quando se coloca essa imensa proporção de recursos morfofisiológicos em termos evolucionistas, infere-se com certeza que a cognição sensível-perceptiva (imagética) não é apenas a mais primitiva, porém a mais importante, sem a qual a posterior cognição intelectual (conceitual) não tem como se haver com o grande volume de informações disponíveis. Não é por acaso que a biologia humana sustenta tamanha quantidade de recursos em favor da percepção (imagética) – aí residem os melhores recursos cognitivos capazes de solucionar criativamente os novos problemas que a impermanência dos ambientes impõe ao homem, pois o pensamento intelectual trata especificamente da solução de problemas lógicos, amplamente semantizados pela linguagem verbal e pela cultura.

A ancestralidade da imagem – toda linguagem é um sistema de representação do mundo, que se utiliza de signos combinados em textos para gerar mensagens comunicáveis entre seus usuários. A imagem não é um signo, mas um conjunto deles, que forma o texto visual. Portanto, a imagem pode ser uma representação, especialmente quando ela simula uma coisa que pode ou não estar diante de nós.

Diferentemente do som que inexoravelmente passa sem deixar rastro a não ser uma suave impressão na memória, o visível tem algo de estável, destaca-se de um fundo amorfo, adquire a compleição de um objeto. Os objetos visuais não são fontes de luz, mas luz refletida em uma superfície. (...) Para a visão, algo se apresenta aqui e agora e insiste na sua alteridade, lá, fora de nós, com uma definitude que lhe é própria, algo concreto, físico, palpável, oferecendo-se à identificação e reconhecimento. Se não fosse por essa fisicalidade, por esse senso de externalidade que acompanha a percepção visual, não teríamos meios de distinguir entre o visível e o alucinado, devaneado, sonhado. (SANTAELLA, 2001, p. 196)

Quando olhamos para o mundo exterior e pensamos captar com nossos olhos a realidade das coisas, recebemos delas apenas seus reflexos (visuais) que impressionam nossas retinas formando imagens que representam as coisas para nosso cérebro. Desse modo, a imagem a olho nu já é um texto visual.

A imagem técnica (das mídias audiovisuais) é mais facilmente compreendida como representação visual das coisas, quando se presta a reproduzir o mundo real. O que os arqueólogos e antropólogos encontram nas cavernas e formações rochosas em várias partes do mundo são manifestações primitivas de uma linguagem imagética encerrada nas figuras de animais, instrumentos de caça, partes do corpo humano etc. Vale dizer que o primeiro meio de comunicação externo ao ser humano teve início com a criação de imagens (simulações do mundo real).

O fato de não ser da mesma natureza da escrita verbal não descarta a possibilidade de a imagem ser lida. A capacidade de representar, própria da imagem, garante seu *status* de linguagem. Como representação, a imagem não é a coisa representada, mas a torna visível para nós em determinadas condições, de modo que podemos lhe atribuir sentido, a partir do efeito de real que ela proporciona.

A escrita surge de um passo para aquém das imagens e não de um passo em direção ao mundo. Os textos [verbais] não significam o mundo diretamente, mas através de imagens rasgadas. Os conceitos não significam fenômenos, significam ideias. Decifrar textos [verbais] é descobrir as imagens significadas pelos conceitos. A função dos textos é explicar imagens, a dos conceitos é analisar cenas. Em outros termos: a escrita é metacódigo da imagem. (FLUSSER, 2002, p. 10)

Desse modo, ainda segundo Vilém Flusser, as palavras foram meios de que se valeram os seres humanos para registrar “imagens” na memória, ao tempo em que isso (o registro de imagens) ainda era dispendioso, quando não impossível. Agora, quando o registro de imagens se torna bem mais acessível, em muitos casos o recurso à escrita vai se tornando paulatinamente desnecessário. O surgimento das mídias audiovisuais a partir do século XIX, a começar pela fotografia e, em seguida, pelo gramofone, cinema, rádio, televisão e as mídias digitais, ampliou a discussão sobre a relação entre a manifestação sonora, imagética e cinética do mundo e suas interpretações.

A comunicação audiovisual produz uma crise na ordem probabilística da lógica, por ser *a posteriori* e estar vinculada à originalidade do real. A fisicalidade (singularidade) das coisas e dos eventos pode ser virtualmente reproduzida pelas mídias audiovisuais, abrindo ao entendimento perceptivo de bilhões de pessoas

um mundo mais material e subjetivo, tão diversificado que choca o idealismo dos intelectuais, porque eles não conseguem resumir esse mundo icônico, indicial e espetacular à regularidade de sua lógica convencional e abstrata.

Diferentemente da interpretação verbal, cujo objetivo é transcender as coisas para dar-lhes uma ordenação hierárquica para além de suas realidades, a linguagem audiovisual visa apreender os dados diretamente dos fenômenos, fruindo-os por meio da experiência subjetiva da percepção.

O mais fundamental dos instintos biológicos se encontra na geração de conhecimento acerca dos ambientes em que vivemos, e a comunicação de seus sinais em direção de nossa percepção se dá sob variados aspectos: sonoros, visuais, cinéticos, táteis, palato-olfativos etc. De acordo com o fato de que nove em dez estímulos sensoriais codificados pelo cérebro são visuais, a imagem é o principal *alimento* cognitivo com o qual a espécie humana conhece o mundo.

Devorar imagens é instintivo. Ser devorado por elas significa penetrar no mundo por meio dos sentidos que nos abrem para o conhecimento.

Referências:

ROCHA, Everardo. **Representações do consumo:** estudos sobre a narrativa publicitária. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Mauad, 2006.

BAITELLO JUNIOR, Norval. **A era da iconofagia:** ensaios de comunicação e cultura. São Paulo: Hacker Editores, 2005.

CALLEGARO, M. **O novo inconsciente.** Porto Alegre: Arned, 2011.

CAMARGO, Hertz Wendel de. **Mito e filme publicitário:** estruturas de significação. Londrina, PR: Eduel 2013.

FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

SANTAELLA, L. **Matrizes da linguagem e pensamento.** São Paulo: Editora Iluminuras, 2001.

O CONSUMO DE CINEMA NA FINLÂNDIA: DIÁLOGOS COM O PÚBLICO ATRAVÉS DE ESTÉTICA, TEMÁTICA E POSICIONAMENTO ESTRATÉGICO

MUGINOSKI, Cássia Lorenza¹¹⁵

RESUMO: Este estudo busca analisar o diálogo e consumo da cinematografia finlandesa contemporânea por parte do público local enfatizando a singular binaridade entre a usual estilística clássica na linguagem audiovisual e as recorrentes temáticas que discutem identidade cultural. Esta pesquisa analisa como e porquê se deu a obtenção do poder no mercado audiovisual finlandês através da remodelação da cultura cinematográfica consumida pela audiência, uma vez que este cinema possui obras produzidas através de financiamento e levantamento recursos característicos de cinematografias nacionais que buscam abordagens autorais e artísticas e que geralmente são pouco expressivas comercialmente. A análise do nível imagético das obras cinematográficas finlandesas de maior destaque nos últimos anos, sua interrelação com mídias digitais e sua trajetória permeando o universo online consumido pelo público também são relevantes para esta discussão. Os resultados têm apontado que o processo de remodelação do consumo de cinema naquele país nórdico está beneficiando tanto o público quanto os produtores locais e este mesmo modelo pode ser uma alternativa para cinematografias de outros países que atualmente enfrentam dificuldades para inserir suas obras no circuito de exibição e tê-las efetivamente consumidas por uma grande parcela do público por conta da dominação do cinema norte-americano tanto em salas de cinema quanto em mídias locais e digitais.

PALAVAS-CHAVE: Cinema, Produção Cultural, Novas Mídias, Finlândia

A cinematografia nórdica é normalmente lembrada pelos trabalhos autorais de cineastas suecos e dinamarqueses, como Ingmar Bergman e Lars von Trier. Embora pouco reconhecido, o cinema de outro país nórdico, a Finlândia, tem chamado atenção pelo grande apelo popular interno de suas obras, utilizando uma estratégia de linguagem um tanto diferente dos países vizinhos. O *market share*¹¹⁶ dos filmes nacionais na Finlândia é o segundo maior da Europa ao lado da Itália

¹¹⁵ Graduada em Cinema e Vídeo pela Faculdade de Artes do Paraná, Mestre em História - História, Cultura e Sociedade pela Universidade Federal do Paraná, vinculada à linha de pesquisa Cultura e Poder. Pesquisa a cinematografia nórdica com grande ênfase no Cinema Finlandês. Professora substituta na Universidade Federal do Paraná, lotada no Setor de Educação Profissional e Tecnológica, lecionando principalmente disciplinas que possuem ênfase em técnicas audiovisuais, fotografia, semiótica, produção cultural e estudos sobre arte. Email: cassiacinearte@yahoo.com.br

¹¹⁶ *Market Share* é a parcela de mercado que o setor cinematográfico nacional consegue ocupar em relação ao setor audiovisual total, incluindo obras estrangeiras no país.

(28%), perdendo apenas para a França (40%) e superando Suécia (25%) e Dinamarca (27%) no quesito. Em 2015, as bilheterias finlandesas receberam cerca de 74 milhões de euros dos mais de 7,5 milhões de espectadores até o momento, o que significa uma média de 1,4 exhibições por habitante, quase o dobro da estatística para o Brasil. O que mais chama atenção é que os filmes finlandeses conseguem ser relativamente baratos com relação a produções de outros países e ao mesmo tempo exibir uma qualidade técnica elevada e conquistar o público. Os investimentos públicos e privados têm se intensificado no setor desde 2003. O número de novos lançamentos nacionais, por exemplo, triplicou, indo de 13, em 2003, para 38 em 2015. Nem mesmo a crise econômica mundial de 2008 conseguiu frear o desenvolvimento do cinema finlandês. Apesar de uma queda na participação de setores culturais no PIB desde 2008¹¹⁷, o setor de filmes e vídeos¹¹⁸ tem elevado sua participação no produto cultural do país, passando de 4,2% em 2008 para 5,1% em 2013.

O consumo de cinema na Finlândia contemporânea perpassa por questões culturais, que vão desde o tipo de obras audiovisuais comumente realizadas naquele país a hábitos dos espectadores de assistir filmes em salas de cinema e suas relações com novas mídias. Os filmes finlandeses contemporâneos estão ligados à uma forte base local de marketing, com ampla divulgação de *teasers* e *trailers* no cinema, na televisão e na internet, bem como o sistema de cabines de imprensa para os principais críticos e veículos midiáticos do país, incluindo a distribuição de *press kits*, além do evento oficial de lançamento com a presença do elenco e forte presença dos produtos dos investidores. A divulgação ocorre também com a participação de músicos criadores de trilha sonora e/ou canção original e publicação de clipes *online* e ainda com ações em novas mídias, incluindo, por exemplo, entrevistas que podem ser acessadas através de aplicativos móveis. Os filmes locais de maior visibilidade comercial têm atingido no século XXI maior bilheteria que filmes *blockbuster* norte-americanos, como *Napapiirin Sankarit*, que ultrapassou a bilheteria de filmes como *Harry Potter and*

¹¹⁷ 3,6 em 2008 para 3,0 em 2013.

¹¹⁸ É importante ressaltar que nas contas nacionais da Finlândia o setor que abrange dados sobre cinema também computa dados sobre o desenvolvimento de jogos, indústria nascente na maioria dos países mas de grande crescimento e potencial.

the Deathly Hallows part I, Twilight: Eclipse e Shutter Island e Mielensä Pahoittaja que teve maior bilheteria local que *The Hobbit*. Lipponen (2003, pág. 12) aponta que a maioria dos espectadores em salas de cinema são jovens ou jovens adultos, que usam o cinema como uma forma de socialização. Os fatores que os influenciam a irem a salas de cinema são: a publicidade em torno da obra; críticas sobre o filme e discussão pública em torno da obra; a indicação de amigos.

Diversas obras cinematográficas de relevância econômica no século XXI buscam, em geral, questionar a identidade cultural retomando questões que vêm do background histórico e cultural do país, ainda na memória da população, que afetam o tempo presente. Kobena Mercer *apud* Stuart Hall (2001, p. 9) afirma que “a identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência na dúvida e na incerteza”. Essa abordagem das obras fílmicas entra em consonância com a Semiótica da Cultura que traz a ideia de que cultura é a combinação de diversos sistemas de signos, cada um com uma decodificação própria. Lotman (2000, p. 103) afirma que “um símbolo nunca pertence apenas a uma seção sincrônica de uma cultura, ele sempre atravessa essa sessão verticalmente, que vem do passado e vai em direção ao futuro. A memória de um símbolo é sempre mais antiga que seu contexto não-simbólico”. O presente estudo ilustra este cenário teórico aplicado à produção de cinema na Finlândia, apontando algumas das obras cinematográficas¹¹⁹ mais expressivas economicamente no país no século XXI, de acordo com relatórios do *Suomen Elokuvasäätiö: Pahat Pojat* (2003), *Matti: elämä on ihmisen parasta aikaa* (2006), *Musta Jää* (2007), *Napapiirin Sankarit* (2010) e *Puhdistus* (2012).

O diálogo entre as obras fílmicas com o público passou a ser muito valorizado entre os realizadores do século XXI. Veli-Pekka Lehtonen, em artigo no *Helsingin Sanomat*¹²⁰ (2011, sem pág.), afirma que quando o cinema finlandês possui queda de espectadores de um ano para outro, é motivo de preocupação entre os produtores, porque se os filmes não dialogam com o público então o

¹¹⁹ Essas obras se diferenciam das de Aki Kaurismäki, - cineasta finlandês de maior renome internacional e que possui uma abordagem autoral em seus filmes - tanto pela linguagem cinematográfica quanto pelo intenso diálogo com o público local.

¹²⁰ *Helsingin Sanomat* (HS) é o jornal de maior circulação na Finlândia.

cinema nacional se torna marginalizado, podendo até mesmo desaparecer ou tornar-se um meio caro e indulgente de auto-expressão.

Para tentar garantir o interesse do público o cinema finlandês do século XXI tem se especializado profissionalmente, com equipes altamente qualificadas em nível superior específico - na Finlândia não há oferta de graduação em "Cinema", mas tanto graduação quanto cursos de mestrado são ofertados em áreas específicas do cinema, como "Direção", "Direção de Arte", "Direção de Fotografia", etc. - e com boa parte dos orçamentos obtidos através de financiamentos e apoios de instituições, geralmente estatais, que também controlam o desempenho das mídias no país. Segundo levantamentos do *Suomen Elokuvasäätiö*¹²¹ (2014), 41% dos recursos financeiros para o cinema local são oriundos da própria instituição, 12% de companhia de televisão, 16% de distribuidores, 15% de investimento estrangeiro, 10% de companhia produtora, 6% de investimentos domésticos privados e 4% de fundos - *NFTF, Media e Eurimages*.

O sistema de produção cinematográfica na Finlândia contemporânea retoma os preceitos do sistema de estúdios norte-americano. As obras possuem linguagem cinematográfica clássica e transparente. Diversas das obras citadas possuem estrutura narrativa fiel ao *paradigma da estrutura dramática hollywoodiana*, apontado por Field (2001, pág. 3-4) em três atos coesos e dois pontos de virada. Ao longo das narrativas, fortes elementos clássicos destacam-se na decupagem e na montagem das obras, com movimentos de câmera estáveis, recorrente uso de plano e contra-plano, planos gerais de estabilização, planos americanos, centralidade ou uso da regra dos terços nos enquadramentos, além da exploração dramática da profundidade de campo e montagem "videoclipada" de algumas sequências. Elementos sonoros também são explorados, como a ambientação criada por ruídos e *foley* e a trilha musical que varia de forma diegética e extra-diegética.

A indústria cinematográfica local é bastante organizada e *Film Commissions*¹²² em todas as regiões do país, embora a maioria das companhias

¹²¹ *Suomen Elokuvasäätiö* (SES) é a Fundação do Cinema Finlandês, também conhecida como *Finnish Film Foundation*

¹²² *Film Commissions* são organizações que dispõem de levantamentos completos e atualizados para equipes cinematográficas atuarem em determinadas regiões. Os levantamentos incluem toda a

produtoras e produções permaneçam na região sul, com ênfase na região de Helsinki. Porém o foco de maior preocupação dos realizadores e investidores é se as temáticas e abordagens dos filmes a serem produzidos interessarão ao público (HS, 2011; SES, 2011).

Tais filmes, realizados pelos novos expoentes finlandeses no cenário nacional, como Aleksí Mäkelä, Aleksí Bardy, Petri Kotwica, Aku Louhimies, Dome Karukoski, Riina Hyytiä e alguns diretores vindos do Cinema Novo Finlandês, mas com novas abordagens, como Peter Von Bagh e Lauri Törhönen – que compõem a elite culturalmente intelectualizada do cinema da Finlândia e atuam fortemente no meio acadêmico finlandês – passaram a inserir elementos sógnicos simbólicos e teórico-culturais referentes ao conceito de identidade e do que é ser finlandês em suas obras, mas com uma nova abordagem estética – linguagem transparente e forte dependência técnica e tecnológica – de forma a estabelecer diálogo com o público contemporâneo, adaptado às interrelações midiáticas com alto desenvolvimento da linguagem cinematográfica clássica.

A integração multidisciplinar é muito presente na indústria cinematográfica finlandesa e este pensamento perpassa pela exploração de recursos comerciais para os filmes, interagindo com outros artistas de sucesso local, especialmente quando se trata da trilha sonora. Cantores e bandas que estão obtendo sucesso de público são muitas vezes convidados a criar trilhas sonoras, canções originais, ou mesmo as canções de recente sucesso deles, mas lançadas antes do filme, são utilizadas nas trilhas. O maior exemplo pode ser visto em *Pahat Pojat*, cuja trilha sonora compõe-se somente de músicas populares de *rock* e *heavy metal* de cantores famosos localmente, como *Yö*, *Apulanta*, *Jore Marjaranta*, *Apocalyptic* e especialmente da música *In the Shadows*, da banda *The Rasmus*, que foi a música mais requisitada pelas rádios locais naquele ano, além de alcançar as primeiras posições em outros países, como Alemanha, Reino Unido, Nova Zelândia e ter uma

infra-estrutura para as equipes, desde hotéis, alimentação e transporte à serviços para documentações internacionais, informações detalhadas sobre as possíveis locações na região, informações sobre condições climáticas, aluguéis de equipamentos, enfim, toda a base que as companhias produtoras necessitam para filmar em dada região. Esse tipo de sistema é muito comum no cinema norte-americano e relativamente raro em países cuja produção cinematográfica é pequena ou incipiente. É um serviço muito útil tanto para a indústria cinematográfica nacional como para atrair produções estrangeiras para filmarem no país.

versão lançada para o jogo de video-game *Guitar Hero*. Seguindo o imenso apelo popular conseguido por *Pahat Pojat*, outros diretores e produtores passaram a convidar cantores para as suas obras, e gravar videoclipes de músicas populares, usadas nas trilhas sonoras, nos quais atores e cenas dos filmes são mesclados à imagens dos músicos, como o videoclipe da música *While your lips are still red*, da banda finlandesa *Nightwish* com elenco e cenários do filme *Liekka!*, o videoclipe da banda *Apocalyptica* para o filme *Musta Jää*, a canção original *Lennä Nykäsen Matti* de *Timo Kotipelto* para o filme *Matti*, bem como *Onnelliset* de *Jonna Geagea* e *Vesterinen* para o filme *Napapiirin Sankarit*, para citar alguns. Há ainda filmes realizados com membros de bandas finlandesas de sucesso, como *Dark Floors* com a banda *Lordi* e *Imaginaerum* com os membros e músicas da banca *Nightwish*.

Entre os filmes finlandeses realizados no século XXI, um padrão temático se delinea, o que pode ser observado empiricamente: a grande maioria dos filmes trazem abordagens culturalmente relevantes localmente, possuem abordagens realistas, alguns envolvendo a vida de pessoas reais, sejam elas figuras públicas ou finlandeses desconhecidos, porém frequentemente no contexto urbano ou trazendo a questão da saída do campo para os centros urbanos; questões pós-1960 e especialmente a urbanização pós-1980, trazidas pelo Estado de bem-estar social, como a autonomia feminina, a nova estrutura familiar, individualismo, interferência da tecnologia no estilo de vida finlandês; questionamento de elementos da cultura tradicional finlandesa no contexto contemporâneo, como saunas, nacionalismo e *sisu*; e especialmente grande ênfase em problemas contemporâneos, como a solidão existencial das cidades, a relação psicológica com a escuridão climática, dificuldade de relações sociais, bem como traumas históricos na psique finlandesa, em especial em relação às guerras e relacionamentos com outras nações, particularmente Rússia, Suécia e Alemanha. Em grande parte destas abordagens há forte humor negro. Os elementos recorrentes no cinema contemporâneo parecem remeter a um “tipo ideal” de finlandês, na acepção webberiana – que não corresponde à realidade absoluta, mas forma um conjunto ideal para um tipo de representação e análise social, neste caso, a representação da identidade cultural finlandesa nos filmes.

Além disso, embora os filmes do século XXI tenham abordagens realistas, trata-se de um realismo diferente ao do Cinema Novo Finlandês. No Cinema Novo,

o realismo era centrado em dramas gerados por problemas sociais, como a industrialização de um país rural e o desemprego nos centros urbanos. No cinema no século XXI, os filmes abordam um realismo psicológico, no qual os dramas estão centrados na mente dos personagens, em problemas deles com relações humanas, justificados pela identidade cultural que atribui a consciência do background histórico do fato de serem finlandeses e essa relação com a situação urbana pós-1980.

Esse *Neo-Realismo Psicológico*, como esta pesquisa designa, engloba arquétipos tradicionais finlandeses, como a imagem do homem “rude”, que já tinha sido retratada em outras obras artísticas, mas com particular sucesso na clássica obra de Aleksis Kivi intitulada *Seitsemän veljestä*, porém aplicada ao contexto contemporâneo, em uma nova concepção, através da ideia de que o homem finlandês contemporâneo é rude porque com o peso de várias guerras um finlandês não poderia ser diferente.

A transição de abordagem das relações humanas nos filmes finlandeses é evidente. Até a Segunda Guerra Mundial, obras fílmicas de grande sucesso eram geralmente melodramas rurais que consistiam em histórias ficcionais românticas ambientadas na Finlândia do século XIX – quando o país era um Grão-Ducado do Império Russo e sua subsistência era majoritariamente agrícola – sobre a *gentry* – camada social que quase não existiu na Finlândia – mas com valores da burguesia finlandesa: diligência, honestidade, ordem e patriotismo, com personagens ricos, se contrapondo à vida do povo finlandês durante a Segunda Guerra Mundial, que vivia em uma situação rural, porém em um estado de pobreza e com forte pressão social por conta do conflito bélico. Os melodramas traziam a idealização do homem finlandês, como bom e belo, enquanto a realidade do homem finlandês era a dura e suja realidade das trincheiras no gelo (SOILA, 1998, p. 57). Com a chegada do Cinema Novo após 1960, o romantismo idealizado da sociedade agrária foi substituído por uma abordagem dos problemas sociais da vida no contexto urbano e sem grande êxito de bilheteria.

No século XXI, a nostalgia dos tempos agrários aparece em personagens que vivem em centros urbanos e sofrem com o peso histórico de ser finlandês lutando para manter o *sisu* em sua vida, mas reagindo violentamente em situações psicologicamente difíceis, além de crítica ao modelo do Estado de bem-estar social,

e a idealização das relações humanas é substituída por uma visão cética – e opostamente ao Cinema Novo, o Cinema do século XXI tem obtido grande sucesso entre o público local, que aparentemente tem se identificado com o finlandês representado no cinema. Assim, além do retorno da valorização do cinema nacional pelo público e da reestruturação no hábito de assistir filmes (preferência crescente por filmes nacionais a estrangeiros), essa identificação do público pode ser a razão da expansão econômica do setor cinematográfico na Finlândia, mas pode ser que devido a abordagens simbólicas e culturalmente herméticas, o cinema finlandês contemporâneo ainda enfrente resistência de expansão no exterior. No entanto, o estudo de novas ressignificações de conceitos, abordadas através do veículo cinematográfico e com repercussões distintas instigam não apenas o debate acerca da crise identitária cultural e do impacto local, mas também uma nova percepção da macroconjuntura do tempo presente.

REFERÊNCIAS:

ANUÁRIO ESTATÍSTICO DO CINEMA BRASILEIRO. Disponível em: <http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/Anuario_Estatistico_do_Cinema_Brasileiro_2014.pdf> Acesso em 15 out 2015

CULTURE OUTPUT, GROSS VALUE AND EMPLOYMENT PERSONS BY INDUSTRY. Disponível em: <http://pxnet2.stat.fi/PXWeb/pxweb/en/StatFin/StatFin_kan_klts/012_klts_tau_060.px/?rxid=f54bd011-a29a-4c2c-90b1-e6461c429c74> Acesso em 15 out 2015

FACTS & FIGURES DANNISH FILM INSTITUT. Disponível em: <http://www.dfi.dk/Service/English/Films-and-industry/~/_/link.aspx?_id=9995D41EEC0F42A2871D477F86F9F790&_z=z> Acesso em 15 out 2015

FIELD, Syd. **Manual do Roteiro**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FILMÅRET I SIFFROR. Disponível em <<http://www.filminstitutet.se/globalassets/2.-fa-kunskap-om-film/analys-och-statistik/publications/facts-and-figures/filmaret-i-siffror-2014.pdf>> Acesso em 15 out 2015.

- HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.
- LEHTONEN, Veli-Pekka. **News Analysis**. Helsinki: Helsingin Sanomat, 21 out. 2011.
- LIPPONEN, Kaisa; JEFIMOVA, Jelena; REBELO, Acacio. **Semiotics of Culture: The Notion of “Cinema-going”**. Bayreuth: Universität Bayreuth, 2003.
- LOTMAN, Jurij. **Universe of Mind: A Semiotic Theory of Culture**. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- SOILA, T; IVERSEN, G.; SÖDERBERG, A. **Nordic National Cinemas**. New York: Routledge, 1998.
- SUOMEN ELOKUVASÄÄTIÖ (SES). **Statistics (2000-2015)**. Helsinki: 2015.

PUBLICIDADE E HEDONISMO: CONSUMO, MARCA E CINEMA.

Aryovaldo de Castro AZEVEDO JUNIOR¹²³
Maurício Reinaldo GONÇALVES¹²⁴

RESUMO: A construção de marcas na sociedade de consumo tem fomentado uma relação permanente entre produtores e receptores de produtos culturais como forma de integrar as corporações na vida cotidiana dos consumidores. Para tanto, é cada vez mais comum a produção de conteúdos marcários para a difusão de valores promocionais ou institucionais, seja pelo uso do *branded content*, do merchandising editorial (*tie in* ou *product placement*) ou qualquer forma de publicidade não interruptiva que visa gerar pontos de contato entre marcas e consumidores em situações de imersão hedonística buscada nos momentos de lazer. No contexto comercial, busca gerar relacionamento entre marcas e consumidores, além de potencializar os lucros dos produtores com a cessão de espaço comercial integrado ao conteúdo do enredo. No contexto ideológico, pretende influenciar comportamentos sociais consonantes aos interesses do Estado ou das corporações. Neste artigo, abordaremos seu uso na propagação do estilo de vida norte americano por meio de produtos culturais, principalmente do cinema, na construção de referenciais ideológicos, estéticos e consumeristas para estabelecer hábitos de comportamento e consumo. Para tanto foram feitas análises de alguns filmes produzidos em Hollywood nas décadas de 1930 e 1940 e como resultaram no estabelecimento de modelos ainda seguidos internacionalmente e que resultam na forte influencia cultural que os EUA exercem no mundo e que ainda se refletem em sua produção cinematográfica contemporânea.

Palavras-chave: Marca; Ideologia; Entretenimento; Consumo; Cinema.

1. Introdução

A globalização que caracteriza a sociedade contemporânea está intrinsecamente ligada à americanização do mundo, iniciada de modo notório durante a expansão econômica americana advinda com a Primeira Guerra Mundial e consolidada com a Segunda Guerra Mundial, quando a internacionalização do

¹²³ Professor Adjunto do Departamento de Comunicação e do Programa de Pós Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal do Paraná (UFPR) e Doutor em Multimeios pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (IAR/UNICAMP) (prof.ary.azevedo@uol.com.br)

¹²⁴ Professor do Departamento de Comunicação do Centro Universitário Senac, Doutor em Ciências da Comunicação pela ECA-USP (mreinald@uol.com.br)

american way of life acompanhou suas tropas militares em todos os continentes do planeta na defesa dos valores democráticos contra as forças nazifascistas. Na verdade, sob este pretexto, houve o incremento de mercados sob influência dos EUA, o que consolidou seu império econômico e cultural (AZEVEDO JR., 2004).

Com a vitória Aliada (EUA, Grã Bretanha, URSS, etc.) contra as forças do Eixo (Alemanha, Itália e Japão) e o início da Guerra Fria (disputa entre os blocos econômicos capitalista, liderado pelos EUA e socialista, liderado pela URSS) o equilíbrio bélico (*hard power*) das duas superpotências levou a verdadeira disputa para o campo cultural (*soft power*), no qual principalmente o cinema e a música foram responsáveis pela consolidação da liderança americana, que culminou com a queda do muro de Berlim em 1989 e o fim do império soviético e o renascimento da Federação Russa em 1991 (WIKIPÉDIA, 2015).

A midiatização planetária sob a égide cultural norte americana tratava de tornar o mundo cada vez mais horizontalizado e homogêneo, com conceitos difundidos internacionalmente, absorvidos e ressemantizados localmente. Se a globalização tende a homogeneizar nacionalidades, a segmentação tende a heterogeneizar a globalidade. São movimentos em sentidos contrários, mas que não se contrapõem, pois agem em eixos diferentes: um, tentando equalizar o eixo que compreende as nações, as regiões, as famílias, as tradicionais delimitações de afinidades e o outro, discriminando os grupos, os estilos, as novas facetas que compreendem a heterogeneidade social (BARBOSA, 200, p.44).

Este choque entre global x local acaba por gerar um mínimo de referência cultural comum: culturas transnacionais que podem ser consideradas autênticas "terceiras culturas", direcionadas para além das fronteiras nacionais. O mundo se torna um reflexo da valorização da cultura americanizada (ocidental), propagada através dos meios culturais de massa, representados, principalmente, pelo cinema *hollywoodiano*.

Segundo Appadurai (1994), há cinco dimensões de fluxos culturais globais que percorrem trajetórias não isomorfas. *Ethnoscapas* (fluxos de pessoas: turistas, imigrantes, refugiados, etc.); *Technoscapas* (fluxos de tecnologias e gestão associadas às corporações internacionais); *Finanscapas*, (fluxo financeiro dos mercados de capitais); *Ideoscapas* (fluxo de ideológicos, no caso, associados à *mundividência* ocidental com imagens da democracia, da liberdade, do bem-estar,

dos direitos, do consumo); *Mediascapes* (fluxo de conteúdo midiático, com repertórios de imagens e informações produzido, entre outros *media*, pelo cinema) (APPADURAI, 1994, p.13).

Abordando os *mediascapes*, este trabalho indica que o Ocidente, capitaneado pelos EUA, se torna o ponto universal de referência ao qual os outros povos se reconhecem como particularidades integrantes do todo. A globalização não apenas como cultura, mas também como processo, é fator fundamental na difusão de hábitos de comportamento e consumo que se tornam continuamente internacionalizados. Tais hábitos de consumo são fundamentais para a expansão de mercados de organizações globais, especialmente, no foco deste artigo, a indústria do entretenimento e, em especial, o cinema.

2. Produtos Culturais e Entretenimento

Embora a cultura global não seja homogênea, mas formada pelas diferentes culturas, formadoras de uma cultura global sincrética, não se deve esquecer a disputa em torno do prestígio cultural, muito vinculado à predominância da cultura ocidental (FEATHERSTONE, 1997, p.26). Neste recorte, pode-se considerar que a cultura americana não deixa de representar universalmente uma referência de modernidade, daquilo que compõe a cultura de consumo contemporânea, em função de sua formação jovem, de sua privilegiada posição econômica e de sua condição imperialista, o que facilitou a difusão dos seus produtos e hábitos no resto do mundo.

Neste sentido, a produção cinematográfica hollywoodiana é eloquente em termos de penetração e abrangência graças ao conceito de cultura transnacionalizada, a terceira cultura exposta acima. O reflexo disto pode ser mensurado na relevância de Hollywood na cultura popular internacional com o ranking das dez maiores bilheteria mundiais segundo o Internet Movie Database (IMDb), base de dados *online* de informação sobre música, cinema, filmes, programas e comerciais para televisão e jogos de computador, pertencente à corporação norte-americana Amazon.com:

Ranking	FILME	FATURAMENTO	ESTÚDIO
1	Avatar (2009)	\$2.782.505,847	Fox
2	Titanic (1997)	\$ 2.185.300,000	Paramount
3	Os Vingadores (2012)	\$1,515,679,547	Buena Vista
4	Harry Potter e as Relíquias da Morte: Parte 2 (2011)	\$1,327,655,619	Warner Bros.
5	Homem de ferro 3 (2013)	\$1,180,984,497	Paramount Pictures
6	Frozen (2013)	\$ 1.129.896,541	Paramount Pictures
7	Transformers: O Lado Oculto da Lua (2011)	\$1,123,746,996	Paramount e DreamWorks
8	O Senhor dos Anéis: O Retorno do Rei (2003)	\$1.119.102,868	New Line
9	007 - Operação Skyfall (2012)	\$1,108,560,277	Columbia Pictures
10	Batman: O Cavaleiro das Trevas Ressurge (2012)	\$1,082,130,642	Warner Bros.

<http://www.imdb.com/boxoffice/alltimegross?region=world-wide> (acessado em 03/12/2015)

Como é perceptível na tabela acima, as maiores bilheterias da história cinematográfica mundial são de estúdios norte americanos, o que pode caracterizá-los como os únicos que podem realmente ser considerados massificados e internacionais. Para tanto, eles não carregam necessariamente uma forte expressão cultural norte-americana, mas sim uma terceira cultura compreensível internacionalmente, com o mínimo possível de diálogos e o máximo de efeitos especiais, de fácil assimilação ao redor do mundo.

Este aspecto universalista é que interessa aos oligopólios corporativos capitalistas por facilitar seu contato com o público consumidor e possibilitar a simplificação de sua estratégia de comunicação, com conseqüente economia de recursos, tratando o seu público conceitual, atualmente desterritorializado, dentro de uma mesma estratégia de comunicação. Decorrente desta realidade, a parceria entre as corporações que possuem marcas internacionais e os estúdios cinematográficos tem gerado o incremento do merchandising editorial como suporte de difusão de hábitos de comportamento e consumo, como será visto adiante.

3. Entretenimento e Merchandising editorial

No contexto hodierno da segmentação de consumo e fragmentação midiática, no qual os consumidores se relacionam com as marcas por meio de variadas plataformas, físicas ou virtuais, deve-se considerar que para impactar consumidores de modo consistente, deve-se ponderar que o mesmo encontra-se cada vez menos receptivo a mensagens de cunho promocional que geram a interrupção de seu entretenimento, enquanto torna-se mais receptivo à percepção de que as marcas podem agregar lazer e diversão ao seu cotidiano. Além da oferta de produtos e serviços qualificados, o consumidor encontra-se receptivo a exposição de mensagens das marcas de sua preferência (SALZMAN et al, 2003, p.27).

Desta forma, a comunicação promocional pode incrementar a relação permanente entre produtores (marcas) e consumidores com a oferta de conteúdos customizados aos diferentes segmentos, sem a necessidade única de se valer da comunicação interruptiva que ainda caracteriza a publicidade tradicional, com o intuito de associar uma marca a um estilo de vida. O merchandising editorial busca preencher esta lacuna de modo sutil e, geralmente, mais efetivo que a publicidade tradicional.

Na medida em que estudamos o sistema de comunicação e suas ramificações, aumentamos nossas chances de compreender o seu processo de funcionamento de forma mais clara e aprofundada. Com o objetivo de compreender a difusão de valores por meio de produtos culturais, é importante compreender o uso de *merchandising editorial* na difusão de hábitos de comportamento e consumo.

3.1 Merchandising editorial

A expressão *Merchandising Editorial* se refere à inserção de ação promocional em produções audiovisuais, à inclusão de produtos, serviços, marcas e empresas em obras de entretenimento como novelas, filmes, jogos eletrônicos etc. Em suma, o *merchandising editorial* é uma ação integrada, por encomenda, ao

desenvolvimento editorial de uma produção, é uma forma de se fazer publicidade sem que fique evidente que a aparição do produto está sendo paga. Vale ressaltar a função *marcária* enquanto indicador social e comportamental. Segundo Costa e Talarico,

Ao usar o *merchandising editorial*, as empresas têm como principais propósitos difundir o uso do produto, fortalecendo a sua imagem; explorar o testemunhal e beneficiar-se da associação do ator e apresentador com o produto ou serviço; introduzir o uso do produto no cotidiano das pessoas; e ampliar o número de impactos no público, fortalecendo a lembrança da marca. (COSTA e TALARICO, 1996, p.189).

Assim, personagens caracterizam produtos e produtos caracterizam personagens. Ao considerar a necessidade de aproximação entre o universo ficcional e a realidade, nota-se a relevância de se valer das personalidades das marcas, que transferem suas características predominantes, como força, prestígio, status, etc. aos personagens - e vice versa. Esta necessidade de aproximação com a realidade é fruto do comportamento social no qual as marcas são indícios de valores que as pessoas carregam consigo e expressam socialmente através de seu uso (BAUDRILLARD, 2008, p.262).

3.2 Origens

A técnica nasceu no cinema, quando companhias de cigarros pagavam aos astros de Hollywood para aparecer em cena fumando. Após a quebra da Bolsa de Nova Iorque em 1929 e a consequente recessão econômica, o governo norte americano valeu-se do estímulo aos estúdios cinematográficos para que estes produzissem filmes que estimulassem a autoestima da população e encomendou a diretores famosos produções otimistas, que elevassem o espírito da população (PEREIRA, 2012 p.205).

Até a década de 1970 o *merchandising editorial*, ainda sem função puramente mercadológica e até sem o nome adotado atualmente, era basicamente empregado para custear os produtos utilizados nas produções cinematográficas, em acordos que beneficiavam mutuamente as partes, com a exposição diegética da marca nos filmes pela cessão de artigos (os produtos) que ajudariam a compor a cenografia ou personagens. A partir dos anos 1980, nos Estados Unidos, e com mais intensidade na década seguinte, essa modalidade se tornou uma ação

recorrente para o mercado publicitário, já saturado pela quantidade exagerada de anúncios e pela indiferença do público, cansado da superexposição a mensagens publicitárias (SEGRAVE, 2004).

O mercado publicitário norte-americano aperfeiçoou essa técnica ao longo das décadas, com inserções em produções de todos os tamanhos, de grandes sucessos do cinema a programas de auditório, tornando-a praticamente parte inata da comunicação audiovisual. Empregada quase universalmente, e com os mais variados graus de competência, a técnica proporcionou a criação de associações icônicas entre marcas e produções que são lembradas até hoje, como o casamento entre a marca de motocicletas Harley Davidson e o estilo de vida *outsider* dos protagonistas do sucesso cinematográfico “Sem Destino” (Easy Rider, 1969), *road movie* americano estrelado por Peter Fonda e Dennis Hopper, que mostra a dupla cruzando a América com suas Choppers Harley Davidson.



Easy Rider (1969), Harley Davidson (<https://www.youtube.com/watch?v=GwST6mpT7Ds>).

Muito do sucesso das ações de merchandising editorial está relacionado ao desenvolvimento de tecnologias como o controle remoto, internet e *gadgets* variados que possibilitam ao consumidor selecionar os conteúdos de seu interesse, sem a necessidade de suportar a interrupção de seus programas prediletos pelos intervalos publicitários.

Nota-se o crescimento do *product placement* (inserção da marca em conteúdos editoriais) e do *branded content* (produtos culturais com conteúdos customizados desenvolvidos para alguma marca) como formas crescentes de

valorizar marcas sem interromper o entretenimento do consumidor, que passa a se relacionar com elas não pela interrupção de seu lazer (presença), mas pela integração da marca ao seu lazer (impacto), o que é mais efetivo para o anunciante pois a posiciona como referente cultural do universo de seus consumidores, fortemente representativa da cultura pop e, por isso, reconhecível e identificável pelos consumidores e apreciadores da marca.

Além disto, a função pedagógica que pode ser implementada junto aos produtos culturais no que tange a construção de hábitos de comportamento e consumo é bastante relevante no aumento deste tipo de relação entre marcas e consumidores no cenário hedonista que caracteriza a sociedade capitalista contemporânea.

4. Sociedade de Consumo

O cinema é um elemento cultural que ajuda os indivíduos a forjarem suas próprias identidades dentro do meio em que vivem. Se este era um fenômeno nacional, assim como a música, o folclore e a língua, atualmente, com a globalização, este processo de construção *identitária* transcende fronteiras e passa a influenciar as pessoas em âmbito internacional, num ritmo frenético possibilitado pela mediação midiática e pelas constantes, rápidas e, talvez por isso, impermanentes transformações sociais.

É a modernidade líquida propagada por Bauman (2008), era do consumo cinético e da volatilidade comportamental estimulado pela obsolescência programada, moda, publicidade, design e outras variáveis que influenciam e refletem a sociedade e sua gana pela cíclica superação de valores e modelos. Esta liquidez e a permanente busca de individualidade estimulam as pessoas a utilizarem do consumo para se singularizarem.

Bombardeados de todos os lados por sugestões de que precisam se equipar com um ou outro produto fornecido pelas lojas se quiserem ter a capacidade de alcançar e manter a posição social que almejam, desempenhar suas obrigações sociais e proteger a autoestima, assim como serem vistos e reconhecidos por fazerem tudo isso, consumidores de ambos os sexos, todas as idades e posições sociais irão sentir-se inadequados, deficientes e abaixo do padrão a não ser que respondam

com prontidão a esses apelos. Consumir, portanto, significa investir na afiliação social de si próprio, o que, numa sociedade de consumidores, traduz-se em “vendabilidade”: obter qualidades para as quais já existe uma demanda de mercado, ou reciclar as que já se possui, transformando-as em mercadorias pelas quais a demanda pode continuar sendo criada (BAUMAN, 2008, p.74/75).

Entretanto, a singularidade construída é amparada em referências comuns, o que leva à constatação de que a subjetividade construída nada mais é que o reflexo da expectativa social:

Na ordem moderna, deixou de haver espelho onde o homem se defronte com a própria imagem para o melhor ou para o pior; existe apenas a vitrina - lugar geométrico do consumo em que o indivíduo não se reflete a si mesmo, mas se absorve na contemplação dos objetos/signos multiplicados, na ordem dos significantes do estatuto social, etc., já não se reflete a si mesmo nela, mas deixa-a nela absorver e abolir. O sujeito de consumo é a ordem dos sinais (BAUDRILLARD, 1995, p.206).

Para Canclini (1997), o consumo é entendido como um fenômeno de ordem sociocultural que transcende a mera lógica econômica - que destaca a rápida reciclagem dos produtos e serviços para que sejam novamente demandados e potencializem a lucratividade. Há também o desejo de significar e de se identificar com outros indivíduos dentro de uma sociedade. Desta feita, o consumo se caracteriza como o conjunto de processos socioculturais em que se realizam a apropriação e o uso dos produtos enquanto símbolos de identidade que tendem a vir com o selo de identidade incluída. Ou seja, o homem se projeta socialmente através do consumo *marcário*, no qual absorve (destas) e projeta (nestas) seus valores e crenças, os quais só reverberam socialmente por possuírem significação coletiva. Ou coletivas, em decorrência da fragmentação de comportamentos nas mais diversas camadas sociais.

Para Bauman (2008), na cultura de consumo as pessoas se tornam promotoras daquilo que consomem ao mesmo tempo em que se tornam um produto. A sociedade de consumidores, representa o tipo de sociedade que promove, encoraja ou reforça a escolha de um estilo de vida e uma estratégia existencial consumistas, e rejeita todas as outras opções culturais alternativas. Uma sociedade em que se adaptar aos preceitos da cultura de consumo e segui-los estritamente é, para todos os fins e propósitos práticos, a única escolha aprovada de maneira incondicional. Assim, a sociedade de consumidores representa um

conjunto peculiar de condições existenciais em que é elevada a probabilidade de que a maioria das pessoas viva a cultura consumista e obedeça aos preceitos dela com máxima dedicação. Ou seja, o eterno ciclo do consumo na busca de saciedade utilitária e representação social (BAUMAN, 2008, p.70/71).

No caso da mediação cinematográfica, é notório que sua utilização para gerar repertórios culturais propensos a educação para o consumo é efetiva e tem caracterizado boa parte da produção cinematográfica norte americana, como veremos a seguir.

5. Cinema e *American Way of Life*

Durante o século XX, o *american way of life* espalhou-se pelos quatro cantos do mundo, sendo adotado pelas mais diferentes culturas. O cinema hollywoodiano tomou para si a tarefa de introduzir ao mundo os valores associados ao imaginário idealizado sobre a América, como a diversidade cultural, liberdade política e mobilidade social, temas comuns para o representar o ideário norte americano.

Os filmes hollywoodianos da década de 1930, produto acabado da junção entre a ‘impressão de realidade’ e a ‘história de sonho’, preconizados pela narrativa clássica – modelo narrativo criado por Hollywood, fundamental para a transformação de seu cinema em um eficiente veiculador de ideologia – possibilitaram a apresentação do modo norte-americano de se viver a vida, sua maneira de encarar problemas, suas soluções para eles, seu modo particular de alcançar a felicidade e o próprio conceito de felicidade. As informações sobre esse modo norte-americano de estar no mundo nos eram dadas tanto no roteiro dos filmes, nas falas dos personagens, em suas atitudes, como também na própria organização da imagem exibida, nos enquadramentos, na montagem, na *mise-en-scène*.

A produção cinematográfica norte-americana consolidou-se na década de 1930, baseada no oligopólio de grandes estúdios, nas celebridades *hollywoodianas* e na autocensura. O sistema de estúdio padronizou a produção e ajudou a consolidar gêneros (western e musicais, por exemplo) através

do efeito didático de tal categorização, bem como forjou o controle de toda a cadeia produtiva: produção de conteúdo, distribuição e exibição. No sistema de estrelato, atores encarnam a representação da vida privada no cinema. E em sua vida privada encarnam a vida de celebridade. Aproveitando este nicho publicações especializadas divulgavam este estilo de vida, que azeitava o funcionamento da indústria cinematográfica, tornando a audiência atenta e cativa ao universo de Hollywood. Para manter padrões de comportamentos aceitáveis à sociedade americana os estúdios de cinema, através de sua associação, a *Motion Pictures Association of America* (MPAA) optaram pela autocensura prévia, o *Código Hays*, que consistia em diretrizes que visavam retratar uma América idealizada, na qual violência, sexo, drogas e vícios deveriam ser evitados (PEREIRA, 2012 p.205).

A partir desta década, os principais estúdios de Hollywood começaram a formalizar contratos com grandes indústrias norte-americanas (cuja imagem, em alguns casos, já esteve ou ainda está intimamente ligada à própria imagem do capitalismo norte-americano) para que seus produtos aparecessem em inúmeros filmes e para que a imagem das estrelas e os títulos dos filmes lançados fossem utilizados nas campanhas publicitárias dos referidos produtos. Em março de 1933, a MGM assinou um contrato de US\$ 500.000 com a Coca-Cola, provendo aquela companhia com o alardeado “poder das estrelas” do estúdio que possuía o maior número delas (ECKERT, 1991, p.36). A Warner Bros. assinou contrato semelhante com a General Motors e a General Electric, de modo que carros da GM e eletrodomésticos da GE passaram a ser coadjuvantes recorrentes nos filmes do estúdio enquanto que suas estrelas passaram a fazer parte dos anúncios publicitários desses mesmos produtos nas principais revistas do país . Em muitos casos, empresas eram chamadas a criar produtos que se adequassem a determinados filmes, produtos estes que seriam mostrados em 12.000 salas e para 80.000.000 de pessoas semanalmente por todo o país (ECKERT, 1991, p.36/7).

5.1. *American Way of Life* e o merchandising editorial

Em *Rua 42* (1933), Pat, um dos heróis da trama, leva Peggy, a personagem feminina principal, para seu apartamento. Um ambiente romântico se estabelece,

com luz de abajur, som de violinos ao fundo, e Pat vai até a cozinha abrir uma garrafa de vinho (Plano americano de Pat em sua cozinha) quando, de repente, ele se dá conta de que tem uma flor na lapela, enche um copo com água, coloca a flor nele e os guarda na geladeira. Neste momento, o eletrodoméstico ocupa boa porção da parte central da tela. Também é interessante notar que dos 13 segundos desta sequência na cozinha, onde Pat havia ido buscar bebidas, 11 segundos são gastos com a ação de guardar a flor na geladeira. Flor que não tem importância nenhuma para a trama, tanto que, por um erro de continuidade, na sequência anterior, na sala de estar, ela simplesmente desaparece da lapela de Pat enquanto este caminha de um canto da sala onde estava com Peggy (e com a flor) até o interruptor de parede para apagar a luz. Um corte no meio desta pequena caminhada faz com que ele apareça perto do interruptor sem a flor na lapela. Seria possível arriscar a afirmação de que esta sequência na cozinha presta-se principalmente a apresentar a geladeira enquanto eletrodoméstico capaz de conservar tudo, até algo tão delicado como uma flor. Tal afirmação se faz ainda mais plausível se considerarmos o fato de que, em fevereiro de 1933, a Warner Bros. juntamente com a GE - fornecedora dos eletrodomésticos utilizados nos filmes do estúdio - montou um trem inteiro - chamado de *Warner-GE Better Times Special (Especial de Tempos Melhores Warner - GE)* - ocupado por muitas estrelas do estúdio como Bette Davis, Tom Mix, Glenda Farrell, e que tinha, entre outras coisas, um vagão transformado em cozinha-modelo, equipada com eletrodomésticos da GE. Este trem percorreu o país, de Los Angeles a Nova York, parando em várias cidades onde as estrelas faziam demonstrações dos produtos da GE e, à noite, compareciam a uma pequena *première* de *Rua 42* (23).

Vitrolas, por exemplo, são comuns nas casas apresentadas pelos filmes de Hollywood da década de 1930. Elas aparecem na sala de estar da mãe do *gangster* Tom Powers em *Inimigo Público* (1931), na de Alice Adams em *A Mulher Que Soube Amar* (1935) e no apartamento do milionário Michael Brandon em *A Oitava Esposa do Barba Azul* (1938), sendo que neste último, o aparelho permanece no centro do quadro (em *background*) entre os dois protagonistas (Gary Cooper e Claudette Colbert) enquanto estes têm uma discussão. Em *Perigosa* (1935), o rádio que se encontra na sala de estar da casa de campo de Don (Franchot Tone) é ligado durante a cena de sedução entre ele e Joyce Heath (Bette Davis).

Em *O Amor Encontra Andy Hardy* (1938), logo nas primeiras sequencias vemos o jovem Andy Hardy tentando comprar seu primeiro automóvel, pechinchando com o vendedor e depois, discutindo com o pai possíveis formas de pagar o carro. Na verdade, este filme traz, logo nos primeiros onze minutos de projeção, três sequencias distintas em que a compra a prazo, indiscutível incentivadora do consumo, é discutida entre os personagens, servindo como uma pequena aula sobre esta forma de crédito. Ainda neste mesmo filme, vemos Andy indo comprar filme para sua câmera fotográfica, pois pretende tirar fotos da namorada em seu vestido de noite, enquanto o sr.Hardy vai até a cozinha de sua casa, bem equipada com geladeira e fogão, tentar convencer sua esposa a contratar uma cozinheira.

No filme seriado *Bulldog Drummond*, produzido pela Paramount entre 1937 e 1939, cujo personagem título é um capitão da britânica Scotland Yard, é possível identificar uma clara exaltação do modo de vida norte-americano em um de seus mais típicos representantes: a goma de mascar ou, mais popularmente, chiclete. *A Vingança de Bulldog Drummond* (1937) se inicia com dois planos da cidade de Londres, o primeiro mostrando a Torre de Londres e o segundo, uma avenida movimentada do centro da cidade. Em seguida, vemos dois senhores ajoelhados em volta de um bueiro e uma pequena multidão os observa da calçada enquanto os dois discutem como tirar algo que caíra no bueiro. Trata-se do Capitão Drummond e de seu fiel e inglês camareiro Tenny. A caixinha com as alianças de casamento de Drummond repousavam no bueiro sobre um exemplar do *Tribune*.

Drummond: Pense em alguma maneira de recuperar o meu pacote.

Tenny : Como dizem nos livros: há maneiras, senhor.

Drummond (olhando para a multidão) : Há algum dos meus primos americanos na multidão?

Americano (saíndo da multidão e mascarando chiclete) : Qual é o seu nome?

Drummond: Drummond, Capitão Drummond.

Americano: Não tenho nenhum primo com esse nome, mas sou americano.

Drummond: Tudo bem. Posso pegar um pedaço da sua goma de mascar emprestado?

Americano: Claro!

(O americano tira do bolso um chiclete e entrega a Drummond. Este o coloca na boca e começa a mascar.)

Drummond: Obrigado.

Americano : Não há de quê. (O americano estoura uma bola de ar com o chiclete.)

Tenny : *O senhor está bem, senhor?*
 Drummond: *Muito bem, Tenny. (Drummond vira-se para um típico inglês na multidão) Posso pegar a sua bengala emprestada, senhor? (O homem lhe entrega a bengala) Obrigado. (Drummond olha para o americano e estoura uma bola de ar com seu chiclete pelo que é cumprimentado com um gesto pelo yankee. Em seguida, tira o chiclete da boca e o coloca na ponta da bengala.)*
 Tenny : *Que idéia esplêndida, senhor!*
 Drummond: *Colossal!*
 Tenny : *Eu quase poderia dizer estupenda!*
 (Drummond passa a bengala pelas grades do bueiro e faz a ponta com o chiclete chegar até o pequeno pacote, grudando-a nele e puxando-o para cima. Tenny pega o pacote e Drummond devolve a bengala ao inglês.)
 Drummond: *Meu amigo, (dirigindo-se ao americano) vou me tornar um fã de goma de mascar.*
 Americano: *Ela mantém os dentes bonitos e brancos. Veja só. (O americano mostra os dentes.)*
 Drummond: *Interessante.*
 Americano: *Aqui. (O americano dá mais um chiclete a Drummond.)*
 Drummond: *Obrigado.*
 Americano: *Não há de que.*
 (Drummond dá o chiclete a Tenny)
 Drummond: *Tome, Tenny.*
 Tenny : *Obrigado, senhor.*
 Drummond: *Nada mal, hã?*
 Tenny (sentindo o gosto do chiclete) : *Estou gostando bastante, senhor.*

Esta introdução, apesar de servir como demonstração da esperteza e sagacidade do nosso herói, não deixa de colocar textualmente as qualidades do chiclete, produto tipicamente americano (manter os dentes bonitos e brancos e ter gosto bom, segundo declarações do americano e de Tenny), como também chama sutilmente a atenção para certa praticidade existente em uma sociedade que produz e consome um produto tão polivalente quanto a goma de mascar.

Durante os anos 1930, artigos de vestuário tornaram-se um dos principais itens propagandeados pelos filmes de Hollywood. A partir dessa época, os grandes estúdios iniciaram esforços no sentido de usar a moda para atrair o público feminino às salas de cinema (HERZOG, 1991, p.78). Jornais e revistas especializadas (*fan magazines*) passaram a publicar fotografias com as estrelas dos filmes em cartaz vestindo o figurino dos personagens que interpretavam, ou que iriam interpretar em seus próximos filmes, com sugestões de pequenas adaptações do modelo, ou de ocasiões sociais em que ele poderia ser usado.

Um filme como *As Mulheres* (1939), por exemplo, com um elenco 100% feminino e francamente direcionado às mulheres, parece mais uma grande vitrine

de modas, com as atrizes exibindo inúmeros modelos, frequentemente enquadradas em Plano de Conjunto e Plano Americano, para que se possa ver o máximo possível dos vestidos. Não bastasse isso, neste filme encontramos uma sequência em que a maior parte das personagens principais se reúne para um desfile de modas e, de repente, a narrativa se interrompe, e por cinco minutos e trinta e oito segundos temos literalmente um desfile de modas na tela, quando inúmeras modelos mostram as produções de Adrian, estilista da MGM e responsável pelo figurino do filme. Para percebermos a importância deste desfile no filme - não no que se refere à narrativa em si, mas sim no que se refere ao que se queria mostrar ao público - basta dizer que ele foi filmado em Technicolor, dentro de um filme em preto e branco.

O consumo da moda veiculada pelos filmes de Hollywood foi intenso durante toda a década, quando a produção em massa desses artigos teve um importante papel ideológico mascarando as distinções de classe e mantendo uma aparência de igualdade. Tanto as mulheres assalariadas quanto as da classe alta consumiam os mesmos modelos feitos em série. Estas porque, durante a Depressão, não podiam mais pagar costureiras para fazerem modelos exclusivos, e aquelas devido ao preço relativamente baixo das roupas feitas em série (HERZOG, 1991, p.84).

Conclusão

Enfim, parece ser interminável a série de exemplos da presença de bens de consumo nos filmes hollywoodianos dos anos 1930 que, juntamente com uma série de outros elementos propagandísticos (anúncios publicitários, desfiles de modas, artigos na imprensa, por exemplo) faziam parte de uma campanha bem articulada que acaba “vendendo” os produtos manufaturados que apresentava e, com eles, um pouco do modo de vida norte-americano.

Com o passar do tempo e a multiplicação de plataformas midiáticas, a técnica de merchandising editorial se desenvolveu, junto às outras ferramentas da comunicação integrada de marketing, de modo a prevalecer o sistema capitalista ao instigar o comportamento consumista das mais variadas formas, seja com a

ostensiva exposição publicitária, ou com a subjacente difusão de conceitos em matérias jornalísticas ou exposição de produtos (marcas) em diversificados produtos culturais.

O homem contemporâneo é, antes de cidadão do mundo, um consumidor globalizado, ávido por usufruir de benefícios associados aos variados produtos e serviços fornecidos por diversas corporações; bem como um ser que busca identificação e respeitabilidade social por meio de objetos e comportamentos que são representados por marcas e passam a constituir sua projeção de *self* para a sociedade exatamente por funcionarem como códigos sociais, que possibilitam a interpretação da subjetividade buscada dentro do corpus social, como se fosse o vocabulário imanente à sociedade de consumo, o que redundava na necessidade de perpetuar este ciclo consumista com a permanente construção de identidades construídas por meio de objetos – ou, em última instância, do consumo.

A valorização do lazer e entretenimento num universo caracterizado pelo excesso de informações levou os profissionais de comunicação de marketing em busca de formas que se integrassem ao ócio lúdico e ampliassem a incorporação de mensagens de cunho marcário em seu bojo, com o intuito de impactar os consumidores sem o uso ostensivo da publicidade interruptiva e todo o conjunto de valores negativos a ela associados, como a parcialidade informativa e a baixa credibilidade. Somado a isto, o desenvolvimento tecnológico que possibilitou a popularização de controles remotos e *softwares* que “pulam” a publicidade e diminuem seu impacto nas audiências é um outro aspecto relevante que é considerado pelos anunciantes em sua relação com a publicidade tradicional. Este panorama é o substrato que fortalece o uso do merchandising editorial na impactação dos públicos alvos pelos publicitários.

Referências

APPADURAI, A. **Disjunção e diferença na economia global**. In: FEATHERSTONE, Mike (Org.) “Cultura Global - Nacionalismo, Globalização e Modernidade”. Petrópolis: Editora Vozes, 1994.

AZEVEDO JR., Aryovaldo de Castro. **A Teia do Consumo Global: a convergência das mídias e das culturas pelas corporações transnacionais de mídia e entretenimento**. Trabalho apresentado ao NP 07 – Comunicação Audiovisual, do IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom; 2004.

BARBOSA, Miriam de Aguiar. **Comunicação no mercado de consumo transnacional**. Editora Annablume, 2000.

BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade de consumo**. Edições 70. 2008. 2ª Edição.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida para Consumo. A transformação das pessoas em mercadoria**. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Zahar, 1º ed. 2008.

BLESSA, Regina. **Merchandising no ponto de venda**. São Paulo: Atlas, 2005.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Consumidores e cidadãos**. 3.ed. RJ: Editora UFRJ, 1997.

COSTA, A.R., TALARICO, E.G. **Marketing promocional: descobrindo os segredos do mercado**. São Paulo: Atlas, 1996.

DURGNAT, Raymond. **The crazy mirror - Hollywood Comedy and the American Image**. London, Faber & Faber, 1969

ECKERT, Charles. **The Carole Lombard in Macy's Window**. in: GLEDHILL, Christine. **STARDOM - INDUSTRY OF DESIRE**. New York, Routledge, 1991

FEATHERSTONE, Mike (Org.). **O Desmanche da Cultura - globalização, pós-modernismo e identidade**. São Paulo: Studio Nobel:SESC, 1997.

HERZOG, Charlotte Cornelia e GAINES, Jane Marie. **Puffed Sleeves Before Tea-Time**. in: GLEDHILL, Christine. **STARDOM -INDUSTRY OF DESIRE**. New York, Routledge, 1991

PEREIRA, Wagner Pinheiro. **O Poder das Imagens**. São Paulo, Alameda, 2012.

SALZMAN, MATATHIA & O'REILLY. **Buzz, a era do marketing viral**. São Paulo, Ed. Cultrix, 2003.

SEGRAVE, Kerry. **Product placement in Hollywood films**. Jefferson-NC: McFarland & Co., 2004.

WIKIPÉDIA. **Muro de Berlim**. Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Muro_de_Berlim. Acessado em 03/12/2015.

WIKIPÉDIA. **Rússia**. Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/R%C3%BAssia>. Acessado em 03/12/2015.

RECRIAÇÃO DO MITO POR MEIO DO JORNAL “O PROFETA DIÁRIO” NO FILME HARRY POTTER E O CÁLICE DE FOGO¹²⁵

Renata Fernanda Babolim de Souza¹²⁶

Janiclei Mendonça¹²⁷

RESUMO: O personagem Harry Potter, criado por J. K. Rowling, se consolidou como fenômeno literário do início do século XXI. A série fílmica ficcional retrata um outro mundo, o mundo bruxo, onde a magia é a principal força movedora da sociedade. A partir desse viés, o presente artigo vislumbra uma análise do filme Harry Potter e o Cálice de Fogo (2005) em cenas decompostas sob a perspectiva Syd Field (2001). Na descrição de sequências fílmicas selecionadas em que a aparição de O Profeta Diário - um jornal fictício que evidencia a interferência e a recriação de um mito. Desse modo, a análise fílmica busca a compreensão da recriação do mito através do jornal *O Profeta Diário* presente na narrativa. Indagando a busca e compreensão do mito, com base no filósofo Claude Lévi-Strauss (1978) e do teórico Roland Barthes (2001). Desvendando a identificação do tipo arquétipo de Potter presente na teoria do autor Carl Gustav Jung (2000). O que privilegia uma leitura simbólica das imagens e do texto, destacando fatos influenciados pela personagem que interpreta uma jornalista, alterando ou gerando um mito que envolve o protagonista da saga no processo de análise. Dentro da teoria de Field, optou-se por identificar o tipo arquétipo de Potter. O resultado da análise possibilitou uma melhor compreensão dos personagens e de suas funções dentro da narrativa fílmica, além da descoberta da influência gerada através do mito no decorrer da saga gerando novos conflitos e interpretações ao personagem e sua resolução na narrativa.

PALAVRAS-CHAVE: Mito; Jornal; Cinema; Harry Potter; Roteiro.

1 INTRODUÇÃO

Este artigo pretende investigar a arte fílmica da obra Harry Potter e o Cálice de Fogo de 2005. Nesta aventura, o feiticeiro Harry cresceu, está com 14 anos e passa por novos desafios e conflitos. Entre eles estão o questionamento de sua imagem e ações. Com isso, a presente análise fílmica busca identificar quais fatores são influenciados na história. Sendo assim, o estudo tem como objetivo realizar a

¹²⁵ Artigo apresentado como requisito parcial para a conclusão do curso de Comunicação Social – Jornalismo da Faculdade Assis Gurgacz (FAG), ano de 2015.

¹²⁶ Acadêmica do 7º período do curso de Comunicação Social – Jornalismo da Faculdade Assis Gurgacz (FAG). renata.fernanda.tata@gmail.com.

¹²⁷ Professor orientador. janiclei.mendonca@gmail.com.

análise fílmica em cenas decompostas do quarto filme da saga Harry Potter, buscando identificar a influência sensacionalista e a possível criação de um mito, através do jornal presente na obra.

O estudo apresenta sequências fílmicas em que a aparição de *O Profeta Diário* - um jornal fictício, com as mais variadas notícias sobre o mundo bruxo -, em formato diferenciado, evidencia a interferência e a recriação de um mito.

No jornal *O Profeta Diário*, sua apuração de fatos e informações seja influenciada pela personagem que interpreta uma jornalista, alterando ou gerando um mito que envolve o protagonista da saga. As imagens publicadas no jornal possuem movimentos, como se fossem pequenos trechos das notícias destacadas em suas páginas.

Para a análise das sequências escolhidas do filme, será utilizada a teoria do autor Syd Field (referente a decomposição das cenas e identificação de personagens), com base na objetividade referente a imagem ou criação de um mito que o jornal busca transmitir ao público.

Na busca do mito, com base no filósofo Claude Lévi-Strauss (1978), entre mito e significado, o jornal e o envolvimento dos personagens interfere na ficção com algumas definições. Vislumbrando os objetivos do personagem principal, Harry Potter, coerentes a com sua personalidade em relação à história contada no filme podendo permanecer o mesmo até o final, ou alterado, de acordo com a trajetória.

A estrutura dramática do roteiro pode ser definida como uma organização linear de incidentes, episódios ou eventos inter-relacionados, que conduzem a uma resolução dramática (FIELD, 2001, p. 17).

As decomposições das cenas são realizadas para entender melhor as mudanças ocorridas no filme, assim como a identificação de atos sensacionalistas no jornal *O Profeta Diário*, como o discurso do uso de imagem e sua estruturação (dentro da saga), para a compreensão de como a sucessão desses acontecimentos influenciam a história.

Durante o presente estudo foram analisadas as posições do personagem principal, Harry Potter, na identificação de sua figura de arquétipo, fazendo uso de métodos apresentados por Seino (sn) na compreensão do que é arquétipo, qual necessidade é estabelecida para posicionar o personagem na história.

Analisar um filme é sinônimo de decomposição. Portanto, é interessante analisar as matérias do jornal *O Profeta Diário*, pela concepção da presença do sensacionalismo, pelas definições estabelecidas e estudadas pelo autor, Danilo Angrimani (1995), sobre como o envolvimento da imprensa pode interferir na saga.

2 SINOPSE - HARRY POTTER E O CÁLICE DE FOGO

Harry Potter e seus amigos, Ron Weasley e Hermione Granger acompanham o pai de Ron à Copa Mundial de Quadribol. Durante a competição, logo após o primeiro jogo, o local é atacado por Comensais da Morte e o símbolo de Voldemort surge no céu. Em Hogwarts, Harry é informado por Alvo Dumbledore que Hogwarts foi escolhida como a sede do Torneio Tribruxo com a participação de duas outras escolas Beauxbatons e Durmstrang.

Três alunos serão escolhidos pelo Cálice de Fogo para representar suas respectivas escolas. Por determinação do Ministério da Magia, apenas alunos com 17 anos ou mais podem participar. Harry foi inscrito e escolhido para representar Hogwarts. Como parte da tradição do Torneio Tribruxo, Hogwarts também terá um Baile de Inverno.

Na primeira prova do Torneio Tribruxo, Harry precisa recuperar um ovo dourado protegido por um dragão. Ele consegue, mas o dragão escapa e persegue-o pelos céus de Hogwarts. Na segunda prova, Harry precisa mergulhar no fundo do Lago Negro e resgatar Ron, que havia sido colocado sob a guarda de ferozes monstros aquáticos. Ele consegue com a ajuda de Neville Longbottom que lhe dá uma planta permitindo que ele respire debaixo d'água.

Na terceira prova, Harry precisa encontrar a Taça Tribuxo, que está escondida dentro de um labirinto encantado que tem vida própria. Harry é surpreendido por Krum, sob o controle da maldição imperdoável Imperius e tenta sabotá-lo, mas é salvo por Cedrico. Harry e Cedrico encontram o Cálice de Fogo e tentam emitir sinais pedindo ajuda, mas eles são surpreendidos ao descobrir que o cálice é uma chave do portal que os teletransportam para um cemitério. Cedrico é morto e Harry é capturado por Pedro Pettigrew. Usando o sangue de Harry, os

ossos de Riddle e a sua própria carne, Pettigrew cria um novo corpo para Voldemort que renasce.

Voldemort tenta destruir Harry com Comensais da Morte, mas falha com a intervenção dos fantasmas dos pais de Harry, ajudando a retornar à Hogwarts com o corpo de Cedrico. Harry é capturado por Moody, que revela-se como sendo Bartô Crouch Jr e salvo por Dumbledore e Severo Snape, mas a ameaça de Voldemort paira sobre a escola.

3 COMPREENDENDO O MITO

O mito, dentro de uma cultura, nada mais é do que uma forma de explicar a origem do mundo. A busca para a compreensão do que é mito e seus significados podem ser apoiadas a partir da teoria defendida pelo filósofo francês Roland Barthes, referindo-se ao mito como linguagem.

O autor analisa as diversas possibilidades de interpretação do mito, manifestando as diversas tentativas através das perspectivas no saber e na vida humana, o que possibilita o surgimento de reflexões.

A essa luz Barthes (2001) concebe o mito como:

[...] já que o mito é uma fala, tudo pode constituir um mito, desde que seja suscetível de ser julgado por um discurso. O mito não se define pelo objeto da sua mensagem, mas pela maneira como a profere: o mito tem limites formais, mas não substanciais. Logo, tudo pode ser mito? Sim, julgo que sim, pois o universo é infinitamente sugestivo. Cada objeto do mundo pode passar de uma existência fechada, muda, a um estado oral, aberto à apropriação da sociedade, pois nenhuma lei, natural ou não, pode impedir-nos de falar das coisas. (BARTHES, 2001, p. 131).

Para Barthes, a significação é própria do mito, pois o “mito não esconde nada” e tem a função de deformar. A deformação é possível porque a forma do mito já é constituída por um sentido linguístico, como se pode constatar com sua afirmação de que:

Não existe, evidentemente, uma manifestação simultânea de todos os mitos: certos objetos permanecem cativos da linguagem mítica durante um certo tempo, depois desaparecem, outros substituem-no, acedendo ao mito. [...] Esta fala é uma mensagem. Pode, portanto, não ser oral; pode ser formada por escritas ou por representações: o discurso escrito, assim como a fotografia, o cinema, a reportagem, o esporte, os espetáculos, a publicidade, tudo isto pode servir de suporte à fala mítica. (BARTHES, 2001, p. 132).

Seria portanto, de acordo com Barthes (2001), a função específica do mito em transformar um sentido em forma. Por esse ponto, a língua oferece fraca resistência ao mito, pois ele pode desenvolver o seu esquema segundo, a partir de qualquer sentido, não importa qual, ou ainda a partir da própria privação de sentido.

É evidente que as ideias buscam os sentidos dos mitos, no modo apresentado pelo filósofo Claude Lévi-Strauss, que defende a mitologia e seu significado como um sistema coerente e ordenado de crenças diversas, uma delas pela originalidade do pensamento para o entendimento humano.

Segundo o autor Claude Lévi-Strauss (1978):

O fosso, a separação real, entre a ciência e aquilo que poderíamos denominar pensamento mitológico, para encontrar um nome, embora não seja exatamente isso, ocorreu nos séculos XVII e XVIII. Por essa altura, com Bacon, Descartes, Newton e outros, tornou-se necessário à ciência levantar-se e afirmar-se contra as velhas gerações de pensamento místico e mítico, e pensou-se então que a ciência só podia existir se voltasse costas ao mundo dos sentidos, o mundo que vemos, cheiramos, saboreamos e percebemos; o mundo sensorial é um mundo ilusório, ao passo que o mundo real seria um mundo de propriedades matemáticas que só podem ser descobertas pelo intelecto e que estão em contradição total com o testemunho dos sentidos. (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 8).

Para Lévi-Strauss (1978), os mitos despertam no homem pensamentos que lhe são desconhecidos, afirmando ainda que sua defesa foi criticada por outros estudiosos, porque entendem que, de um ponto de vista empírico, é uma frase que não possui qualquer significado. Mas defendendo que a sua teoria descreve uma experiência vivida, que não pretende dizer “outra coisa” além da realidade, mas apenas especular sobre suas virtualidades latentes.

De acordo com Lévi-Strauss (1978):

Esta é a originalidade do pensamento mitológico – desempenhar o papel do pensamento conceptual: um animal suscetível de ser usado como, diria eu, um operador binário, pode ter, dum ponto de vista lógico, uma relação com um problema que também é um problema binário, (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 24).

A partir das dadas percepções sobre o que é mito ainda leva-se em conta a influência que o mesmo exerce no enredo de uma história, uma vez que o mito atua em preceitos linguísticos de maneira fantasiosa, como defende Lévi-Strauss (1978):

As histórias de carácter mitológico são, ou parecem ser, arbitrarias, sem significado, absurdas, mas apesar de tudo dir-se-ia que reaparecem um pouco por toda a parte. Uma criação «fantasiosa» da mente num determinado lugar seria obrigatoriamente única – não se esperaria encontrar a mesma criação num lugar completamente diferente. O meu problema era tentar descobrir se havia algum tipo de ordem por detrás desta desordem aparente – e era tudo. Não afirmo que haja conclusões a tirar de todo esse material. Segundo penso, é absolutamente impossível conceber o significado sem a ordem. Há uma coisa muito curiosa na semântica, é que a palavra «significado» é provavelmente, em toda a língua, a palavra cujo significado é mais difícil de encontrar. Que é que significa o termo «significar»? Parece-me que a única resposta que se pode dar é que «significar» significa a possibilidade de qualquer tipo de informação ser traduzida numa linguagem diferente”, (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 15).

Diante da argumentação do autor, que enfatiza que esta tradução é a que se espera de um dicionário, sendo o significado da palavra em outras palavras que, estando desigual sem a sua ordem, são isomórficas relativamente à palavra ou à expressão que se pretende perceber.

Não estando de acordo com a substituição de uma palavra por qualquer outra, caso contrário o seu sentido seria alterado e a sua interpretação influenciada. Com tudo, Lévi-Strauss (1978), apresenta que o mito não é arbitrário, tem de haver regras de tradução. Dessa forma, a influência em fatos para que um mito seja criado pode alterar a sua ordem.

4 ARQUÉTIPOS E INCONSCIENTE COLETIVO

Os arquétipos podem ser encontrados nos filmes, na publicidade e em quase tudo que está ao nosso redor, o conceito surgiu em 1919 com o suíço psicanalista Carl Gustav Jung. Sendo considerados como conceitos pré-estabelecidos a respeito de um primeiro modelo ou imagem de alguma coisa, antigas impressões já cristalizadas sobre algo.

Para Carl Gustav Jung (2000), que explora os conceitos pré-estabelecidos existentes no inconsciente pessoal, o qual, o inconsciente coletivo, também é conhecido como impessoal ou transpessoal. Seus conteúdos são universais e não-estabelecidos em nossa experiência pessoal.

Como afirma Jung (2000):

O inconsciente coletivo é constituído, numa proporção mínima, por conteúdos formados de maneira pessoal; não são aquisições individuais, são essencialmente os mesmos em qualquer lugar e não variam de homem para o homem. Este inconsciente é como o ar, que é o mesmo em todo lugar, é respirado por todo o mundo e não pertence a ninguém. Seus conteúdos (chamados arquétipos) são condições ou modelos prévios da formação psíquica em geral. (Jung, 2000, p.408)

A partir da perspectiva da teoria junguiana em relação ao inconsciente coletivo originam-se os arquétipos, que funcionam de modo a criar uma forte projeção e identificação por parte do espectador. Jung também chama os arquétipos de imagens primordiais, correspondentes à temas mitológicos que reaparecem em contos e lendas populares de épocas e culturas diferentes.

De acordo com Jung, os arquétipos, como elementos estruturais formadores que se firmam no inconsciente, dão origem tanto às fantasias individuais quanto às mitologias de um povo.

Atualmente na cultura fílmica, o herói é um dos arquétipos mais marcantes e utilizados, carregados de estereótipos e fantasias e afim de chamar atenção e criar um vínculo de identificação e aproximação com o público.

Nesse sentido, Seino (sn) explica que:

Quando assistimos a um filme no cinema, tendemos a participar afetiva e emocionalmente e a nos identificar com os personagens e com os eventos da narrativa. As imagens luminosas da tela despertam nosso inconsciente com uma força que talvez nenhum outro meio consiga. Seja pelo tamanho da tela, o som que nos envolve, a escuridão, a nossa pouca mobilidade física enquanto o filme costura e prende nossa atenção na tela. (SEINO, sn, p. 5)

No entanto, para além da experiência física que o espectador encontra na sala de cinema, os filmes conseguem mobilizar a expressão os arquétipos de forma notável, e na medida em que os arquétipos entram em ação, efetivam sua visibilidade em um nível de consciência que provém do inconsciente.

Ao analisar o personagem Harry Potter sob a perspectiva dos arquétipos expostos na teoria junguiana, identifica-se qual arquétipo o personagem se enquadra, confirmando a presença da figura do Herói, surgida nos mitos mais remotos da humanidade e que ainda prevalece nos conceitos contemporâneos, inclusive em histórias e filmes.

De acordo com Seino (sn), os arquétipos possibilitam satisfazer algumas das principais necessidades de realização, pertencimento, independência e estabilidade. Conforme apresentado pelo autor:

[...] o arquétipo do Herói representa, em diversos mitos, o papel da consciência em busca da união com o inconsciente para se atingir a totalidade e integração dos opostos, representado pelo arquétipo do Si-mesmo. Portanto, em termos junguianos o Herói representa a consciência e sua relação com o inconsciente. Na mitologia das tribos primitivas o herói é o jovem que passa por um ritual de iniciação. No ritual, a criança deixa sua psicologia infantil morrer para renascer como um homem e membro da tribo. (SEINO, sn, p. 10)

Identifica-se que o personagem Harry Potter se situa como o arquétipo do Herói, o símbolo de alguém que conseguiu superar uma tragédia pessoal. No caso do presente estudo, Harry reproduz um arquétipo heroico com trajetória de superação.

Amaldiçoado ainda quando bebê, durante um ataque inesperado de Lorde das Trevas, Harry tem sua trajetória de vida com um símbolo de sobrevivente e honestidade. Em uma jornada de transformação, durante seus estudos da escola de bruxaria e magia de Hogwarts, passando por batalhas e desafios que acarretaram em superação e demonstra a ascensão do personagem no decorrer da saga.

5 JORNALISMO SENSACIONALISTA

A informação é a matéria-prima do jornalismo e é através dela que o profissional comunica fatos e relata acontecimentos considerados importantes para a sociedade.

Nesse sentido, para definir o que deve ou não ser noticiado, o jornalista seleciona o fato mediante uma hierarquização de valores notícia, ou então, critérios de noticiabilidade. De acordo com Mauro Wolf (2003) os valores-notícia são critérios de relevância difundidos em todo processo comunicativo, que permeiam desde a seleção até o tratamento das notícias, podem ser estes a relevância social, proximidade geográfica ou cultural, entre outros.

Os critérios de noticiabilidade são utilizados como uma maneira de apurar e noticiar aquilo que é de interesse público buscando a imparcialidade na hora de definir os destaques do fato.

Apesar de se estabelecer padrões como estes para definir o que é e de que maneira a notícia deve ser tratada, nos veículos de massa a informação é comumente utilizada como produto e muitas vezes sofre distorções para conquistar a audiência, esse caráter atribuído a notícia é chamado de sensacionalismo.

Nesse sentido Fiori *et al* explica:

Sensacionalismo é um mecanismo de tratamento da informação utilizado pela mídia com o objetivo de alcançar audiência que será convertida em capital. Isso ocorre através da exploração de informações que não são de interesse público, são utilizadas técnicas de dramaturgia através da criação de personagens que formam uma narrativa capaz de envolver, criar opiniões, consenso e sentimentos no público. (FIORI *et al*, 2011. p. 251)

A essa luz, pode-se afirmar que o sensacionalismo é a expressão da notícia através de artifícios emotivos e comoventes que não respeitam a realidade e veracidade dos fatos a fim de atrair com mais facilidade a atenção do público. O uso de imagens e fotografias que extrapolam valores éticos também são comuns na abordagem sensacionalista. Sangue, imagens escancaradas de menores infratores, acidentes e tudo aquilo que foge dos padrões. Artifícios visuais e verbais que

chamam a atenção com intuito apenas de garantir a venda da notícia, o aumento da audiência e conseqüentemente o lucro.

Ainda para conceber o significado e conceito do que é o jornalismo sensacionalista, apoia-se nas definições e características atribuídas por Angrimani (1995) afirmando que:

Sensacionalismo é tornar sensacional um fato jornalístico que, em outras circunstâncias editoriais, não mereceria esse tratamento. Como o adjetivo indica, trata-se de sensacionalizar aquilo que não é necessariamente sensacional, utilizando-se para isso de um tom escandaloso, espalhafatoso. Em casos mais específicos, inexistente a relação com qualquer fato e a notícia é elaborada como mero exercício ficcional. (ANGRIMANI, 1995, p. 10).

A partir dessa concepção, acredita-se que o fazer jornalístico dimensionando o fato pode ser considerado um ato de sensacionalismo, isto ocorre na medida em que o repórter escolhe o que vai transformar em notícia.

6 ANÁLISE FILMICA

A análise deste estudo se baseia na teoria do estudioso Syd Field (2001), seguindo os métodos da decomposição do processo criativo dos personagens. Na seguinte análise fílmica os personagens Harry Potter e Rita Skeeter como repórter e *animaga*¹²⁸, foram utilizados como objeto deste estudo.

As cenas fragmentadas do quarto filme da saga Harry Potter e o Cálice de Fogo buscam identificar a influência sensacionalista e a criação de um mito através do jornal *O Profeta Diário* presente na obra. Para a compreensão dos fatos que serão apresentados nas cenas escolhidas, as situações estão classificadas como sequências 1, 2, 3 e 4.

O que possibilita uma leitura que privilegia o aspecto simbólico do texto para revelar a influência na criação de um mito no jornal, esse estudo utiliza o

¹²⁸ Animagos são bruxos capazes de se transformar em animais. O termo animago é uma contração das palavras animal e mago. A jornalista Rita Skeeter é uma animaga ilegal, que se transforma num besouro para conseguir informações para suas matérias.

modelo de roteiro conceitual de personagem utilizado por Field (2001), conforme apresenta a figura 1.



Figura 1 – Modelo de roteiro conceitual de personagem criado por Syd Field (2001).

Nesse aspecto, Field (2001) indica que o personagem é o elemento principal de qualquer história, com tudo, é preciso se inteirar do contexto de todo roteiro. E assim, apresenta os personagens como o coração e alma da história.

E como parte desse processo de compreensão do envolvimento dos personagens, algumas cenas¹²⁹ do filme Harry Potter e o Cálice de Fogo foram escolhidas para serem desconstruídas e analisadas, onde os personagens são importantes na narrativa e, para a compreensão na identificação do mito gerado através dos fatos sensacionalistas noticiadas pela repórter no jornal impresso da saga.

Para análise dos personagens Harry Potter e Rita Skeeter aplicou-se o modelo conceitual de personagem de Field, conforme figura 2 e 3.

¹²⁹ As cenas das sequências fílmicas analisadas estão disponíveis em DVD anexado.



Figura 2 – roteiro conceitual do personagem de Harry Potter.



Figura 3 – roteiro conceitual do personagem de Rita Skeeter.

6.1 DESCRIÇÃO E ANÁLISE DAS CENAS

Roteiro – Steven Kloves

Sequência 1

Tempo: 39'06" – 41'32"

Cena – Take	Tempo	Descrição
Cena 01 – Take 01	39'06"	Começa com a imagem da jornalista Rita Skeeter no momento em que uma foto dos alunos participantes da Copa Tribuxo é registrada. Com certa ironia, Skeeter se apresenta indagando ser conhecida pelos alunos, mas relatando os mesmos não sendo conhecidos, sendo a novidade pelos leitores do jornal <i>O Profeta Diário</i> .
Cena 02 – Take 02	39'57"	Rita Skeeter leva Harry Potter até um armário de vassouras separado os demais alunos. Usando uma Pena de Repetição Rápida para entrevistar Harry, que escreve tudo que é dito, inclusive distorcendo as palavras.



Figura 4 – Sequência 1: Cena 1 – Take 1 – Tempo 39'06".



Figura 5 – Sequência 1: Cena 2 – Take 2 – Tempo 39'57”.

A sequência 1 começa com a imagem da jornalista Rita Skeeter no momento em que uma foto dos alunos participantes da Copa Tribruxo é registrada. Possibilita situar o espectador na posição de cada personagem, situando a intenção da personagem em mudar os fatos e influenciar a história. Com certa ironia, Skeeter se apresenta indagando ser conhecida pelos alunos, mas relatando os mesmos não sendo conhecidos, sendo a novidade pelos leitores do jornal *O Profeta Diário* de uma placa.

Na Cena 2 – Take 2 Rita Skeeter leva Harry Potter até um armário de vassouras separado dos demais alunos, situa na cena que ninguém possa ouvir como seria realizada a entrevista com Harry. Skeeter usando uma Pena de Repetição Rápida para entrevistar Harry, que escreve tudo que é dito, inclusive distorcendo as palavras. Evidenciando a influência desejada em transformar a imagem de Harry Potter no decorrer da história.

No filme fica evidente a interferência da repórter Rita Skeeter durante a entrevista com Harry Potter, pode-se notar que para entrevista-lo ela o retira de perto dos demais participantes do torneio e o leva para um local fechado. E assim, realizando perguntas já na tentativa de mudar os sentidos das respostas de Harry, quando sua pena de repetição rápida registra apenas o que é de ordem de Skeeter.

O que será produzido na reportagem para o jornal *O Profeta Diário* não condiz com a realidade das informações que Harry falou, apresenta a criação do

mito por meio dessa transformação no sentido da história. O exagero dos fatos, expondo Harry como não ser o herói, mas sim uma vítima, fraco e incapaz.

Roteiro – Steven Kloves

Sequência 2

Tempo: 42'26" – 43'05"

Cena – Take	Tempo	Descrição
Cena 01 – Take 01	42'26"	Harry Potter entra na sala comunal da Grifinória e encontra a edição do jornal <i>O Profeta Diário</i> em que ele está na capa.
Cena 02 – Take 02	42'40"	Harry Potter pega o jornal que estava em uma poltrona, começa a ver a capa com a seguinte notícia principal: "Tragédia Adolescente: Harry Potter e o Torneio Tribruxo". A notícia de capa possui uma imagem em movimento de Harry ilustrando a matéria principal.
Cena 03 – Take 03	42'50"	Harry Potter começa a ler o jornal apreensivo, a notícia escrita com informações alteradas pela repórter Rita Skeeter, o surpreende com os seguintes dizeres: "Harry Potter, 12 anos, suspeito participante do Torneio Tribruxo, olhos molhados pelos fantasmas do seu passado e tentando esconder as lágrimas...".
Cena 04 – Take 04	42'59"	Harry Potter se altera ao ler o que foi noticiado com informações exageradas e falas sobre o personagem. Harry se revolta com a notícia maldosa, amassa e joga o jornal na lareira.



Figura 6 – Sequência 2: Cena 1 – Take 1 – Tempo 42'26”.



Figura 7 – Sequência 2: Cena 3 – Take 3 – Tempo 42'50”.

A sequência 2 começa com a imagem de Harry entrando na sala comunal. Nos takes 3 e 4 Harry lê a reportagem produzida pela repórter, ao ver a capa com a seguinte notícia principal: “Tragédia Adolescente: Harry Potter e o Torneio Tribruxo”, no take 4 é possível analisar a mudança de comportamento de Harry após ler o jornal com as informações contrárias que foi registrada durante a entrevista com Skeeter. A resolução da sequência 2 é evidente durante a demonstração de revolta do personagem ao amassar e jogar o jornal no fogo da lareira da sala comunal.

A personificação sensacionalista criada pela repórter para o personagem Harry foi publicada na edição do jornal que é encontrada por ele na sala comunal, percebe-se que o título utilizado – Tragédia Adolescente: Harry Potter e o Torneio Tribruxo – possibilita analisar as mudanças da imagem do personagem. Dessa forma, o filme desperta um conteúdo latente dentro do espectador.

Sua imagem divulgada como o mito posicionando Harry como uma tragédia, não como herói. Manter o equilíbrio entre os opostos exige de Harry uma força de vontade monumental. Nesse viés da imagem do herói como tipo arquétipo representa, em diversos mitos, o papel da consciência em busca da união com o inconsciente para se atingir a totalidade e integração dos opostos. Imagem essa que corresponderá nos próximos filmes da saga até a resolução da história, a tentativa de Harry em mudar a sua imagem ao que ele realmente é.

Roteiro – Steven Kloves

Sequência 3

Tempo: 54'23" – 55'36"

Cena – Take	Tempo	Descrição
Cena 01 – Take 01	54'23"	Harry Potter está na tenda separada no Torneio Tribruxo com os outros três alunos participantes. Antes de ir para a sua primeira prova do grande dia da competição.
Cena 02 – Take 02	54'40"	Hermione Granger, amiga de Harry, chama a sua atenção para saber como ele está se sentindo, aconselha Harry que ele precisa se concentrar durante a prova para derrotar o desafio com o dragão.
Cena 03 – Take 03	55'00"	Hermione se emociona e abraça seu amigo Harry Potter.
Cena 04 – Take 04	55'02"	A repórter Rita Skeeter e seu fotografo surgem misteriosamente fotografando o momento em que Hermione abraça Harry, com a fala: “Amor juvenil. Que emocionante! Se o pior acontecer, hoje vocês dois podem até sair na primeira página”.

Cena 05 – Take 05	55'20"	O personagem búlgaro, Vítor Krum, jogador de Quadribol, interrompe a repórter Rita Skeeter com a fala: “Você não tem nada para fazer aqui. Esta barraca é para campeões e amigos. Skeeter sempre imprevisível e acompanhada da sua pena de repetição rápida, responde: “Não tem problema. Já conseguimos o que queríamos”. Seu fotografo registra mais uma foto e saem da barraca.
-------------------	--------	--



Figura 8 – Sequência 3: Cena 3 – Take 3 – Tempo 55'00”.



Figura 9 – Sequência 3: Cena 4 – Take 4 – Tempo 55'02”.

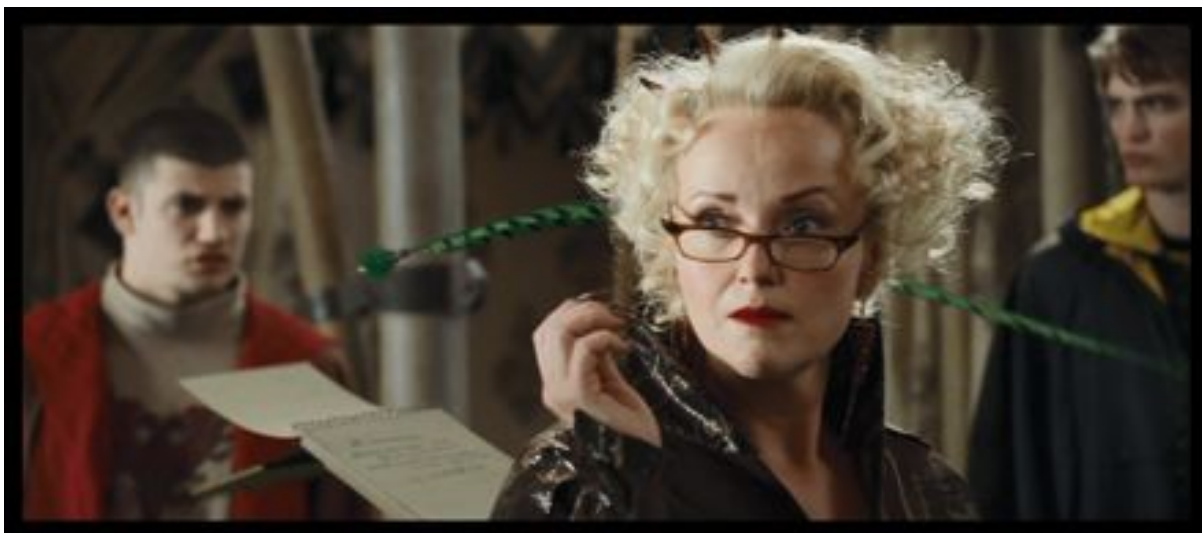


Figura 10 – Sequência 3: Cena 5 – Take 5 – Tempo 55'20”.

Durante a sequência 3 a história de Harry Potter ser um dos participantes durante o Torneio Tribruxo começa a ser retratada, já o colocando com herói na história. Na Cena 2 da sequência Hermione aparece emocionada para saber como seu Harry está antes da primeira prova. Na troca de cena aos 55'00” Hermione muito envolvida e demonstrando medo de que algo acontecesse ao seu amigo, no ato ela o abraça. Na Cena 4 a repórter Rita Skeeter e seu fotógrafo surgem misteriosamente registrando o momento em que Hermione abraça Harry com a fala: “Amor juvenil. Que emocionante! Se o pior acontecer, hoje vocês dois podem até sair na primeira página”.

O trecho termina com imagens de transição, serve para explicar ao espectador a interferência negativa de Skeeter, já na Cena 5 com intervenção do personagem búlgaro, Vítor Krum, interrompe a repórter Rita Skeeter com a fala: “Você não tem nada para fazer aqui. Esta barraca é para campeões e amigos. Skeeter sempre imprevisível e acompanhada da sua pena de repetição rápida, responde: “Não tem problema. Já conseguimos o que queríamos”. Seu fotógrafo registra mais uma foto e saem da barraca. Na posição de justificar que ali só estariam campeões e amigos.

Na medida em que o filme se desenrola em sua narrativa, como mostrado na sequência 3, é evidente que a presença gerada pela Rita Skeeter desperta nos demais personagens um sentido de um símbolo negativo. Nesse sentido,

desempenhando um papel importante durante a análise fílmica que a personagem influencia na narrativa que eles refletem no decorrer da história.

Roteiro – Steven Kloves

Sequência 4

Tempo: 1h04'43" – 1h05'40"

Cena – Take	Tempo	Descrição
Cena 01 – Take 01	1h04'43"	A cena começa com imagens do café da manhã na escola de Hogwarts. Enquanto Harry tomava seu café da manhã Hermione lendo o jornal <i>O Profeta Diário</i> se espanta com a notícia da coluna da repórter Rita Skeeter.
Cena 02 – Take 02	1h05'19"	Hermione revoltada chama a atenção de Harry e Ron Weasley e lê a reportagem de Rita Skeeter. Hermione: "Olhem só isso! Eu não acredito ela aprontou de novo! A senhorita Granger uma garota simples, mas ambiciosa tem uma queda por bruxos famosos. Sua última vítima, segundo nossas fontes é ninguém menos que o queridinho búlgaro Vítor Krum. Não sabemos como Harry Potter reagiu a este choque emocional".
Cena 03 – Take 03	1h05'38"	Harry continua tomando seu café da manhã enquanto Hermione lia a reportagem, mas com sinais de não acreditar no que era dito.



Figura 10 – Sequência 4: Cena 1 – Take 1 – Tempo 1h04'43”.



Figura 11 – Sequência 4: Cena 2 – Take 2 – Tempo 1h05'19”.

A sequência 4 no primeiro take com imagens durante o café da manhã dos alunos, depois a imagem já se passa para Harry, Hermione e Weasley. A continuação da história do casal acontece na Cena 2 quando Hermione começa a ler a reportagem que Skeeter escreveu, dos fatos presentes da sequência 3, da importância que o jornal *O Profeta Diário* tem na história na expressão do rosto dos alunos.

Sem dúvida, a principal influência nas cenas descritas durante a análise evidenciam a existência do mito Harry Potter ser influenciado – através das

notícias publicadas no jornal *O Profeta Diário* pela repórter Rita Skeeter - em alterar o sentido na história de modo fantasiado. Na exposição de Harry em outras palavras o vilão, o derrotado, não o herói.

Harry Potter continua sua jornada de transformação como um provável herói, mas após as batalhas do Torneio Tribruxo, ele se mantém em uma busca constante para continuar lutando contra o que lhe atinge. Na consequência dos conteúdos inconscientes que se manifestam na vida consciente de Harry de forma descontrolada.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante a análise fílmica foi utilizado a teoria de Syd Field que permite uma leitura privilegiada do aspecto da narrativa e da realidade. Essa leitura busca revelar os aspectos inconscientes que o filme desperta na identificação do arquétipo do herói, por meio da criação do mito gerado na história com a interferência de fatos noticiados no jornal da ficção.

Certamente o mito e Harry Potter foi concebido com a presença do arquétipo do herói no filme, percebemos a energia que anima os personagens e os eventos que determinam a narrativa da saga. Os arquétipos possuem uma existência atemporal cujas raízes são mitológicas e universais. A possibilidade de entrar em contato com os arquétipos é inata a todo ser humano.

A originalidade do mundo de Harry Potter se baseia em uma base mitológica - a influência do mundo real na saga -, e os fatos decorrentes da sua história na narrativa. Esclarecendo que os dois mundos são intrinsecamente ligados, um depende do outro para sua existência. Considerando que, o mundo real, ou seja, o nosso, não tem conhecimento do mundo mágico.

A possibilidade de integração desses conteúdos oferece uma oportunidade valiosa para que o indivíduo desenvolva sua perspectiva ao assistir filmes com novos olhos. O que foi noticiado, e assim, influenciado com sensacionalismo pela repórter, criou o mito de um herói que continua enfrentando desafios para a sua vitória na narrativa, concebendo questionamentos de quais atitudes são aceitas e aquelas que consideramos inadequadas.

Para discernimento, a obra fílmica analisada com as cenas que envolveram o jornal *O Profeta Diário* na narrativa, faz-se importante para a compreensão dos próximos acontecimentos no decorrer da história da saga final de Harry Potter.

Entendo que seria interessante que essa linha de pesquisa envolvendo a análise fílmica poderia ganhar mais espaço no meio acadêmico de comunicação, pois a aplicação de métodos como do autor Syd Field, na análise textual de filmes ainda está dando seus primeiros passos. O debate crítico dentro da academia possibilita refinar os métodos e conceitos utilizados na análise de filmes e sua relação com o espectador e a sociedade.

REFERÊNCIAS

ANGRIMANI, Danilo. **Espreme que sai sangue**: um estudo do sensacionalismo na imprensa. São Paulo: Summus, 1995.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Trad. Rita Buongermino e Pedro de Souza. Rio de Janeiro, RJ. Ed. Bertrand Brasil, 2001.

FIELD, S. **Manual do roteiro**: os fundamentos do texto cinematográfico. Trad. Alvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FIORI, Bruna da Silva; NICOLETTI, Taís Barbosa; BOZZA, Vinícius Pacheco; ARAKI, Violeta Ayumi Teixeira. **Jornalismo e sensacionalismo**: o fato, a notícia e o show. São Paulo: UNOESTE, 2011.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Vértice e Revistados Tribunais, 1990.

HARRY POTTER E O CÁLICE DE FOGO (Harry Potter and the Goblet of fire). Direção: Mike Newell, Produção: David Heyman, Inglaterra/EUA, 2005. Suspense/Ação, 157 min.

JUNG, Carl Gustav. **Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo**. Trad. Maria Luíza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Perrópolis, RJ. Ed. Vozes, 2000.

LÉVI-STRAUSS, C. **Mito e Significado**. Trad. Antônio Marques Bessa. Coletivo Sabotagem, 1978.

ROWLING, J. **Harry Potter e o Cálice de Fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

SEINO, Everton. **BATMAN:** arquétipos numa época sombria. Disponível em: <<http://tcconline.utp.br/wp-content/uploads//2011/11/ARTIGO-BATMANARQUETIPOS-EM-TEMPOS-DE-SOMBRAS.pdf>> (Acesso em: 28 mai. 2015).

WOLF, Mauro. **Teorias da comunicação de massa.** Ed. Martins Fontes. São Paulo, 2003.

MODERNO E CONTEMPORÂNEO: HISTÓRIA, POLÍTICA E ESTILO NO CINEMA

AMANTES E A *MISE EN SCÈNE* CONTRA A PAREDE

Álvaro André ZEINI CRUZ¹³⁰

Resumo: A partir de um recorte de cenas, este artigo propõe uma análise do encadeamento entre forma e conteúdo – roteiro e *mise en scène* –, tomando como objeto de estudo o filme *Amantes*, de James Gray, cineasta norte-americano cujo estilo se vincula de maneira contundente ao classicismo cinematográfico.

Palavras-chaves: Amantes, James Gray, cinema, *mise en scène*, clássico

Introdução

Em *A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*, o crítico Luiz Carlos Oliveira Jr. destrincha o tema da encenação – posta como basilar na sétima arte desde os apontamentos dos *Cahiers du Cinéma* na década de 1960, – a partir de uma questão deixada por Jacques Aumont em *O cinema e a encenação*: “será o fim da *mise en scène*?” (2008).

Antes ainda de adentrar de fato a questão, Oliveira Jr. antecipa certa nebulosidade envolta no tema ao evocar uma passagem de David Bordwell em *Figuras traçadas na luz* – “poucos termos da estética do filme são tão polivalentes como esse” (BORDWELL, 2008, p. 33). Realmente, no escopo cinematográfico, poucos vocábulos estiveram tão longe de um consenso quanto a *mise en scène*. Após partir da herança teatral da expressão e atravessar sua transposição ao cinema, pontuando sobre a *mise en scène* clássica, moderna, maneirista e o cinema de fluxo, Oliveira Jr. conclui que, arbitrariamente, o termo tem sido associado à quaisquer “operações estéticas que um filme realiza” (OLIVEIRA JR, 2013, p. 208). O autor que, ao longo do texto, evita fazer asserções-sínteses próprias do que é a *mise en scène* (embora as traga nas palavras de outros críticos ou cineastas), ao final, se arrisca – “a *mise en scène* é a ordem necessária para se contemplar o caos” (ibid., 2013, p. 207) – e pontua que o termo deveria estar associado apenas “para

¹³⁰ Mestre e doutorando pela UNICAMP. alvaroazc@gmail.com

os filmes em que há efetivamente uma articulação das cenas, e não somente um fluxo de imagens” (ibid., 2013, p. 208).

Aumont, ao colocar que a *mise en scène* cinematográfica tem como nervo a planificação (o que a descola da encenação teatral), também assinala essa rarefação de obras em que a encenação é usada nesse sentido organizador do embate entre os corpos e o mundo:

[...] poucos cineastas são hoje ainda capazes de organizar um plano com a subtileza, a complexidade e o poder emocional discreto dos grandes autores da era dos Autores (os Mizoguchi, os Renoir, os Ford, os Dreyer), e até com a ciência e o saber dos grandes pioneiros (os Griffith, os Feuillade, os Evgueni Bauer. (AUMONT, 2008, p. 178).

No desfecho de seu livro, o acadêmico e crítico francês cita Clint Eastwood (na época da escritura, em cartaz com *Menina de ouro*) como um dos raros expoentes da encenação cinematográfica clássica. O nome de Eastwood é também lembrado por Oliveira Jr., que coloca:

Clint Eastwood, James Gray, Jean-Claude Brisseau, Jacques Rivette, Claude Chabrol e Éric Rohmer são apenas alguns dos cineastas que praticaram nas duas últimas décadas uma *mise en scène* no sentido clássico do termo (vale lembrar, contudo, para o fato de que apenas um desses nomes aqui lembrados corresponde a um cineasta jovem – James Gray [...]). (OLIVEIRA JR., 2013, p. 206).

A citação a James Gray, bem como o compartilhamento da crença de que ele é um dos mais relevantes nomes a exercerem a encenação clássica no cinema contemporâneo, é fundamental para este trabalho, que visa, a partir daqui, analisar cenas específicas de um de seus filmes mais aclamados – *Amantes* (*Two lovers*, EUA, 2009). A metodologia empregada parte da análise fílmica para, em seguida, balizá-la sob os códigos da *mise en scène* clássica, evitando recair na armadilha do descritivismo excessivo, um tique que Fernão Ramos descreve como recorrente nesse tipo de estudo, principalmente entre pesquisadores brasileiros. O objetivo é que a descrição seja ferramenta para que se atinja o cerne, e não um esterilizante que proponha um mero estudo formalista, até porque, parte-se aqui da ideia de que forma e conteúdo entrelaçam-se um só corpo – como pontua Bordwell, “o público consegue acesso à história ou ao tema apenas por meio desse tecido de materiais sensoriais” (2013, p. 21).

Ao pontuar sobre a narração fílmica, Ramos evoca uma figura da narratologia – o *grand imagier*, que descreve como “aquele que, no filme, pega o espectador pela mão e, em geral sem fala ou corpo, o faz passear pela história” (RAMOS, 2012, p. 10). Gray é indiscutivelmente uma dessas figuras e isso se evidencia a cada plano, a cada movimento de câmera, a cada modulação dos atores em cena, a cada ousadia dada dentro dos limites do classicismo cinematográfico. A análise a seguir é uma tentativa de ilustrar e se debater com a complexidade desta encenação que tem bases históricas, mas que, como apontam Aumont e Oliveira Jr., está cada vez mais rara de ser encontrada; ao menos em seu estado mais puro.

Contra a parede

Amantes é protagonizado por Leonard (Joaquim Phoenix), um suicida que voltara a morar com os pais após o término traumático de um relacionamento. Certo dia, ao chegar em casa, ele ouve pelos corredores do prédio a discussão exaltada de um casal. O curto espaço de tempo em que Leonard se aproxima da porta é o suficiente para fazer com que uma dessas vozes – a feminina – se torne corpórea e, sem demora, o som dos passos breves e apressados conduz a entrada de Michelle (Gwyneth Paltrow) em cena. Leonard então se vira mecanicamente apenas para ver a recém-chegada; entretanto, esse olhar de esguelha, representativo de uma curiosidade corriqueira, logo se torna embasbacado, tomado de um profundo encantamento por aquela mulher, agora de corpo presente, em meio ao corredor. A retribuição de tal olhar se dá pelo desconforto de um inconveniente que tem camadas mais profundas: a atuação de Paltrow antecipa desde aqui certo constrangimento que, adiante, se justificará pelo envolvimento com um homem casado. Todavia, naquele instante, ela se desvencilha inventando uma desculpa; diz se tratar apenas de uma discussão entre pai e filha. Extasiado, Leonard a convida para entrar; chamado mais que oportuno para Michelle, que o aceita para desprender-se – ainda que momentaneamente – da crise conjugal.

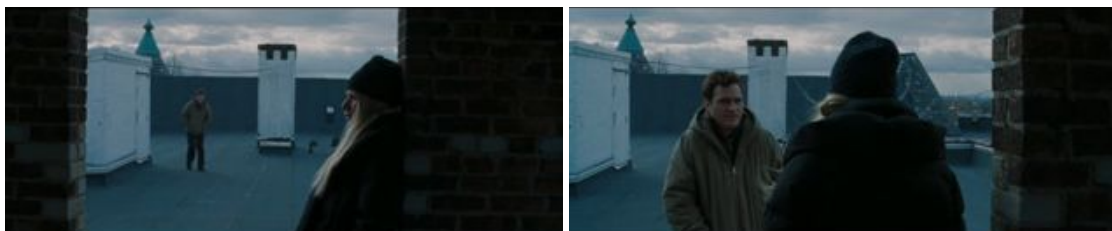
Essa primeira troca de olhares e as ações seguintes colocadas em cena prenunciam o funcionamento da relação que se desenrolará durante a trama: o fascínio de Leonard, quase *hitchcockiano* (como o de John por Madeleine em *Um corpo que cai*) abre espaço ao oferecimento de auxílio, que é acatado por Michelle

pela primeira de muitas vezes. Ele se tornará uma espécie de apoio ao qual ela recorrerá sempre que precisar de acolhimento ou proteção nos momentos de crise, desencadeados por esse relacionamento extra-conjugal estereotipado, calcado em ilusões alimentadas por promessas enredadoras (e a construção narrativa explícita que Michelle jamais deixará o papel de amante).

A configuração da relação entre Michelle e Leonard se reproduz em polos opostos no relacionamento que ele mantém com Sandra (Vinessa Shaw), filha de um casal de amigos da família (um relacionamento, portanto, semi-arranjado). Enquanto Michelle se estabelece como o amor idealizado, mas que, por se fazer presente e corpóreo, dá a falsa sensação de alcance, Sandra é o amor possível, despido dos arroubos que o outro proporciona – ela é para Leonard um porto seguro, assim como ele o é para Michelle. Contudo, é no primeiro vínculo que o filme se centra – não à toa, o título original é *Two lovers*. É sobre duas cenas específicas protagonizadas Leonard e Michelle que a presente análise discorre a partir daqui; cenas em que conteúdo e forma – roteiro e direção – a partir de um discurso duplo reiterativo (apontado por Jullier e Marie como típico do classicismo americano) se embarçam num só corpo, pulsante e indissociável, que reproduzem uma série de valores que configuraram a cinema clássico, e que reiteram a fala de David Bordwell de que o estilo (que, por sua vez, tem a encenação e, portanto, a direção, como pedra fundamental) não é mera decoração sobre um roteiro, mas “a própria carne da obra” (2013, p. 22). A construção espacial e a movimentação de câmera e dos atores nas cenas corroboram essa ideia.

Em um mesmo espaço se desenrolam ambas as cenas aqui salientadas: o terraço no topo do prédio em que vivem Leonard e Michelle. O clima – que atravessa todo o filme – é de uma Nova York em pleno inverno, ou seja, fria e nublada, algo que é ressaltado pelos figurinos sempre pesados e em cores sóbrias, também extensões dos estados de espírito dos personagens. O primeiro momento se desenvolve na manhã seguinte à noite que Leonard teve dividida entre Michelle e Sandra (após jantar com Michelle e o amante, ele seguiu para casa, onde teve uma relação sexual com Sandra). A cena inicia com Michelle em primeiro plano, recostada na quina de uma parede – na verdade, a abertura de um espaço fechado onde está colocada a câmera e onde ela permanece durante toda a cena. Leonard, então, entra, vindo vagarosamente do *background* em direção à Michelle; a

dimensão do cenário atinge, portanto, a modulação dos corpos e seus deslocamentos em profundidade. Paralelamente à aproximação dele, a câmera permite-se ir em direção à Michelle, que desencosta da parede e, de costas para a lente, atravessa o limiar para o espaço externo; o *travelling in*, no entanto, não cruza a fronteira espacial, mantendo o olhar na segurança desse espaço interno, como se procurasse se salvaguardar.



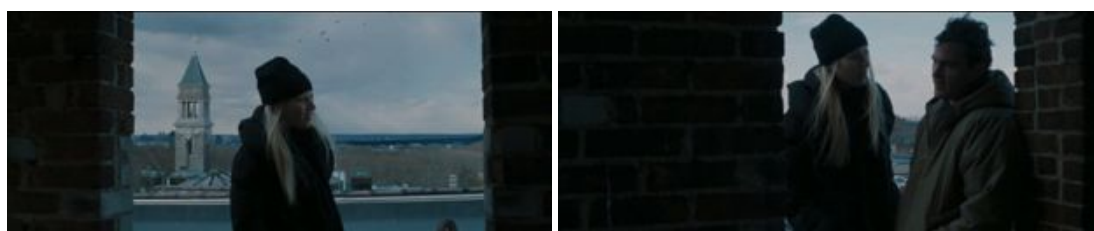
Leonard chega ao terraço e caminha em direção à Michelle.

Quando Leonard enfim se aproxima, Michelle pergunta a opinião do amigo sobre seu namorado, e, em silêncio, ele deixa de encará-la para mirar o horizonte (parte da cidade que está extra-quadro). Inicia-se então um jogo de gato e rato: ele se desvencilha da questão saindo à direita do quadro; ela demora um instante para segui-lo, mas quando o faz, puxa o movimento de câmera – uma panorâmica – num dispositivo característico da encenação clássica, que, como descreve Bordwell, busca jamais perder os personagens de vista (2005). A espacialização da cena (a utilização simultânea de espaços internos e externos, a inserção da câmera no espaço interno) propicia certa suspensão – física e dramática – ao dissimular, ainda que muito brevemente, esses personagens nas lacunas propostas pelas paredes. Possibilita ainda outro vigoroso recurso de *mise en scène*: a composição com molduras, método observado por Bordwell (sobretudo na filmografia de Kenji Mizoguchi), que reenquadra a ação dentro do próprio quadro cinematográfico, criando uma força centrípeta que faz com que o olhar recaia sobre os gestos emoldurados.



Leonard inicia uma caminhada pelo terraço e Michelle segue em seu encalço. A câmera os acompanha em panorâmicas e travellings laterais, enquadrando-os em molduras propiciadas pelo espaço.

Durante toda a cena, a câmera se desdobra em *travellings* laterais e panorâmicas que percorrem essa “perseguição”: Leonard se desvencilhando, sempre como um corpo menor, mais ao fundo no espaço, e Michelle em seu encalço. Tal equação só se transforma numa linha de diálogo específica, a mais importante de toda a cena: Michelle, sozinha em quadro, pergunta a Leonard se ele acredita que o amante dela, casado, a assumirá de uma vez por todas. Quando ambos se reencontram adiante, Leonard destila sua negativa, dada pela trama como uma verdade intransponível e pré-consumada, e, pela primeira vez, aparece mais próximo à câmera, ou seja, é captado com dimensão semelhante a dela pois está armado de uma realidade que só Michelle não vê. Ela continua a acuá-lo contra o canto da parede, mas a semelhança de tamanho entre os corpos abre espaço para uma mudança que de fato ocorre: Leonard diz o que pensa e, decepcionada, Michelle dá um passo para o lado, aumentando o recuo entre eles, e principalmente, destituindo-se de sua posição de interceptora, controladora da situação.



Michelle perde Leonard durante a perseguição e permanece sozinha no quadro. Quando o embate se equilibra, igualam-se também as dimensões dos corpos.

Ainda assim, Michelle logo volta a se ludibriar e, incrédulo com o que ouve, Leonard estica o corpo, ocultando o próprio rosto atrás de uma pilastra (ato que vem acompanhado de um profundo suspiro). Em seguida, dá as costas à câmera,

acentuando o pequeno distanciamento iniciado anteriormente por Michelle, bem como sua recém-adquirida soberania, corroborada pela ocultação do rosto, que é seu calcanhar de Aquiles. Quando logo adiante, Leonard assume que largaria tudo para ficar com a amada, o jogo novamente se inverte, e o rosto volta a se desvelar para a câmara, retomando toda a instabilidade dos olhares, que ora se cruzam, ora fogem um do outro (algo que seria impossível caso o diálogo se desse num plano e contra-plano ligados por *raccord* de olhar).



Leonard, impaciente, vela o próprio rosto. Após declarar-se, seu olhar torna-se mais incisivo, enquanto o de Michelle titubeia.

Feita a declaração, Michelle fala que vê Leonard apenas como um irmão, e ele, insultado, começa o caminho percorrido de volta; no entanto, a divergência entre ambos agora é tamanha que eles praticamente não mais ocupam uma mesma moldura: quando Leonard está visível, Michelle é emulada pelas paredes e vice-versa. Os corpos só voltam a dividir espaço quando Leonard, já praticamente um fugitivo, se encaminha para a porta dizendo que é melhor eles não mais se encontrarem e encerra a cena ao se retirar.

O rompimento não perdura e o terraço aparece de novo mais à frente, quando Michelle convoca Leonard ali para contar sobre o término de seu relacionamento. Algumas diferenças cruciais pontuam este momento quando comparado ao anterior: o clima é ainda mais gélido (cores dessaturadas, tons com pouco brilho, além do som do vento cortante), e o ponto de vista se altera: outrora agindo como uma observadora “imparcial”, a câmara aqui se alia desde o princípio a Leonard, seja pela proximidade do close dele que inaugura a cena, ou pela conseguinte emulação de seu ponto de vista quando caminha até Michelle e invade o espaço interno onde ela se encontra. Esta, aliás, é outra alteração essencial: se antes as ações se desdobravam nas bordas, agora a cena pulsa no coração do espaço, o que se revelará vital em seu desenvolvimento.

O posicionamento dos corpos neste início do encontro é fundamental: Leonard se coloca em frente à Michelle mantendo para si um espaço de recuo, enquanto ela é literalmente posta contra a parede, cuja intransponibilidade é ressaltada pelos tijolos à vista. O isolamento físico do local é acentuado pela difusão aérea (a névoa, sobretudo no início da cena) e pela profundidade de campo limitada, que desfoca a cidade ao fundo e planifica o espaço.

O início do diálogo se dá através de planos e contra-planos enquadrados como médios (na altura da cintura). A utilização desse recurso, que suprime a interação entre os olhares e corpos (ainda que a mantenha sugerida pelos *raccords* de olhar), possibilita um direcionamento potente do olhar do espectador sobre os corpos e, principalmente, sobre os rostos em cena. Perde-se, portanto, a real interação desses gestos passíveis de serem contidos num mesmo plano; em contrapartida, cada olhar e cada gesto é isolado e realçado, vistos com maior completude, pois não são forças concorrentes num mesmo quadro. A utilização dos planos médios se dá durante toda a narrativa de Michelle, que comunica a Leonard que pensa em deixar a cidade. Tal informação puxa a declaração dele, incisiva – “eu te amo”, ele diz.

A reação de Michelle – um olhar simultaneamente penalizado e desconcertado – praticamente impõe a demanda de seu primeiro close, que enfatiza o corpo junto aos tijolos, sem saída. Quando ela tenta argumentar, tem início o plano mais elaborado da cena (quicá de todo o filme).

Leonard avança paulatinamente contra Michelle, ambos sob o olhar da câmera num *plongée* que revela não só o espaço em que se encontram, como a cidade ao fundo, mais em foco que no início da cena. Mas não é apenas o personagem – o corpo – que segue adiante; a câmera, ou seja, o próprio aparato enunciativo da narrativa fílmica, o acompanha, aproximando-se através de uma grua que mergulha vagarosamente até a situação – forma e conteúdo se aliam numa única construção reiterativa, que visa encurralar a personagem de Gwyneth Paltrow. A angulação da câmera reitera a altura como elemento constituinte essencial da cena, pois a insere num espaço inalcançável, onde apenas nós, público, dotados do olhar privilegiado da máquina, seremos testemunhas do que virá a seguir.



Leonard e a câmera se aliam e colocam Michelle contra a parede

Desesperado, Leonard fala de amor, relembra seu antigo relacionamento e, por fim, sua tentativa de suicídio; quando tal desnudamento emocional finda, a câmera já se encontra numa angulação normal, como se, mais uma vez, reafirmasse um acordo de compreensão para com o protagonista. Observa-os de perfil: Michelle prensada no muro e com os cabelos quase sempre velando-lhe a face; Leonard acuando-a com o corpo cada vez mais próximo. A cidade, visível no início do movimento de câmera, volta a ser a partir do momento em que a câmera estabiliza, um borrão que reitera o confinamento de Michelle: não há para onde fugir. Por consequência, o corte traz a reação: o rosto de Gwyneth Paltrow reenquadrado lança um olhar para a câmera, num gesto típico de quebra de quarta parede (mais comum, portanto, ao cinema moderno), como se procurasse uma saída, como se pedisse socorro às únicas testemunhas ali presentes: nós, intermediados pelo olhar a câmera. A coesão da brevidade da ação, do rosto sombreado e do olhar semi-velado pelos cabelos impede, entretanto, que se rompa o efeito de transparência, pendendo o gesto para um momento de autoconsciência clássica em que a ousadia não extrai o espectador do drama.



Michelle olha para a câmera e pede auxílio às únicas testemunhas da cena: nós, espectadores

Michelle, por fim, se entrega a um sexo extorquido – chantagem construída pela trama mas também pela *mise en scène*, que prossegue minimamente calculada durante o ato sexual, quando a câmera captura apenas os rostos de perfil; ao negar a exposição dos corpos durante o ato, a encenação omite também qualquer possibilidade de sensualidade àquele sexo trágico. Os rostos, partes visíveis dos corpos, seguem a mesma tendência e também suprimem qualquer erotização: ao se encontrarem, comprimem-se numa massa em que os cabelos, as mangas e golas das roupas se embarçam, deixando apenas os olhares semi-velados e o beijo maquinal daqueles dois amantes trágicos, unidos pela solidão. O plano final sublinha a voracidade dessa incomunicabilidade dos corpos para com o mundo: a câmera alta enquadra o terraço num plano geral. Contrapõe esse coito triste dos solitários e mal amados a uma das maiores e mais pulsantes metrópoles do mundo – Nova York, que permanece em quadro como um bloco inerte, sólido, frio, um monólito implacável como a parede de tijolos contra a qual Michelle é encurralada. Em *Amantes*, o mundo para Gray é um local de captura incontornável, onde não há como fugir.



A Nova York de James Gray, dos desamores e da solidão: intransponível e implacável

Referências Bibliográficas

- AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.
- BLOCK, Bruce A. **A narrativa visual: criando a estrutura visual para cinema, TV e mídias digitais**. São Paulo: Elsevier, 2010.
- BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz**. Campinas: Papyrus, 2008.
- _____, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: Fernão Pessoa Ramos. **Teoria Contemporânea do Cinema**, Volume II. São Paulo: Senac, 2005
- _____, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas: Unicamp, 2013.
- JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo, SP: SENAC São Paulo, 2009.
- OLIVEIRA JR, Luiz Carlos de. **A mise en scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo**/ Luiz Carlos Oliveira Jr. – Campinas, SP: Papyrus, 2013.
- RAMOS, Fernão. Apresentação à edição brasileira. In: JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012. p. 9-14.

AQUELES POUCOS MINUTOS EM QUE A HISTÓRIA ADENTROU A FICÇÃO

FABRIS, Mariarosaria

RESUMO: Em 1972, Marco Bellocchio foi convidado a assumir a direção de *Sbatti il mostro in prima pagina*, em substituição a Sergio Donati, obrigado a abandonar a produção. Ao aceitar o desafio de aventurar-se num gênero de obra diferente das que caracterizavam sua filmografia, Bellocchio pediu um prazo para reelaborar a trama. A partir do novo roteiro, um *thriller* sobre o sequestro e o estupro de uma jovem colegial milanesa tornava-se um filme a meio caminho entre o gênero policial e o cinema político. De fato, a história passava a ambientar-se no momento político que a Itália estava vivendo às vésperas das eleições de 7 de maio de 1972 e a ressaltar a relação da imprensa com o poder e seu papel na manutenção do *status quo*. Graças ao acréscimo de uma boa dose de ideologia, Bellocchio transformava um filme de encomenda numa obra autoral, o que não o isentou de receber críticas negativas. Rodado no calor da hora, *Sbatti il mostro in prima pagina* revela-se instigante aos olhos de hoje, principalmente pela incorporação de alguns minutos de material de arquivo sobre os acontecimentos da época, o que lhe empresta um tom documental e o torna um testemunho importante.

PALAVRAS-CHAVE: cinema italiano, Marco Bellocchio, História, ideologia.

Em 1972, Marco Bellocchio foi convidado a assumir a direção de *Sbatti il mostro in prima pagina* (*Tasca o monstro na primeira página*), substituindo Sergio Donati¹³¹, argumentista, roteirista e diretor do filme, afastado oficialmente do projeto por motivos de saúde, ou, talvez por desavenças com o produtor ou com seu intérprete principal, Gian Maria Volonté, ou ainda por não se achar à altura da tarefa. Ao aceitar o desafio de aventurar-se num gênero de obra diferente das que caracterizaram sua produção, Bellocchio pediu alguns dias de prazo para reelaborar o roteiro, com a colaboração do crítico Goffredo Fofi, ambientando a história no momento político que a Itália estava vivendo às vésperas das eleições de 7 de maio de 1972 e ressaltando o papel da imprensa e sua relação com o poder.

Pós-Doutora, Universidade de São Paulo (docente aposentada), neapolis@bol.com.br.

¹³¹Donati já era apreciado como roteirista, sobretudo graças à sua colaboração com Sergio Leone em *Per qualche dollaro in più* (*Por uns dólares a mais*, 1965) e *Il buono, il brutto, il cattivo* (*Três homens em conflito*, 1965), que não constou dos créditos, e em *C'era una volta il West* (*Era uma vez no Oeste*, 1968) e *Giù la testa* (*Quando explode a vingança*, 1971). Romancista, professor da *Scuola di scrittura Omero* (especializada em escrita narrativa, cinematográfica e jornalística), foi autor de séries televisivas, além de ter elaborado roteiros para vários gêneros de filmes, na Itália e em Hollywood.

A trama do filme gira ao redor do assassinato de Maria Grazia Martini, uma jovem colegial milanesa, de classe média alta, cujo corpo violentado havia sido encontrado num lixão da periferia da cidade¹³². Uma notícia corriqueira de crônica policial, que se transforma num caso criminal de grande repercussão a partir do estabelecimento de um elo entre a estudante e um ativista político de extração proletária, Mario Boni. Quem aproveita a ocasião é Giancarlo Bizanti¹³³, chefe de redação de *Il Giornale*, interessado em desviar a atenção dos leitores das acusações que pesavam sobre o dono do periódico, o engenheiro Montelli¹³⁴, implicado no armamento da ala mais radical da direita, como denunciam com insistência jornais de esquerda e de extrema-esquerda (*Paese sera, il manifesto, Lotta continua*)¹³⁵. E

¹³²A morte da garota remeteria ao caso de Milena Sutter, estudante de treze anos, raptada e assassinada, em 6 de maio de 1971, por um rapaz de vinte e cinco anos, como ela da alta sociedade de Gênova. Lorenzo Bozano era considerado pelo próprio pai um psicopata, com uma forte pulsão sexual. Seu luxuoso carro esporte vermelho foi visto várias vezes nas imediações da escola de Milena, nos meses que antecederam o homicídio. No filme, também, há um automóvel: o carro popular amarelo com que o jovem extraparlamentar vai buscar a estudante na saída das aulas.

¹³³No personagem de Bizanti, muitos viram a figura do editorialista Indro Montanelli, ferrenho anticomunista, na ocasião, porém, já descontente com a guinada à esquerda imposta pela nova dona e pelo novo diretor do *Corriere della Sera*. Segundo Lino Micciché (1989, p. 139), se o “tipo de leitor”, os “rituais hierárquicos” e a linha editorial do jornal, remetiam ao *Corriere della Sera*, as atitudes políticas de *Il Giornale* apontariam mais para os periódicos *Il Tempo*, de Roma, e *La Notte*, de Milão. Em 1974, coincidentemente Montanelli fundará *Il Giornale* (o primeiro número foi lançado em 25 de junho), em que se alinhava com uma direita ideal, que deveria ser a porta-voz dos anseios das que ele considerava as forças produtivas da sociedade italiana: a pequena e a média burguesia. No dia 2 de junho de 1977, o jornalista será baleado nas pernas pelas Brigadas Vermelhas. Bellocchio (MARINO, 2011₁) diz não saber em quem Volonté teria se inspirado para compor o personagem e Bruno De Marino (2011₂, p. 3-4) não vê semelhança entre o tipo frio e o lucidamente cínico de Bizanti e o caráter explosivo, apaixonado e corajosamente combativo de Montanelli.

¹³⁴O engenheiro Montelli, sempre nomeado por seu título de estudo, seria uma referência a Gianni (Giovanni) Agnelli, conhecido como *l'Avvocato*, embora nunca tivesse exercido a advocacia. Para Lino Micciché (1989, p. 139), esse personagem remeteria a Attilio Monti, dono da SAROM (Sociedade Anônima de Refino de Óleos Minerais) e de cinco periódicos, cujo sucesso financeiro foi facilitado por órgãos oficiais. O efeito devastador da SAROM na zona industrial de Ravena (Emília-Romanha) foi focalizado por Michelangelo Antonioni em *Deserto rosso* (*Deserto vermelho*, 1964).

¹³⁵Nos créditos finais, há um agradecimento pela colaboração de *Paese sera* e de *L'Unità*, o outro órgão do Partido Comunista Italiano. *il manifesto* – fundado por membros radicais do PCI, expulsos do partido em fins do mesmo ano, por criticarem a invasão da então Tchecoslováquia pela União Soviética – começou a ser publicado em junho de 1969. Seus integrantes acabaram se organizando em partido político, participando das eleições de 1972. *Lotta continua* era o jornal do movimento homônimo, integrado por grupos revolucionários da esquerda extraparlamentar. O grupo Luta Contínua surgiu na segunda metade de 1969, a partir da cisão do Movimento Operários-Estudantes

assim, com a cumplicidade do delegado encarregado das investigações e com a presença de um fotógrafo e de um periodista Lauri¹³⁶, ambos de *Il Giornale*, na hora da prisão – o que garante ao matutino um furo de reportagem –, um “monstro” vai parar na primeira página de *Il Giornale*, com uma manchete em que é evidenciada sua ideologia política: trata-se de um extremista de esquerda.

A colaboração involuntária, porque habilmente manipulada por Bizanti, da professora Rita Zigaina¹³⁷, que abrigava o militante em troca de migalhas de amor, permitirá desmontar o álibi do rapaz, o qual antes nega ter-se encontrado com a moça no dia fatídico, para depois admitir o encontro, mas proclamar sua inocência. A extrema-esquerda contra-ataca, convocando uma coletiva de imprensa para denunciar a campanha de difamação levada adiante pelo periódico milanês e minimizar a relação entre o jovem operário e a maleável educadora. Na filipeta de convocação, lê-se:

[...] estratégia da tensão, inaugurada pelas bombas de Praça Fontana. *Il Giornale*, órgão da direita mais reacionária é o principal responsável pela prisão de Mario Boni. A estreita colaboração de *Il Giornale* com a polícia é conhecida por todos e, especialmente, neste caso, decerto não é por amor à justiça, mas para fornecer à opinião pública a vítima certa no momento certo. Nós desmascaramos essa conjura, cujos responsáveis se desqualificarão diante dessa opinião pública que hoje procuram enganar.

Conseguir apenas o furo não basta a Bizanti, que tenta inutilmente criar uma situação de confronto durante a entrevista coletiva, mandando o ingênuo Giuseppe Roveda representar o jornal, com a esperança de que seja agredido. Para manter o interesse dos leitores, pede de novo a colaboração do inescrupuloso

de Turim, que, no primeiro semestre daquele mesmo ano, havia articulado as lutas na universidade e na FIAT.

¹³⁶Pela falta de escrúpulos com que obtinha ou fabricava as notícias, Lauri parece remeter a Giorgio Zicari, repórter policial do *Corriere della Sera*, famoso por sua capacidade de conseguir furos: de fato, foi o primeiro a noticiar, na edição extraordinária do *Corriere d'Informazione* (publicação vespertina do periódico milanês), que o motorista de táxi Cornelio Rolandi tinha reconhecido Pietro Valpreda, como o passageiro que havia deixado na Praça Fontana no dia da explosão do banco (ver nota 14). Para um articulista de *Lotta continua* (S.A., 2012, p. 9), Zicari teria inspirado a composição de Bizanti.

¹³⁷O personagem da professora teria sido inspirado por Rosemma Zublena, uma testemunha de personalidade fraca, facilmente influenciável, cujas declarações contra um grupo de anarquistas foram assinadas não por ela, mas pelo delegado Luigi Calabresi (11 de julho de 1969).

Lauri, que descobre e denuncia à polícia o local do aparelho dos companheiros do jovem ativista, o que leva para a prisão mais cinco membros do grupo Luta Contínua, os amigos do “monstro”, como salientará *Il Giornale*¹³⁸.

Encarregado do caso, Roveda, durante a reconstituição do crime, conversa com um colega de outro jornal, o qual chama sua atenção para o uso eleitoral que o matutino está fazendo daquela história. Sentindo-se uma marionete nas mãos de seu chefe, Roveda se revolta, mas recebe uma dura reprimenda, em que Bizanti revela como nunca sua ideologia:

O senhor quer criticar nossa linha política ou quer me dar uma aula de ética profissional? [...] O caso Martini é um sintoma, um indício da situação. Alguma vez se perguntou por que *Il Giornale* recebe tantas cartas? Porque para as pessoas comuns este assassinato é um símbolo da desagregação do país e as pessoas têm medo. [...] Concorde, eu e *Il Giornale* provocamos. Não contamos a realidade objetivamente, mas, que objetividade, Roveda? Já se perguntou quem é Mario Boni? É um marginalizado que recusa as regras do convívio social, [...] ataca *Il Giornale*, agride os operários que não querem fazer greve, sequestra os dirigentes, derruba os carros e lhes ateia fogo, é alguém que o odeia também, Roveda, com seus bons sentimentos e seus nobres idealismos. O senhor vê no jornalista um observador imparcial. Pois bem, eu lhe digo que esses observadores imparciais me dão pena, devemos ser protagonistas, não observador, estamos em guerra, nós também fazemos a luta de classes, não foi inventada por Marx e Lênin.

Um ideário que reaparece numa mesa-redonda transmitida pela televisão, em que o chefe de redação se coloca do lado da “maior parte dos cidadãos que respeitam as mais óbvias normas de convívio civil” e contra uma

minoridade de pessoas, digamos, turbulentas, e eu, nessa minoria incluo os perversos, os tarados, os doentes perigosos e ainda os nihilistas, que querem destruir tudo, sem se colocarem o problema do que contrapor. Vocês me perguntam quem é a maioria? E eu respondo quem trabalha, quem paga os impostos...

Mais um quase solilóquio, em que Bizanti retoma um discurso sobre a servidão intrínseca que o sujeita ao dono do jornal ou a qualquer patrão, moldando por ela suas ideias e tendo plena consciência de sua escolha. É o papo que levou com Rita

¹³⁸ A prisão arbitrária de Boni e de seus companheiros rememorarão a dos anarquistas acusados pelo massacre de Praça Fontana.

Zigaina, durante o primeiro encontro entre os dois, quando ela o acusou de ser um jornalista de merda:

Olhe, só há uma coisa que eu não quero me tornar, meio revolucionário e meio palerma como certos colegas patéticos. Portanto, é melhor escrever conscientemente para um jornal de merda do que pretender salvar a própria alma cuspidando no prato em que se come. Hoje em dia, em minha opinião, não podemos nos permitir isso, sermos românticos, nem aos vinte anos. Eu não entendo o idealismo deles, sua liberdade não me fascina.

As investigações de Roveda levam à descoberta do verdadeiro autor do crime – o bedel da escola, apaixonado pela jovem estudante e inconformado com sua liberdade sexual –, mas isso não interessa nem ao chefe de redação, nem ao dono de *Il Giornale*, que resolvem levar adiante a farsa e talvez revelar a verdade só depois das eleições.

Nas palavras de Marco Bellocchio (BERNARDI, 2011₂, p. 10), numa conversa de 1978:

Sbatti il mostro in prima pagina foi rodado de um jeito bem aventureiro. Em poucos dias [...], tive de improvisar-me diretor e ainda reelaborar todo o roteiro, porque não acreditava de modo algum no roteiro que havia sido escrito. Pedi a Fofi para ajudar-me, porque o roteiro nos parecia carente também em relação aos cânones tradicionais. E pensamos em aproveitar a ocasião para fazer um discurso político mais ao vivo, tínhamos poucos dias e era inevitável sermos algo esquemáticos. Uma vez que, naquelas semanas, estava em andamento a campanha eleitoral de 1972, pensamos em fazer dela uma protagonista do filme. Antes era simplesmente um policial à italiana, que tinha pouco a ver com a política. Nós procuramos, de alguma forma, falar de todos aqueles linchamentos políticos da grande imprensa italiana de então.

Lino Micciché (1989, p. 138), discordando do cineasta, considerava que a trama engendrada por Donati “funcionava muito bem, que os dispositivos narrativos pareciam orquestrados por um roteirista profissional, que o sentido polêmico da história se revelava, significativo e evidente”, na exemplificação de “um caso de banditismo jornalístico” levado a cabo por um periódico que fazia um uso reacionário e classista da informação.

A partir do novo roteiro, um filme policial se transformava em mais um expoente do cinema político italiano e uma obra de encomenda recebia uma forte carga autoral, graças ao acréscimo de uma grande dose de ideologia, além de

alguns elementos que sempre caracterizaram as realizações do diretor, como a patologia do verdadeiro assassino, ou o amor extremado da professora. Para Gian Piero Brunetta (1991, p. 516-517), no entanto, em *Sbatti il mostro in prima pagina* – assim como havia sido em *Nel nome del padre* (*Em nome do pai*, 1971) e será em *Marcia trionfale* (*Marcha triunfal*, 1976) –, o “olhar do autor” não se manifestava claramente; ao contrário, “esses filmes adota[va]m o estilo de Ferreri, Petri, Damiani, Rosi”, embora não na mesma proporção.

Dessa forma, Brunetta juntava num feixe único tanto diretores que haviam surgido como renovadores do cinema nacional no início dos anos 1960 (Marco Ferreri, Bellocchio), quanto os que haviam se tornado os grandes representantes do chamado cinema político italiano (Elio Petri, Damiano Damiani) ou os que haviam transitado entre as duas vertentes (Francesco Rosi). Ao colocar todos sob o signo do cinema político, o historiador de cinema não só negava a marca autoral, pois as realizações desses diretores pareciam ser intercambiáveis, mas permitia pôr em xeque a própria eficácia, quando não a existência do cinema político.

Efetivamente, naqueles anos, pelo fato de terem de curvar-se aos esquemas da indústria cinematográfica, as realizações do cinema engajado eram acusadas de participarem “integralmente do jogo produtivo e ideológico do poder, colocando-se, aliás, como falsa alternativa ao cinema espetacular e declaradamente burguês, mistificando, desse modo, fatos e homens que pertencem à cultura e à ideologia revolucionária” (BETTINI & MIELE, 1970, p. 279).

Bellocchio, porém, não só desdenhava o cinema político italiano, como declarou, reiteradas vezes, que não queria trair os companheiros de luta, mesmo num filme de encomenda, embora não fosse mais um ativista político (MARINO, 2011₁). O cineasta não havia militado no grupo focalizado no filme, *Luta Contínua*, mas havia participado da organização maoísta União dos Comunistas Italianos (Marxistas-Leninistas), surgida em outubro de 1968, da fusão do Movimento Estudantil de Roma e do coletivo milanês Foice e Martelo, o qual, inicialmente ligado à Quarta Internacional Trotskista, havia aderido ao marxismo-leninismo com a difusão do ideário da Revolução Cultural Chinesa, iniciada em 1966. A UdCI, que editava o periódico *Servire il popolo*, em 1969 financiou a produção dos documentários *Il popolo calabrese ha rialzato la testa* e *Viva il 1º maggio rosso e proletario*, que Bellocchio dirigiu anonimamente.

Os companheiros de Luta Contínua, entretanto, demoliram o filme, apontando uma relação meramente casual entre ficção e realidade, considerando figuras folclóricas tanto os militantes quanto jornalistas, policiais e poderosos, acusando o diretor de chover no molhado, pois as artimanhas do poder já haviam sido desmascaradas, e de ter denegrado o operariado, o qual, praticamente ausente da trama, “corre o risco de parecer, em vez de uma classe potencialmente revolucionária, uma classe de encostados” (S.A., 2012, p. 9-10)¹³⁹.

Ao contrário do articulista de *Lotta continua*, Sandro Scandolara (2011, p. 12), numa leitura muito generosa, assinalava que nenhum dos personagens, mesmo os menores, era apenas esboçado: “todos fornecem as mais precisas justificações para seu comportamento e em cada um se percebe, ora grotesca ora dramática, a divergência entre a percepção subjetiva de valores e ações e seu papel efetivo dentro do contexto capitalista”. Quanto à visão da classe operária, há uma evidente distorção na leitura que o autor do artigo faz das palavras do engenheiro Montelli, atribuindo-as ao autor e não ao personagem:

Cada um tem que ficar no seu lugar. A polícia reprimindo e os juízes condenando, a imprensa convencendo as pessoas a pensar como nós queremos, todos no fundo estão cumprindo o próprio dever. São os operários que não aceitam o jogo. Não trabalham o suficiente, não estão nem aí, querem sempre dinheiro. Não conseguimos aumentar a produção, este é o verdadeiro problema. Que importância pode ter, diante disso tudo, a inocência ou a culpa de um Mario Boni?

A maior parte da crítica da época nem sempre apreciou o resultado final do filme. Na opinião de Alberto Moravia (2010, p. 904), o cineasta partiu de um esquema já pronto e “o aplicou à realidade do jornalismo”, e isso fez com que resultassem esquemáticas, “daquele esquematismo unidimensional e despachado do panfleto, [...] as partes mais propriamente políticas” da obra. Como o escritor romano, Micciché (1989, p. 140, 139) também, deplorou a “abordagem apressada e insegura” de um tema, que, se bem explorado teria conseguido envolver o público em sua desconstrução “do mito da imprensa ‘livre e independente’ numa sociedade como a italiana”. Segundo ele, no filme houve ganhos, quando este trabalhou concretamente sobre fatos que tinham acabado de acontecer. Em

¹³⁹ Embora anônima, a resenha publicada em *Lotta continua* (1 nov. 1972) talvez seja de autoria do jornalista e ativista Adriano Sofri, líder do grupo Luta Contínua.

contrapartida, as atitudes de alguns personagens – que teriam saído do plano do real para adentrarem o do grotesco, a ponto de resultarem abstratos (o chefe de redação, o dono do jornal) – desequilibraram um filme cujo “esquema ideológico geral” era “correto e pertinente”, tornando-o didático. E Sandro Bernardi (2011₁, p. 13-14) apontou em *Sbatti il mostro in prima pagina* uma duplicidade que não lhe foi favorável:

a estrutura do policial vai se atenuando progressivamente, cortada pelas intromissões dos personagens e por uma mudança de perspectiva, motivo pelo qual o interesse do filme não é mais a pista que conduz ao assassino, mas a *técnica de produção* do assassino [...] na imprensa.

A investigação não tem uma versão única, mas dupla: uma primeira, da polícia, que se resolve com a visita do delegado com o bedel num desmanche de automóveis; e uma segunda, a de Roveda, que prossegue sozinho. O desdobramento – a primeira e a segunda verdades, culpado aparente e verdadeiro culpado – ainda faz parte das convenções do policial, mas se afasta dele quando as duas histórias, em vez de cruzar-se e resolver-se, continuam cada uma por conta própria, cada qual com seu culpado. Também a que deveria ser a sequência final – o confronto com o assassino – é duplicada: primeiro Roveda vai à casa do bedel e o descobre; depois Bizanti, o chefe, informado pelo jornalista, vai para certificar-se da verdade e, ao mesmo tempo, mantê-la oculta. O culpado, portanto, é apenas um peão. Na sequência final, vemos os verdadeiros jogadores. Bizanti e o Patrão.

Esse final duplo é complicado pelo fato de que não há um elo sólido entre as duas histórias, mas a mais poderosa “demite” a outra, assim como o diretor demite o jornalista. Dessa forma, o *thriller* político substitui o outro policial, mas sem desmontar seus códigos, apenas mudando-os um pouco para seus fins. O elo talvez devessem ser os enxertos de documentários, os quais, porém, ficam bem separados de ambas as histórias: o início a partir do enterro de Feltrinelli – como início a partir de um suicídio que poderia muito bem ter sido um delito – é emblemático para pôr em movimento um itinerário que descobre a verdade por baixo da ficção.

O esquematismo destacado por Moravia foi admitido, em várias entrevistas, pelo próprio Bellocchio, o qual também concordou com a crítica feita por Micciché a um realismo acima do tom na parte ficcional de sua obra (MARINO, 2011₁). Já nos comentários de Bernardi, há várias questões a serem discutidas.

Fica evidente, desde as tomadas iniciais, que o que interessa em *Sbatti il mostro in prima pagina* é a manipulação da informação com fins eleitoreiros. Afinal, o objetivo do chefe de redação sempre foi não apontar um culpado qualquer pela a morte da moça, mas um culpado de extrema-esquerda, em sua servil manobra a fim de evitar que a atenção se voltasse para os negócios escusos do dono do jornal. Como notou Bruno Di Marino (2011₂, p. 5), essa ideia não era nova,

uma vez que já em *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (*Investigação sobre um cidadão acima de qualquer suspeita*, 1969) o policial que assassina a amante, “para desviar as investigações sobre sua pessoa, [...] construía um culpado: ou seja, o estudante de extrema-esquerda Pace”. E Bellocchio, embora não apreciasse o chamado cinema político italiano, como foi dito, reconhecia a importância dessa obra de Petri (MARINO, 2011₁).

No filme não há duas histórias que correm paralelas, mas uma trama subordinada à outra, uma vez que o uso do assassinato da moça é apenas o elemento central para demonstrar os procedimentos de Bizanti. Trama e subtrama estão ligadas, de forma intrínseca, o tempo todo e, no final, será a partir do silêncio, momentâneo ou permanente, imposto por Bizanti ao bedel que o ativista continuará preso. Nesse sentido, mais do que duplicada, a descoberta do assassino é desdobrada, pois, mais do que a revelação da verdade em si, o que interessa mostrar é a ocultação do que realmente aconteceu, a fim de que a “verdade” de *Il Giornale* se imponha. E assim, o verdadeiro monstro se revela: não é o presumível criminoso, cuja identidade foi alardeada pela imprensa; tampouco é, apesar de toda sua paixão patológica pela moça, o *voyeur* assassino; é Bizanti, cujo rosto se sobressai nos cartazes. Quanto aos operadores desse jogo estão presentes desde o início do filme e ao longo dele, o público não os descobre na sequência final (na realidade, trata-se da antepenúltima).

Os trechos documentários (dos quais o enterro de Feltrinelli não é o primeiro, mas o último) não estão descolados do resto da trama, uma vez que é o resultado das eleições o que está em jogo e a escalada da violência interessa para assegurar o poder da direita.

Visto atualmente, quando o eco dos anos 1960-1970 vai se dissipando da memória coletiva, *Sbatti il mostro in prima pagina* revela-se uma obra instigante, apesar de todas as críticas que lhe foram feitas, até pelo próprio realizador. Instigante principalmente pelos seus cerca de cinco minutos iniciais em que a Milão do período pré-eleitoral é a protagonista. A metrópole está tomada por manifestações contra e a favor das esquerdas¹⁴⁰, por violentos choques entre as

¹⁴⁰Os minutos iniciais do filme registram um comício da Maioria Silenciosa (movimento surgido em 1971, que congregava vários partidos anticomunistas), durante o qual discursa Ignazio La Russa, expoente da Frente da Juventude, ala jovem do MSI (Movimento Social Italiano), herdeiro direto do

forças da ordem e militantes extremistas¹⁴¹, por faixas de propaganda partidária¹⁴². Se os comícios atraem multidões para as ruas, também o enterro do editor Giangiacomo Feltrinelli enche o cemitério de companheiros que se despedem dele de punhos cerrados, entoando *Bandiera rossa*¹⁴³. A cidade parece um barril de pólvora prestes a explodir, como o resto da Itália, que está vivendo a chamada estratégia da tensão¹⁴⁴, quando o cenário nacional foi manipulado pelo poder para manter o *status quo*.

Fascismo. Segundo Bruno Di Marino (2011₂, p. 4), o rosto inquietante de La Russa lembrava o de Rasputin.

¹⁴¹Material de arquivo, em preto e branco e em cores, sobre graves distúrbios ocorridos em Milão, no dia 11 de março de 1972.

¹⁴²A câmera avança pela rua Dante, ocupada pelas faixas das várias organizações políticas que disputavam as eleições para a Câmara dos Deputados e para o Senado: Partido Socialista Italiano, Partido Liberal, Partido Comunista Italiano, Movimento Social Italiano, Democracia Cristã, que confirmará sua liderança no panorama político italiano.

¹⁴³Ex-*partisan* e fundador da editora Feltrinelli, foi expulso do Partido Comunista Italiano por ter lançado, em 1957, a primeira edição mundial do romance *Doutor Jivago*, de Boris Pasternak. Nos anos 1960, em viagens pela América Latina, entrou em contato com Régis Debray e, anteriormente, com Fidel Castro, que lhe confiou *O diário do Che na Bolívia*, que Feltrinelli divulgará, assim como a famosa foto do guerrilheiro tirada por Alberto Korda. No fim dessa mesma década, entrou na clandestinidade e, em 1970 fundou um dos primeiros grupos armados de esquerda na Itália, o GAP (Grupos de Ação *Partisan*). O corpo de Feltrinelli foi encontrado esfaqueado pela explosão de uma carga de trotil, no dia 14 de março de 1974, aos pés de uma torre de alta tensão nas imediações de Milão. Homicídio político a cargo da CIA ou incidente durante uma ação de sabotagem (provocar um apagão na cidade para prejudicar o congresso do PCI), como afirmaram sete anos depois membros das Brigadas Vermelhas?

¹⁴⁴A expressão *strategia della tensione* foi traduzida do inglês – *strategy of tension* –, tendo sido empregada por Leslie Finer em artigo publicado pelo semanário *The Observer*, no dia 7 de dezembro de 1969. Baseando-se em documentos do serviço secreto de inteligência britânico, o jornalista referia-se a uma estratégia político-militar dos Estados Unidos, os quais, com o apoio dos coronéis gregos, visavam favorecer a preservação ou a instauração de políticas reacionárias na bacia do Mediterrâneo. Por meio de atos terrorísticos, que atemorizassem a população, pretendia-se criar um clima de violência e de confronto, com o objetivo de justificar uma intervenção autoritária, que permitisse conter o avanço do PCI (e do PSI, inclusive) nas eleições e as conquistas das lutas sociais de 1968-1969. Os marcos cronológicos da estratégia da tensão são 12 de dezembro de 1969 e 2 de agosto de 1980, embora a datação possa ser flexibilizada. Dezesete mortos e oitenta e oito feridos foi o saldo deixado pela explosão de uma bomba no Banco Nacional da Agricultura, situado na Praça Fontana, no coração de Milão, na primeira data; enquanto, pelo mesmo motivo, oitenta e cinco pessoas morreram e mais de duzentas resultaram feridas no saguão da estação ferroviária de Bolonha, na segunda. Entre os dois acontecimentos, novos atentados em grande e pequena escala e outros incidentes. Apesar de perpetrados por forças reacionárias, muitos atos foram inicialmente imputados a integrantes da extrema-esquerda. O atentado de Milão foi atribuído aos anarquistas, tendo sido apontado como autor Pietro Valpreda; também acusado desse mesmo crime, na noite de 15 de dezembro de 1969, depois de três dias de interrogatório, Giuseppe Pinelli “caiu involuntariamente” de uma janela do gabinete do delegado Luigi Calabresi. A queda provavelmente foi encenada para acobertar que o ferroviário teria morrido ao ser interrogado com extrema violência. A última pessoa a ver o anarquista vivo foi Pasquale Valitutti, detido na sala

Essas imagens documentais – constituídas, como já visto, de material de arquivo (nota 10) e de sequências rodadas pela equipe do filme (notas 9, 11 e 12)¹⁴⁵ – introduzem o espectador, de chofre, no clima daqueles dias e se, talvez, fossem dispensáveis quando a obra foi filmada, ao serem vistas ou revistas hoje se tornam preciosas. Como assinalou Brunetta (1991, p. 517), matizando seu primeiro comentário sobre esta obra de Bellocchio:

Sbatti il mostro in prima pagina, com as passeatas de protesto, a repressão policial, a guerrilha urbana, os *slogans*, os rostos dos estudantes cobertos pelas balaclavas, o cortejo pela morte do editor Giangiacomo Feltrinelli, as lembranças ainda candentes do massacre da Praça Fontana em 1969, da morte do anarquista Giuseppe Pinelli¹⁴⁶, e a passagem quase imperceptível para as imagens de ficção¹⁴⁷, [...] é um dos poucos documentos de ficção da época com uma grande carga, capaz de devolver sua temperatura ideológica e seu grau de tensão social.

contígua, que contestou a hipótese do suicídio e a ausência de Calabresi na hora fatal. Valitutti “morou por um período numa comunidade anarquista perto de Curitiba”, conforme assinalou Annateresa Fabris (2014). “Execrado pela esquerda extraparlamentar, que o julgava responsável pela morte de Pinelli, e considerado o símbolo de um Estado obscuro, envolvido em tramas e empenhado em defender a própria imutabilidade”, Calabresi, por sua vez, será assassinado em 17 de maio de 1972, provavelmente, segundo Adalberto Baldoni e Sandro Provvionato em *Anni di piombo* (Milão: Sperling & Kupfer, 2009), em virtude de “um ‘acerto de contas’ no interior do aparato policial, criador da ‘pista anarquista’”. As acusações – levantadas por Leonardo Marino, em 1988, durante sua delação premiada – de que o grupo Luta Contínua estaria envolvido no acontecimento não foram comprovadas (FABRIS, 2014). O nível de enfrentamento foi se elevando, assim como a troca recíproca de acusações entre direita e esquerda, e, principalmente, entre os representantes mais radicais de ambos os lados.

¹⁴⁵Há ainda um pequeno trecho documental, logo depois da coletiva de imprensa e do momento em que Lauri está à espreita diante da sede de Luta Contínua, quando é registrada uma manifestação perto dos muros da cadeia de *San Vittore*, cujos participantes gritam palavras de ordem como “Dentro os patrões, fora os companheiros”, “Companheiros encarcerados, vocês serão libertados” e “A única justiça é a proletária”. A sequência que fecha o filme, tampouco é ficcional: são os primeiros momentos em que as águas voltam a circular num *naviglio*, um dos canais que cortam a metrópole lombarda. O lixo sendo carregado pela água surge como metáfora da escória (Bizanti e companhia) da qual a sociedade precisaria libertar-se.

¹⁴⁶O episódio de Praça Fontana foi abordado pelo teatro e pelo cinema: o dramaturgo Dario Fo registrou a queda fatal de Pinelli em *Morte accidentale di un anarchico* (*Morte accidental de um anarquista*, 1970), ainda no calor da hora, enquanto o cineasta Marco Tullio Giordana traçou um retrato encomiasta de Calabresi em *Romanzo di una strage* (*Romance de um massacre*, 2012). Fora do circuito cinematográfico comercial, deve ser lembrado o documentário *12 dicembre*, realizado pelo grupo Luta Contínua entre 1970 e 1972, o qual, embora leve a assinatura de Giovanni Bonfanti, teve sequências rodadas por Pier Paolo Pasolini.

¹⁴⁷É a sequência do ataque, com bombas molotov, a *Il Giornale*, referência ao atentado contra *Il Corriere della Sera*, no fatídico dia 11 de março de 1972.

Realizado no calor da hora, *Sbatti il mostro in prima pagina* revela-se instigante pela História que se insinua nas entrelinhas¹⁴⁸ e mais inquietante ainda pela incorporação dos acontecimentos reais, o que lhe empresta um tom documental e o torna um testemunho daquela época conturbada, levando o espectador hodierno a refletir sobre esse momento tão crucial para a sociedade italiana.

Referências bibliográficas:

BERNARDI, Sandro. “Antologia” [2]. In: MARINO, Bruno Di (org.). *Sbatti il mostro in prima pagina*. Roma: Gianluca e Stefano Curti Editori, 2011₁, p. 13-14 [encarte do DVD].

BERNARDI, Sandro. “L’autore sul film” [1]. In: MARINO, Bruno Di (org.). *Sbatti il mostro in prima pagina*. Roma: Gianluca e Stefano Curti Editori, 2011₂, p. 10 [encarte do DVD].

BETTINI, Goffredo; MIELE, Elena. “Cinema come apologia della classe al potere”. *Cinema Nuovo*, Florença, ano XIX, n. 206, jul.-ago. 1970, p. 278-281.

BRUNETTA, Gian Piero. *Cent’anni di cinema italiano*. Roma-Bari: Laterza, 1991.

FABRIS, Annateresa. “As polaroides de Aldo Moro”. In: KUSHNIR, Beatriz et al. (org.). *Anais do XVI Encontro Regional de História da ANPUH-Rio: saberes e práticas*. Rio de Janeiro: ANPUH-RIO, 2014 [recurso eletrônico].

MARINO, Bruno Di. “Entrevista a Marco Bellocchio”. In: BELLOCCHIO, Marco. *Sbatti il mostro in prima pagina*. Roma: Gianluca e Stefano Curti Editori, 2011₁ [extra do DVD].

MARINO, Bruno Di. “Presentazione: *Sbatti il mostro in prima pagina*. Un film profetico su stampa e potere”. In: MARINO, Bruno Di (org.). *Sbatti il mostro in*

¹⁴⁸Além da fervilhante cenografia autêntica oferecida pela cidade por ocasião das filmagens e das prováveis referências a personagens reais, os cenários, a serviço das diferentes ideologias focalizadas, também contribuem para o clima de época: o carro de Mario Boni, com o dragão vermelho no cofre e foto de Mao Tse-tung no painel; o pôster de Ernesto Che Guevara no escritório do apartamento de Rita Zigaina; o cartazete no quarto de Maria Grazia Martini, com um dos slogans do movimento de Maio de 1968: “*Il est interdit d’interdire*” (“É proibido proibir”); o cartaz na redação do jornal, com dois policiais armados de cassetete e os dizeres “A violência se [com]bate com a democracia”; a ambientação do aparelho de Luta Contínua; a decoração típica da alta burguesia das residências de Bizanti e do engenheiro Montelli.

prima pagina. Roma: Gianluca e Stefano Curti Editori, 2011₂, p. 3-7 [encarte do DVD]

MICCICHÉ, Lino. “*Sbatti il mostro in prima pagina* di Marco Bellocchio”. In: MICCICHÉ, Lino. *Cinema italiano degli anni '70: cronache 1969-1979*. Venezia: Marsilio, 1989, p. 137-141.

MORAVIA, Alberto. “Il direttore a caccia di mostri”. In: MORAVIA, Alberto. *Cinema italiano: recensioni e interventi 1933-1990*. Milão: Bompiani, 2010, p. 903-905.

S[em]. A[utoria]. “Sbatti Bellocchio in sesta pagina”. In: CASA, Steve Della; MANERA, Paolo (org.). *Sbatti Bellocchio in sesta pagina: il cinema nei giornali della sinistra extraparlamentare 1968-76*. Roma: Donzelli Editore, 2012, p. 9-10.

SCANDOLARA, Sandro. “Antologia” [1]. In: MARINO, Bruno Di (org.). *Sbatti il mostro in prima pagina*. Roma: Gianluca e Stefano Curti Editori, 2011, p. 12-13 [encarte do DVD].

A RECEPÇÃO DO CINEMA DE SERGUEI M. EISENSTEIN NO BRASIL: UM ESTUDO DE CASO, A VI BIENAL DE SÃO PAULO (1961)

NOTARI, Fabiola B.¹⁴⁹

Resumo: Essa comunicação parte do conceito de semiótica da cultura de Iuri Lótman para estudar a “apropriação” dos filmes de Serguei M. Eisenstein no ano de 1961, durante o Festival “História do Cinema Russo e Soviético” organizado por Paulo Emilio Salles Gomes, durante a VI Bienal de São Paulo, de curadoria geral de Mário Pedrosa na cidade de São Paulo e suas reverberações em outras cidades brasileiras nos meses subsequentes. Sendo o cinema entendido como texto da cultura, nessa comunicação apresenta-se a sistematização dos dados retirados de arquivos e bibliotecas com o intuito de organizar e mapear as possíveis relações existentes entre a recepção da produção cinematográfica de Serguei M. Eisenstein e o contexto histórico-cultural do ano de 1961.

O início dessa comunicação parte da identificação de quais filmes de Serguei M. Eisenstein foram exibidos durante a VI Bienal de São Paulo no auditório Armando de Arruda Pereira no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), e, como foram articuladas essas exposições em diálogo com outras manifestações culturais - exposições e cursos -, a fim de delinear um possível perfil desse público. Em seguida, a partir do levantamento quantitativo, intenciona-se relacionar o Festival “História do Cinema Soviético e Russo” com outros espaços de exibição desses filmes, como cineclubes, salas de cinema e espaços culturais ao seu contexto histórico e político nos meses subsequentes ao da bienal.

Em paralelo, nessa comunicação, reúnem-se algumas críticas e textos publicados em jornais, revistas e livros, durante o ano de 1961 e 1962, sobre o cinema de Serguei M. Eisenstein, com o intuito de verificar as abordagens feitas das produções cinematográficas e do cineasta, como texto da cultura.

Palavras-chave: Serguei M. Eisenstein, VI Bienal de São Paulo, Cinema russo-soviético, Iuri Lótman, Recepção, História.

¹⁴⁹ Fabiola B. Notari é artista visual e pesquisadora. É doutoranda em Literatura e Cultura Russa no Departamento de Letras Orientais (DLO/FFLCH/USP) e mestre em Poéticas Visuais pela Faculdade Santa Marcelina (FASM/ASM). Leciona História da Fotografia e Fotomontagem no curso superior de Fotografia no Centro Universitário Belas Artes de São Paulo e coordena o Grupo de Estudos Livros de artista, livros-objetos: entre vestígios e apagamentos na Casa Contemporânea.

“Desfruta-se o que é convencional, sem criticá-lo; critica-se o que é novo, sem desfrutá-lo” (Walter Benjamin. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*)

Introdução

Este texto apresenta-se como parte da pesquisa de doutorado – *A recepção do cinema de Serguei M. Eisenstein no Brasil de 1945 a 1989* –, iniciada em 2013 no Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Sendo um dos capítulos na história nacional, a VI Bienal de São Paulo, ocorrida em 1961, torna-se um dos pontos de intersecção entre a cultura russo-soviética e a brasileira, merecendo destaque por ter proporcionado a primeira grande retrospectiva da cinematografia de Serguei M. Eisenstein (1898-1948).

Estruturado em capítulos, este texto inicia-se com uma breve contextualização histórica, política e social do Brasil no ano de 1961; no capítulo subsequente, é a vez da Bienal ser introduzida como evento de grande importância nacional e internacional, tendo o Festival *História do Cinema Russo e Soviético* como uma das ações culturais dentro do quadro de atividades. Dando destaque ao Festival, são dedicados dois capítulos nos quais apontam-se possíveis relações entre filmes, público e crítica. Em seguida, depois desse levantamento, relaciona-se o evento a outros espaços de exibição desses filmes, como cineclubes, salas de cinema e espaços culturais para que na última parte do texto seja possível refletir sobre a maneira como o cinema de Eisenstein é “apropriado” pela cultura brasileira.

A específica investigação dos filmes e a maneira como eles foram recepcionados tem como alicerce conceitual a semiótica da cultura de Iuri M. Lotman (1922-1993), o qual afirma que a cultura é um conjunto unificado de sistemas de textos, sendo o cinema um desses textos, ele pode se relacionar com outros textos da cultura gerando novos sentidos.

1961: entre a guerra civil e a tentativa de golpe

Em 1961, o Brasil vivia dias conturbados. O governo Jânio Quadros (1917-1992), com sua política que alternava ações de aproximação com os Estados Unidos e com o bloco soviético, deixando confusos adversários e aliados, levava o país a uma situação de instabilidade.

O vice-presidente, João Goulart (1919-1976), considerado herdeiro de Getúlio Vargas (1882-1954), era conhecido como uma liderança política próxima das massas e do movimento sindical. Em um cenário internacional marcado pela Guerra Fria, Jango, como era conhecido, constantemente era acusado de subversivo e de querer instaurar no Brasil uma “república sindicalista” que seguisse os moldes soviéticos.

A renúncia de Jânio acabou relacionada não à oposição, mas aos próprios setores conservadores. Após sua saída, os ministros militares reuniram-se com o Presidente da Câmara dos Deputados, Ranieri Mazzilli (1910-1975) e colocaram as Forças Armadas de prontidão em todo o país, pois os ministros militares não estavam dispostos a aceitar a posse do vice-presidente João Goulart, que estava em missão oficial à China.

O Marechal Henrique Teixeira Lott (1894-1984) lançou um manifesto aos “companheiros das Forças Armadas” evidenciando a divisão dos militares entre apoiadores e não apoiadores da posse de João Goulart. A reação dos opositores fora violenta, determinavam prisões de subordinados que defendiam a posse de Jango e censuravam emissoras de rádio e redações de jornais, nas ruas, a população deixava de pedir a volta de Jânio e passava a solicitar a posse de Goulart. O governador do Rio Grande do Sul, Leonel Brizola (1922-2004) tentava obter apoio de chefes militares em diferentes partes do Brasil para que Jango, ao desembarcar em território nacional, não fosse preso.

Brizola resistia a todas as formas possíveis de uma tentativa de golpe no Rio Grande do Sul. Enquanto isso Marechal Lott era preso no Rio de Janeiro junto a outras tantas prisões que estavam sendo efetuadas por ordem dos militares que estabeleceram a censura em veículos de comunicação. Tinha-se a iminência de

uma guerra civil. No congresso, muita agitação, os parlamentares tiveram a confirmação da adesão do III Exército à causa legalista¹⁵⁰.

Em 2 de setembro de 1961, o Congresso Nacional do Brasil aprova a Emenda Constitucional nº 4, que estabelece o parlamentarismo¹⁵¹, e no dia 7 de setembro João Goulart torna-se o 24º presidente do Brasil.

VI Bienal de São Paulo: onde estão os construtivistas e suprematistas russos?

A I Bienal de São Paulo (1951) iniciou a reformulação da produção artística nacional, mas, foi somente na II Bienal, onde fora exposto *Guernica* (1937) de Pablo Picasso (1881-1973), que se assegurou a continuidade do evento, aumentando assim a ira dos opositores e o entusiasmo dos defensores. Considerada como o “verdadeiro museu moderno vivo”, segundo Aracy Amaral (1930) a Bienal, cuja responsabilidade era do Museu de Arte Moderna de São Paulo, trouxe mudanças fundamentais ao meio artístico brasileiro. Sobre esses primeiros anos, Aracy Amaral comenta:

Era um tempo sem curadores, de contatos pessoais menos complicados, mas de personalismos, como dona Yolanda Penteado visitando a Europa e expressando as vontades de Ciccillo Matarazzo com a ajuda dos embaixadores do Brasil em cada país, graças à apresentação de Getúlio Vargas. (AMARAL, 2006, p. 88)

¹⁵⁰ Campanha da Legalidade mais conhecida apenas como Legalidade foi uma revolta civil e militar da história política brasileira de 14 dias que ocorreu após a renúncia de Jânio Quadros da Presidência do Brasil no Sul e Sudeste do Brasil em 1961, sendo liderada por Leonel Brizola (governador do Rio Grande do Sul) e o general José Machado Lopes (1900-1990), em que diversos políticos e setores da sociedade defenderam a manutenção da ordem jurídica - que previa a posse de João Goulart. Outros setores da sociedade - os militares - defendiam um rompimento na ordem jurídica, logo, o impedimento da posse do vice-presidente e a convocação de novas eleições democráticas.

¹⁵¹ O parlamentarismo é um sistema de governo no qual o Chefe de Governo não é eleito diretamente pelo povo, não podendo, por conseguinte, exercer livremente os poderes que lhe são atribuídos pela Constituição (só os exerce a pedido do governo) por falta de legitimidade democrática; e o Governo responde politicamente perante o Parlamento, o que em sentido estrito significa que o Parlamento pode forçar a demissão do Governo através da aprovação de uma moção de censura ou da rejeição de uma moção de confiança.

O Museu de Arte Moderna de São Paulo, criado por Francisco Antônio Paulo Matarazzo Sobrinho, mais conhecido como Ciccilo Matarazzo (1898-1977), e Yolanda Penteado (1903-1983) demonstrou a estratégia do empresário que buscava se projetar no mundo econômico através de empreendimentos culturais advindos do exterior, para tanto contou com o apoio de sucessivos prefeitos de São Paulo. Ciccilo Matarazzo, o “empresário-mecenas”, conquistava para si prestígio na sociedade paulistana, pois transformara a cidade de São Paulo num polo de cultura nacional e internacional.

Mário Pedrosa (1900-1981), defensor das correntes abstratas no Brasil, afirmava, com razão, que “logo às primeiras bienais dá-se a vitória do abstracionismo sobre o velho figurativismo e por todo o país, apesar de algumas resistências regionais aqui e acolá” (PEDROSA, 1986, p.184). Lembremos que às vésperas da I Bienal o abstracionismo era aqui encarado com reservas e resistências, tanto por artistas politizados quanto pelos integrantes da geração modernista, pois acreditava-se que apenas a arte figurativa poderia exercer uma função social legítima e ser acessível à compreensão de todos.

Em março de 1961, jornais anunciavam a viagem de 3 meses que Mário Pedrosa, curador geral da VI Bienal de São Paulo e diretor do MAM, realizaria pelo mundo para assegurar a participação de todos os países na Bienal daquele ano. No Boletim n.11 intitulado *Sala do Construtivismo Russo na VI Bienal de São Paulo* a Bienal anuncia à imprensa a vinda de obras construtivista e suprematistas russas, são citados: Vladimir Y. Tatlin (1883-1953), Aleksandr M. Rodchenko (1881-1956), Lazar M. Lissitzky (1890-1941), Naum Gabo (1890-1977) e Antoine Pevsner (1886-1962). Segundo justificativa do boletim:

“O interesse por esse movimento torna-se evidente se levarmos em consideração a contribuição da arquitetura brasileira contemporânea que, entre todas as tendências modernas, se aproxima e estabelece relações de parentesco com as pesquisas do Construtivismo, levando-as para seu campo técnico específico.” (Boletim n.11, março de 1961)

No Boletim n. 19 a participação da União Soviética é confirmada pelo conselheiro Wladimir Murтинho, Chefe da Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, por conta da visita realizada por Mário Pedrosa a Ekaterina Furstsova, Ministra da Cultura da União Soviética, em Moscou. A Bienal

receberia trabalhos expressivos de artistas contemporâneos, acompanhados pelo comissário André Gouber, conservador do Museu Pusckin. E nas artes cênicas, haveria uma exposição dos figurinos e cenários do Teatro Bolschoi.

No Boletim n. 48, às vésperas da inauguração da VI Bienal, reforçou-se a participação da União Soviética como uma forma de intercâmbio cultural entre ambos os países. Com tom irônico o texto informa:

“(...) a contribuição da União Soviética determinará, em extensão e profundidade, uma significação extraordinária a um trecho da VI Bienal, pois suas artes aí estarão, testemunhando o que se realiza de imenso território humano onde se passe uma das mais perturbadoras experiências da organização social neste século. (...) A seleção dos trabalhos foi operada num sentido pleno de atualidade, porquanto não interessam aos fins da demonstração de qualquer ideia de retrospectiva.” (Boletim n. 48, agosto de 1961)

Apenas no boletim de setembro anunciou-se as manifestações cinematográficas na Bienal. No texto, afirmava-se que a principal função da Bienal era apresentar ao público brasileiro um panorama contemporâneo das artes em seus diversos setores, entre eles, o cinema. Em parceria com a Cinemateca Brasileira e o Museu de Arte Moderna, apresentar-se-iam curtas-metragens artísticas da França, longas-metragens indianas, cujo cinema, até então, era desconhecido pelo público brasileiro, curtas-metragens de jovens cineastas brasileiros e filmes russo-soviéticos, com o intuito de abranger a história do cinema, além de alguns desenhos animados e curtas-metragens exclusivos para o público infantil.

Festival *História do Cinema Russo e Soviético*

A Cinemateca Brasileira com a colaboração da Divisão de Cultura do Ministério das Relações Exteriores do Itamaraty e da Cinemateca Soviética – *Gosfilmofond* -, organizou a primeira mostra representativa da cinematografia russo-soviética até então realizada em território nacional. Inicialmente intitulada *Retrospectiva do Cinema Russo e Soviético*, o Festival *História do Cinema Russo e Soviético* recebeu por volta de 65 caixas, com 388 rolos de película fílmica, totalizando uma tonelada

de material audiovisual. Esses filmes inicialmente comporiam 50 programas, no entanto apenas 41 foram exibidos, abordando 53 anos do cinema russo – de 1908 a 1961 – e seus mais importantes aspectos, segundo conteúdo emitido à imprensa pela Bienal – historicidade, tendências modernas, sistema de educação, o desenho animado e os curtas-metragens voltados às crianças.

“A ‘Retrospectiva do Cinema Russo e Soviético’ nos mostrará como um cinema pode ser inteiramente renovado pelo aparecimento de uma idéia vivificada por um ideal filosófico e estético, mas principalmente social: falamos da montagem, de que diretores como Eisenstein ou Pudovkin fizeram o princípio fundamental do cinema e do qual, obras como ‘OUTUBRO’, ‘LINHA GERAL’, ou ‘MÃE’, muito bem o mostrarão.” (Boletim n. 65, setembro de 1961)

De outubro de 1961 a fevereiro de 1962 as sessões de cinema da VI Bienal de São Paulo ocorreram no auditório Armando de Arruda Pereira no Museu de Arte Moderna. Os principais jornais do estado de São Paulo – Folha de São Paulo, O Estado de São Paulo, A Gazeta, Gazeta Esportiva, etc – anunciavam constantemente notícias sobre a Bienal e seu quadro de programações.

O Festival *História do Cinema Russo e Soviético* teve início no dia 03 de novembro, sexta-feira, no Cine Coral¹⁵², presidida pelo sr. San Thiago Dantas (1911-1964), ministro da Relações Exteriores do Brasil. Foi projetado o primeiro filme sonoro de Serguei M. Eisenstein (1898-1948), *Alexander Nevski* (1938), conforme transliteração da época. Nos demais dias da programação, os filmes foram exibidos cronologicamente, sendo o primeiro deles *Stenka Razin* (1908) de Aleksander Drankov (1886-1949) e na sequência, *O Padre Sérgio* (1918) de Yakov Protazanov (1881-1945). O período mais documentado foi o de 1920-1930 cuja importância, segundo alguns críticos, era relevante na história do cinema mundial, devido a sua qualidade e originalidade.

As sessões aconteciam às terças a quintas-feiras, às 18h30 e 21h00 e aos sábados e domingos, às 16h00, 18h30 e 21h00, com essa flexibilidade de horários, o público teria a possibilidade de rever e fazer melhores análises das obras mais

¹⁵² O Cine Coral foi inaugurado em 1951 por Dante Ancona Lopez, com localização no centro da cidade de São Paulo. Esta sala de cinema se caracterizou pelo fato de ser a primeira experiência bem-sucedida na implantação de uma sala totalmente voltada para o público amante do “cinema de arte”.

importantes, segundo nota publicada em 04 de novembro de 1961 na Folha de São Paulo.

No dia 05 de novembro, iniciou-se o *Ciclo Eisenstein e Pudovkin*. O filme *Greve* (1925) fora exibido dos dias 05, 07 e 11 de novembro, respectivamente às 18h30, 21h00 e 21h00; *O Encouraçado Potemkin* (1925), 11, 12, 14 de novembro, respectivamente 16h00 e 21h00 (no mesmo dia), 16h00 e 18h30; *Outubro* (1927), 18, 21, 26 de novembro, respectivamente 21h00, 18h30 e 20h00; *A linha geral* ou *O velho e o novo* (1929), 28 de novembro, 02 e 10 de dezembro, respectivamente 21h00, 18h30 e 16h00, e *Aleksander Nievski* (1939), 17 de dezembro, às 16h00.

Os filmes apresentados eram versões originais e sem legenda. Para contornar essa incomunicabilidade que a língua traz, desenvolveu-se um catálogo que poderia ser adquirido nas imediações da Bienal. Ele fora elaborado pela Associação Riograndense de Imprensa, pela Federação dos Estudantes Universitários do R.G.S. e pela Federação Gaúcha de Cineclubes, em colaboração com a Universidade de Rio Grande do Sul e Cinemateca Brasileira. Nele constavam dados dos filmes, como ficha técnica e uma pequena sinopse.

Outras informações sobre a cinematografia russo-soviética eram adquiridas por meio de jornais e revistas. O Estado de São Paulo publicou uma sequência de artigos sobre os filmes de Serguei M. Eisenstein que estavam na programação do festival. Foram eles: "*Alexandre Nevsky*" de S.M.Eisenstein em 09 de novembro, "*A Greve*" de S.M.Eisentein em 11 de novembro, "*O Potemkim*" de S.M.Eisenstein em 25 de novembro e "*Outubro*" de S.M.Eisenstein em 09 de dezembro de 1961. Em seu conteúdo, esses textos abordavam desde questões históricas, sociais e ideológicas presentes nos filmes, até apresentação da estética adotada pelo cineasta na tentativa de introduzir ao leitor a reflexão sobre os conceitos eisensteinianos de montagem.

No dia 12 de dezembro de 1961, para substituir a projeção do filme *Tchapaiev* (1934) de Georgi Vasilyev (1899-1946) e Sergei Vasilyev (1900-1959), que ainda não havia chegado ao Brasil, fora realizado um debate sobre a obra de Serguei M. Eisenstein às 20h30 com Francisco Luiz de Almeida Salles (1912-1996) e Paulo Emílio Salles Gomes (1916-1977), respectivamente presidente e conservador da Cinemateca Brasileira.

No encerramento do quadro de atividades da VI Bienal, observou-se que o Festival *História do Cinema Russo e Soviético*, havia alcançado um público numeroso e culturalmente diversificado, uma parte importante dos espectadores eram os “aficionados” por cinema, a outra era de pessoas cujo interesse era mais amplo – professores, eclesiásticos e universitários –, e também havia uma boa porcentagem que buscou conhecer o que estava sendo produzido culturalmente na União Soviética por curiosidade, entretanto, a classe popular não foi atingida. Essa heterogeneidade de público assegurou à manifestação uma repercussão em muitas esferas, tais como a universitária, eclesiástica, cinematográfica e política. Esta inquietação reflexiva espalhou-se pelo território nacional, pois parte desse festival foi apresentada em outras capitais brasileiras, entre elas Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Porto Alegre e Bahia.

Em análise quantitativa, o festival teve mais de 35.000 espectadores, sendo *O Encouraçado Potemkin* o filme que mais chamou a atenção do público, sendo visto por 2.350 pessoas, seguido dos filmes *Greve*, com 1.800, *Outubro*, com 1.700, *Aleksander Niesvki*, com 1.100 e *A linha geral*, com 800 espectadores. Segundo o artigo que anunciou esses dados (O Estado de São Paulo, 02 de janeiro de 1962), a afluência do público corresponde principalmente à fama das fitas projetadas, mais do que a uma preocupação de julgar pessoalmente a qualidade das obras.

No ciclo sonoro, o número de espectadores por sessão baixou, principalmente por causa da falta de legenda nos filmes, e de muitas pessoas acharem insuficiente o resumo dos enredos contidos no catálogo. Outro motivo foi o fechamento da exposição de artes e do bar da bienal. A qualidade artística das fitas também foi outro fator que alterou a busca pelo festival, pois fora considerada inferior ao da fase muda, que corresponde aos experimentos de montagem das décadas de 1920-1930. Não foi só a baixa de público que observou-se nessa última fase do festival, como também a mudança de seu perfil, que a partir do final do ano (1961) era composto pela colônia russa de São Paulo, que vinha matar a saudade ou por alunos de russo que vinham familiarizar-se com a língua.

Sobre a crítica de cinema

Durante a VI Bienal de São Paulo em 1961 e até meados de 1963, era comum encontrar na maioria das colunas dos jornais informações descritivas sobre os filmes, ora contendo descrições fiéis aos dados que estavam no catálogo, ora permitindo apresentar algumas questões estéticas abordadas no filme, mas sempre subordinando-as ao caráter social, histórico ou político ao qual estava inserido. Esses textos, escritos de maneira simples e superficial davam apenas uma das possíveis leituras de um determinado filme, um desses jornalistas apresentou o filme *Outubro* como sendo um filme feito em comemoração à Revolução de Outubro de 1917 e *Encouraçado Potemkin* como um filme comemorativo à Revolução de 1905.

No entanto alguns bons críticos também surgem nesse período. Em sua coluna no jornal O Estado de São Paulo, Jean-Claude Bernardet (1936) em 13 de janeiro de 1962 publicou o texto intitulado *Considerações sobre o Festival*, no qual comentava sobre os filmes apresentados no festival, os quais mostravam uma concepção de mundo longínqua da que encontramos na produção artística brasileira, à qual estava-se acostumado. Segundo Bernardet: “Para não considerá-los como filmes meramente utópicos ou de propaganda nefasta, devemos tentar situá-los em relação a nós”.

Curiosamente, este foi o único crítico, que, até então, descreveu a ambientação da exibição das fitas russo-soviéticas do festival durante a VI Bienal. Logo no início do texto, apontou a ambiguidade que o espectador encontraria entre o espaço exposição no corredor que antecedia o auditório, ao qual era obrigado a passar e os filmes exibidos. O mundo representado que generalizava a exploração dos materiais empregados, portanto fechado e paralelo ao nosso. Um mundo alienado. Os filmes soviéticos apresentavam esta mesma situação difícil e esta mesma angústia só que colocadas dentro de um conjunto coerente e consideradas então como fases que a luta permitia ultrapassar.

“(…) O Encouraçado Potemkin não é a descrição de uma revolta, mas a reconstituição do sentido e do mecanismo da revolta. Portanto o que encontramos nestas fitas não é banal otimismo, mas uma consciência da possibilidade de evoluir, ausente das obras ditas artísticas que nos são geralmente oferecidas.” (O Estado de São Paulo, 13 de janeiro de 1962)

Meses antes da publicação do texto de Bernardet, numa pequena nota de Ivo Zanini (1929-2013), em novembro de 1961, comentou que a revista *O Cruzeiro* havia feito uma enquete com os participantes da bienal, e nela fora observado quais eram seus prós e contras. Entre tantas respostas, a mais comum era a discrepância entre as obras apresentadas pela União Soviética e as demais expostas, pois seu figurativismo contrastava com o abstracionismo dos outros países.

As pessoas, de um modo geral, talvez não soubessem o que exatamente estivesse por trás daquelas obras, ou nem mesmo de todas as tentativas de Mário Pedrosa de trazer os construtivistas e suprematistas, representantes legítimos na arte russa, pois seu anúncio havia sido dado em algumas pequenas notas, no entanto, pelo contraste se incomodaram.

Durante o ano de 1962, muitos textos sobre cinema russo-soviético foram publicados no jornal O Estado de São Paulo, alguns deles são: “Do teatro filmado ao cinema soviético”, “O teatro no cinema da URSS” de ambos de Carlos von Schmidt (1931-2010), sobre Serguei M. Eisenstein e seus filmes foram publicados. “Introdução a Eisenstein”, “Sobre a ‘Semana’ russa” de Jean-Claude Bernardet, “Depoimentos sobre Eisenstein” de Georges Sadoul (1904-1967).

Sadoul escreve o “Depoimentos sobre Eisenstein” em 4 partes, aproximando o público, leitor e espectador, do cineasta, professor, amigo, companheiro e ser humano, Serguei M. Eisenstein. Esses depoimentos foram feitos por Sadoul quando o mesmo viajou à União Soviética anos atrás. Neles é possível tomar conhecimento de relatos que se perderam no tempo. Um deles é o de Pera Attacheva (1900-1965), esposa de Eisenstein:

“Tem-se repetido muito no exterior que o “Potemkin” só obtivera êxito na URSS depois de ter triunfado em Berlim e Nova York. Nada mais falso. A prova de que o filme fora muito apreciado antes mesmo de sua apresentação, está no fato de ter sido escolhido entre mais de 5 ou 6, produzidos também para o XX aniversário de 1905, a fim de ser projetado sozinho numa sessão solene, no teatro Bolschoi. Mas é verdade que os êxitos estrangeiros tiveram por consequência uma segunda vaga de entusiasmo pelo ‘Potemkin’”. (O Estado de São Paulo, 24 de fevereiro de 1962)

Reverberações em território nacional

Em paralelo ao festival *História do Cinema Russo e Soviético* o filme *O Encouraçado Potemkin* fora exibido no Cine Windsor¹⁵³. Segundo nota de B.J.Duarte de jornal Folha de São Paulo de 15 de dezembro de 1961, “... para trazer de novo à atualidade a peça que nem o tempo, nem os homens hão de destruir nunca”. No mesmo texto, Duarte agradece à distribuidora Tabajara Filmes e à gerência da sala de cinema por compartilhar com ele, e conseqüentemente com o público, informações da cartilha de divulgação do filme.

De maneira sucinta, porém entusiasta, o jornalista inicia seu relato a partir da revolta da tripulação do Potemkin, em 1905, que teve sua primeira repercussão no mundo na fita de curta-metragem intitulada *Les Événements d’Odess*, dirigida por Lucien Nonguet (1868-1920), para a Pathé francesa no mesmo ano. Em comemoração ao 20º aniversário dos acontecimentos de 1905, o jovem cineasta Eisenstein foi encarregado de fazer um filme intitulado *1905* que abrangeria todo o movimento revolucionário – da guerra russo-japonesa ao levante em Moscou. No entanto, segundo Jay Leyda, discípulo de Eisenstein, na “sala de corte” tornou-se evidente que o episódio de Odessa continha tudo o que tinha sido chamado de mais típico da revolução inteira. Assim nasceu o que tem sido chamado de o mais perfeito e conciso exemplo de estrutura cinematográfica. Eisenstein escreveu em 1939 que *Potemkin* é como uma crônica, ou um documentário de um acontecimento, mas funciona como drama. O segredo disso está no fato de que o ritmo de crônica do acontecimento foi ajustado a uma composição severamente trágica. E além disso, a composição trágica está exposta sob sua forma mais canônica: a tragédia de 5 atos. Os acontecimentos considerados quase como fatos nus são divididos em 5 atos trágicos.

A censura em 1961 classificou o filme como sendo drama e livre – sem restrição de idade. Esse mesmo filme, durante a Ditadura Militar no Brasil (de

¹⁵³ Cine Windsor foi inaugurado em 1961 e localizava-se na Avenida Ipiranga. Fechou suas portas em 2012.

1964 a 1985) fora proibido¹⁵⁴, durante esse período então, quando havia exibições do *O Encouraçado Potemkin* eram todas ilegais e clandestinas.

Como já anunciado anteriormente neste texto, o Festival *História do Cinema Russo e Soviético* tomou grandes proporções em território nacional. Ao término do festival, em fevereiro de 1962, deu-se continuidade ao estudo da história do cinema russo-soviético. No mês de abril, mais especificamente no dia 17 de abril de 1962, Rudá de Andrade (1930-2009) proferiu uma palestra intitulada “A Cinemateca Soviética e a Cultura Cinematográfica Brasileira no espaço da União Cultural Brasil-URSS, no bairro de Santa Cecília em São Paulo.

Entre os dias 14 e 20 de maio de 1962 o cine Coral apresentou a *Semana do Cinema Soviético* com títulos escolhidos por críticos, como já anunciado no jornal O Estado de São Paulo de 28 de janeiro de 1962. Com o apoio da Cinemateca Brasileira foram exibidos 7 filmes recentes, sempre a partir das 12h00, diariamente durante uma semana (Anexo 1).

Para tanto obtiveram apoio da Embaixada da União Soviética no Brasil, do Sovexportfilm e do Departamento Cultural do Ministério de Relações Exteriores e das distribuidoras Filmes do Norte e Tabajara Filmes. Na mesma semana foi recebida a delegação de atores soviéticos integrada por duas atrizes, Tamara Semina (1938) e Ninel Mychkova (1900-1965) e dois atores, Alexei Batalov (1928) e Nikolai Tcherkassov (1903-1966). Na sequência, seguiram viagem para o Rio de Janeiro onde também estava acontecendo uma mostra de filmes russo-soviéticos.

Nessa “semana”, Eisenstein fora representado por seus dois últimos filmes *Ivan, o terrível* (1ª parte) e *Ivan, o terrível* (2ª parte), sendo bem recebido pela crítica e procurado pelo público, que num primeiro momento era movido pela curiosidade. O entusiasmo advindo da revolução, e observado nos filmes de Eisenstein, não fazia mais parte da produção contemporânea russa da década de 1950-1960 apresentada, causando grande decepção aos espectadores. Muitos críticos em seus textos pontuaram a importância de tais projeções do ponto de vista informativo e cultural, porém, por motivos óbvios, a União Soviética não conseguiria manter esses filmes no Ocidente, pois se apresentavam em conflito com a realidade local e até mesmo com a realidade da União Soviética.

¹⁵⁴ A proibição se deu em 1964, após o filme ter sido programado para exibição em quartel, para os fuzileiros navais do Rio de Janeiro, poucos dias antes do golpe militar.

No Rio de Janeiro, simultaneamente ao Festival *História do Cinema Russo e Soviético* ocorrera a *Mostra Retrospectiva do Cinema Russo*. Com apoio da Cinemateca Brasileira, da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, da Cinemateca Russa e da Divisão de Cultural do Itamarati, a mostra incluiu uma série de pré-estréias, como a segunda parte de *Ivan, o terrível*.

Na abertura da mostra, 24 de novembro de 1961, no Cine Caruso-Copacabana, projetou-se *O Encouraçado Potemkin*. As sessões subsequentes aconteceram na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, com 50 programas, o maior até então realizado na América Latina, superando o evento realizado em São Paulo durante a VI Bienal.

Em fevereiro de 1963 já se encontravam na Sociedade de Cultura Artística de Sergipe, em Aracajú, os 10 filmes que iriam compor o *Festival de Cinema Russo-Soviético*, “espetáculo cine-cultural sem precedentes em terras sergipanas”, conforme é possível observar em recorte do jornal Gazeta de Sergipe de 26 de fevereiro de 1963.

Segundo Ivan Valença, em sua coluna no jornal Gazeta de Sergipe de 05 de março de 1963, havia um grupo de cem personalidades do cinema, entre críticos e cineastas, que reuniram-se a fim de decidir qual seria nestes sessenta e poucos anos de cinema, o melhor fim do mundo. Ao final da votação foi eleito *O Encouraçado Potemkin*. Além desse filme, *Greve*, *Outubro* e *Aleksander Nievski* estavam na programação do Cine Vitória.

No dia 16 de março de 1963, na Gazeta de Sergipe, José Carlos Monteiro dedica duas colunas aos filmes de Serguei M. Eisenstein que seriam exibidos no festival. Iniciou seu texto comentando *Aleksander Nievski* que segundo ele é uma obra que transcende certas pequenas injunções políticas para constituir-se no mais poderoso afresco da história do cinema, se colocando em plano de obra mestra, não pela estrutura do conteúdo, mas pelo “sopro épico” possibilitado na maneira que vemos por aplicação matemática do som à imagem. Retoma *O Encouraçado Potemkin* para comentar a genialidade da montagem. Nesse texto, Monteiro apresentou Eisenstein como um artista-cineasta.

Dando prosseguimento à itinerância dos filmes russo-soviéticos pelo território nacional, em setembro de 1963, em Curitiba o *Ciclo Eisenstein* iniciou-se. Junto com a exibições de seus filmes, *Outubro*, *Greve* e *Aleksander Nievski* no

auditório do Colégio Estadual do Paraná – 10, 12 e 14 de setembro de 1963, às 20h30 –, Paulo Emílio Salles Gomes fora convidado a proferir 3 conferências sobre Eisenstein na Biblioteca Pública do Paraná – 09, 11 e 13 de setembro de 1963, às 18h. Todas essas atividades foram patrocinadas pelo Departamento de Cultura, o que possibilitou a gratuidade do evento em parceria com a Cinemateca Brasileira.

Paulo Emílio Salles Gomes foi peça importante para prospecção, preservação e difusão do cinema em território nacional a partir de seu projeto político-pedagógico introduzido desde o início da Cinemateca Brasileira (1946). Ativo no meio cultural brasileiro, criou o I Festival Internacional de Cinema no Brasil (1954) nos moldes do Festival mondial du film et des beaux-arts (1947), no qual fora exibido na categoria os grandes momentos do cinema *Outubro, O Encouraçado Potemkin e Que Viva México!*. Paulo E. S. Gomes buscou incessantemente maneiras de possibilitar a exibição de filmes “não-comerciais” com intuito pedagógico a fim de formar no Brasil um público crítico, capaz de compreender diferentes obras da cinematografia mundial em sua totalidade expressiva. Segundo o pesquisador Rafael Morato Zanatto, para Paulo E. S. Gomes o cinema era compreendido sob a óptica enquanto uma linguagem que é, ao mesmo tempo, expressão social e estética.

Nos anos subsequentes, a procura pelos filmes de Eisenstein fora bem oscilante, mas sempre constante. Mesmo não sendo o assunto principal, este cineasta permaneceu em citações e comparações que críticos e jornalistas faziam ao cinema russo-soviético, o que de certa maneira alimentou o mito em volta dessa cineasta, que segundo citação de B.J. Duarte ao jornal Folha de São Paulo de 15 de dezembro de 1961, “... para trazer de novo à atualidade a peça que nem o tempo, nem os homens hão de destruir nunca”.

Considerações, reflexões e projeções

Entre fatos históricos e levantamento de dados, neste texto, é possível comprovar certas hipóteses levantadas no início da pesquisa, como a relação que sempre se estabeleceu entre o cinema de Eisenstein e algum evento cultural, no caso, Bienal, ciclo de palestras ou conferências, e como a censura em 1961

atuou¹⁵⁵. Pode-se dizer que ela foi “amena” por entender que as películas de Eisenstein estavam direcionadas ao estudo e entendimento de uma estética, relacionados a um período histórico distante do presente, ao invés de entendê-las como manifestos públicos a favor do socialismo, por mais que em muitas notas o filme fosse assim anunciado.

Por conta desse distanciamento histórico tinha-se a liberdade de escolha, a quem quisesse assistir seus filmes não havia nenhum tipo de perseguição, logo suas sessões permaneciam lotadas, era um misto de curiosidade e admiração. Outro ponto importante, as salas de cinema e auditórios não pertenciam aos circuitos comerciais, então, de certa maneira, seu público era restrito.

A Cinemateca Brasileira, com o aval de órgãos governamentais, foi fundamental para a realização da itinerância das películas. Algumas das capitais que participaram de circuito foram: Rio de Janeiro/RJ, Aracaju/SE e Curitiba/PR, citadas no texto, entre outras. Mesmo com filmes sem legenda e teorias de montagem ainda distantes do pleno entendimento do público – com exceção dos artistas, que além de estudarem suas teorias, as colocavam em prática, como Glauber Rocha (1939-1981) em *Deus e o diabo na terra do sol* (1963) –, as películas eisensteinianas tiveram boa recepção, pois os espectadores possivelmente alcançaram o entendimento do filme por meio das “fotografias” em movimento e da história que elas contavam – tema e dramaticidade.

Segundo Iuri M. Lotman, o cinema é por natureza um discurso, sendo a síntese de duas das tendências narrativas, a figurativa e a verbal. No cinema, é a linguagem da fotografia que predomina, logo, o figurativo torna-se mais importante que o verbal a partir do momento que o espectador consegue identificar com clareza que as “coisas reais” são traduzidas pela linguagem cinematográfica.

¹⁵⁵ Noticiou-se em março de 1961 no jornal A Folha de São Paulo: “A portaria 1 da Divisão de Diversões Públicas não abre exceções a respeito das películas destinadas à exibição, pública ou privada, tudo deverá passar pelo crivo censório da Secretaria de Segurança pública. Visam a preservação da moral pública para tanto serão levados em consideração fatores de ordem ética, estética, social e política, que poderão determinar cortes de cenas e sequenciais e até proibir totalmente a exibição da peça.” Com tom provocativo B. J. Duarte afirma que a consequência dessa censura não é apenas o impedimento da locomoção livre, mas a inconstância dela, ora uma película é liberada aqui sem cortes, ora sua exibição é sumariamente proibida acolá, pois os critérios morais, estéticos, éticos e até políticos divergem formidavelmente de censor para censor.

Essa tradução de imagens faz com que o cinema seja entendido como linguagem, como um texto da cultura.

“Um filme faz parte da luta ideológica, da cultura, da arte da sua época. Deste modo encontra-se ligado a numerosos aspectos da vida situados fora do texto do filme, e isto origina toda uma série de significações que, tanto para o historiador como para o homem contemporâneo, são por vezes mais importantes do que os problemas propriamente estéticos. Mas para se inserir nestas relações extratextuais e cumprir a sua função social, o filme deve ser uma manifestação de arte cinematográfica, isto é, falar ao espectador com a linguagem do cinema e transmitir-lhe uma informação pelos meios próprios do cinema.” (LOTMAN, 1973, p.77)

Nessa citação, Lotman retoma a linguagem, no caso a cinematográfica, como um sistema semiótico ordenado de comunicação, no qual o signo é o resultado da transformação da “coisa real” ou fenômeno em imagem visual. Há a necessidade de confrontarmos a imagem visual com a “coisa real” ou fenômeno que lhe corresponde na vida, pois sem essa confrontação é praticamente impossível nos orientarmos, no entanto, é necessário também confrontarmos a imagem visual com outra imagem.

Segundo o semioticista russo, o cinema é um texto, pois é uma comunicação registrada em um determinado sistema sócio-cultural. Não sendo um fenômeno isolado e sendo a unidade mínima da cultura, o texto tem uma organização interna definida, o que possibilita a preservação de seus traços distintivos ao mesmo tempo em que pode gerar novos significados a partir de trocas com outros textos.

Simultaneamente à função de transmitir uma mensagem a um receptor, o texto consegue gerar outros significados, podendo reconstituir e restaurar lembranças da cultura. Dessa maneira, o texto não é passivo de sentido, condensa e transmite informações enquanto relaciona-se com outros textos da cultura gerando novos sentidos.

Assim a produção cinematográfica de Serguei M. Eisenstein ao ser retomada na VI Bienal de São Paulo em 1961 e em outros espaços culturais até 1963 coloca o espectador numa posição ativa por conta da contrariedade que o texto artístico traz em si, pois: “(...) o indivíduo que participa num acto de comunicação artística recebe uma informação ao mesmo tempo da mensagem e da linguagem em que a arte lhe fala.” (LOTMAN, 1978, p. 88).

Observa-se nos textos críticos publicados em jornais a “apropriação” que existe dos filmes e todos os seus aspectos – estéticos, formais, culturais, políticos, sociais, etc –, sendo o político o mais recorrente, entretanto em alguns poucos críticos é possível alcançar outros nível do texto artístico de Eisenstein, como nos artigos de Jean-Claude Bernardet.

Segundo Marc Ferro, em seu livro *Cinema e História*, a capacidade de intervenção de uma produção cinematográfica está ligada à sociedade que produz o filme e àquela que o recebe, que o recepciona. Serguei M. Eisenstein já havia observado algo parecido ao afirmar que toda sociedade recebe as imagens cinematográficas em função de sua própria cultura, o mesmo se passa com o conteúdo e a significação de uma obra, pois esta pode ser lida de maneira diferente ou até mesmo inversa, em dois momentos de sua história.

Apresentadas em ambientes artísticos e acadêmicos, as películas de Eisenstein entre 1961 e 1963 tomam caráter de experimentação artística, reflexo das experimentações estéticas do início do século relacionadas ao surgimento do cinema e suas teorias, ao invés de, aparentemente, não refletirem o questionamento político e social que pairava no ar – a eminência de um golpe militar.

Na pesquisa realizada, foram encontrados poucos anúncios com imagem – cartazes –, com exceção do filme *O Encouraçado Potemkin* de 1961, a mesma utilizada no início de 1962, continha o seguinte texto: “Perseguido, combatido, proibido... mas é um dos seis maiores filmes de todos os tempos!” (Anexo 2).

Referências

AMARAL, Aracy. Bienais ou da impossibilidade de reter o tempo. In: *Textos do Trópico de Capricórnio*. Vol.3. São Paulo: Editora 34, 2006, p.88.

_____. A propósito das Bienais. In: Idem, p.95.

BENJAMIN, Walter Benjamin. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas vol.1*. Magia e técnica, arte e política. Trad. De Sergio Paulo Rouaney. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, p.165-196.

EISENSTEIN, Sergei. Sobre a estrutura das coisas. In: *A forma do filme*. Trad. de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002, p.141.

FERRO, Marc. *Cinema e história*. Trad. de Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

LOTMAN, Iuri M. *Estética e semiótica do cinema*. Trad. de Alberto Carneiro. Lisboa: Estampa, 1978.

MACHADO, Arlindo. Potemkin revisitado. In: *Os anos de chumbo*. Mídia, poética e ideologia no período de resistência ao autoritarismo militar (1968-1985). Porto Alegre: Editora Sulina, 2006, p.155.

MANVELL, Roger. *O filme e o público*. Trad. De Manuel Emídio. Lisboa: Editorial Aster, s.d.

PEDROSA, Mário. Época das Bienais. In: *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1986 (org. Aracu Amaral), p. 287.

SIMÕES, Inimá Ferreira. *Salas de Cinema em São Paulo*. São Paulo: PW / Secretaria Municipal de Cultura / Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

Dissertação

ZANATTO, Rafael Morato. *Luzes e sombras: Paulo Emilio Salles Gomes e a cultura cinematográfica (1954-59)*. 2013. 194 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2013. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/108470>>.

Documento institucional

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. VI Bienal: Boletim n.11 (março de 1961). VI Bienal, Arquivo Histórico Wanda Svevo.

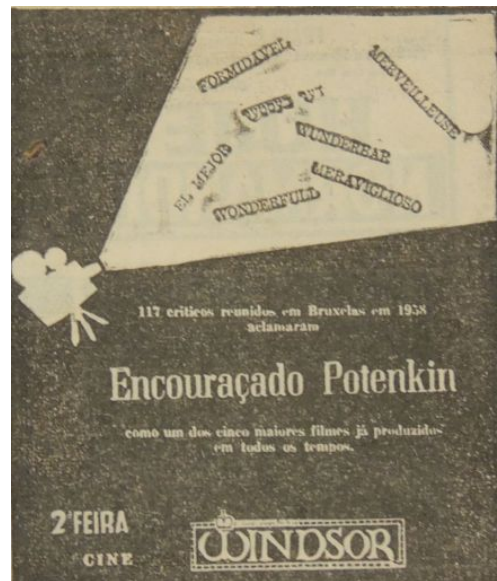
MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. VI Bienal: Boletim n.19 (março de 1961). VI Bienal, Arquivo Histórico Wanda Svevo.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. VI Bienal: Boletim n.48 (agosto de 1961). VI Bienal, Arquivo Histórico Wanda Svevo.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. VI Bienal: Boletim n.65 (setembro de 1961). VI Bienal, Arquivo Histórico Wanda Svevo.

Anexos

Anexo 1



Anexo 2



CANA AMARGA: A BITOLA SUPER8 E A LINGUAGEM DO CINEMA MUDO DE ENREDO BRASILEIRO

ROCHA, Flavio Rogério¹⁵⁶

RESUMO: O artigo em questão vislumbra estudar as aproximações entre a bitola Super8 e o cinema mudo de enredo no Brasil, propondo como estudo de caso o filme *Cana Amarga*¹⁵⁷ (São Paulo, 2003) da diretora Paula Fabiana. Esta película foi originalmente captada em Super8 preto e branco, sua cópia final foi ampliada para 16mm, e teve como inspiração o cinema mudo brasileiro, sendo uma de suas principais referências o cineasta Humberto Mauro. O dito filme nos chama atenção por sua proposta circundando os clássicos do cinema mudo brasileiro, seja pelo tema, pelo enredo, na decupagem de cenas, assim como na montagem final da obra. E é justamente a proximidade entre essa bitola – que teve importância considerável durante a década de 1970, gerando diversos circuitos e festivais no país – e a linguagem do cinema mudo que queremos nos aprofundar e discutir nesse texto.

PALAVRAS CHAVE: Super8, cinema mudo, curta-metragem.

Introdução

A proposta desse artigo é estudar as aproximações entre a bitola Super8 e o cinema mudo de enredo no Brasil, tendo como objeto de pesquisa o filme *Cana Amarga* (São Paulo, 2003) da diretora Paula Fabiana¹⁵⁸. Filme, inclusive, que ganhou alguns prêmios em festivais de cinema brasileiros¹⁵⁹, foi originalmente

¹⁵⁶ Flavio Rogério Rocha é mestre em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos. Professor no curso de Produção em Áudio e Vídeo do Colégio Estadual do Paraná (SEED/PR) flaviorrocha1979@gmail.com

¹⁵⁷ Link do filme: <http://www.youtube.com/watch?v=Yv-tlc9gogY>

¹⁵⁸ Paula Fabiana cursou a escola técnica audiovisual Septima Ars (<http://www.septima-ars.com/>), de Madrid – Espanha, no final da década de 1990 (1999 -2001). Segundo a própria realizadora, ela começou a se interessar pela bitola por que muitos de seus colegas, em Madrid, filmavam em Super8. Havia um mercado de equipamentos usados e laboratórios disponíveis para a revelação. Ao voltar ao Brasil decide se utilizar desse formato para desenvolver seus trabalhos autorais, como os filmes: *Intolerância* (2001), *Cana Amarga* (2003) – o qual iremos analisar no texto – e *Essa Maldita Vontade de Ser Pássaro* (2011). (<http://www.nerofilmprodutora.com/#!quemsomos/cnyl>)

¹⁵⁹ Melhor filme CURTA - SE - Sergipe 2003; Melhor Filme Festival de Guarnicê 2004; Melhor direção Mostra Goiânia -2003; Seleção festival Internacional de Trieste 2003. (<http://www.nerofilmprodutora.com>)

captado em Super8 e teve sua cópia final ampliada para 16mm. Tal película nos chama atenção pela sua proposta próxima aos clássicos do cinema mudo brasileiro. Tanto no tema, na concepção do enredo, na *decupagem* das cenas, quanto na montagem final do filme, percebemos uma forte influência da linguagem do mudo. Principalmente do cinema brasileiro da década de 1920, quando nossa cinematografia chega a seu ápice enquanto linguagem voltada a produção silenciosa.

Percebemos a inegável influência, no filme de Paula Fabiana, da produção de uma das personagens mais importantes de nosso cinema, Humberto Mauro. Que produziu clássicos do período silencioso do cinema brasileiro. Outra questão importante para esta reflexão é a utilização da bitola Super8, que remete a outro momento representativo da história de nosso cinema. No entanto, muito pouco explorado pelos pesquisadores da área.

No Brasil durante a década de 1970 criou-se toda uma movimentação em torno do Super8, gerando diversos circuitos e festivais. Todavia, na virada para década de 1980, com a entrada do vídeo no mercado de consumo doméstico, o formato caiu em desuso. Na atualidade ainda há sua utilização através da publicidade, videoclips, pessoas interessadas e amantes desse meio de produção de imagens em movimento.

Não a toa a realizadora Paula Fabiana escolheu o formato para realizar seu filme mudo.

Os recursos de áudio paulatinamente foram incluídos a película Super8, mas em seu início não havia qualquer forma de inserção de som ao filme. E é justamente a proximidade entre essa bitola e a linguagem do cinema mudo que queremos nos aprofundar e discutir nesse texto. O que faremos no desenrolar da pesquisa.

O Super8: contexto, questões técnicas e escolhas contemporâneas

A bitola Super8, tecnicamente, é o antigo formato 8mm, que reduzindo o tamanho das perfurações na película, aumentava o espaço para o quadro de imagem em 50%. Além da qualidade da imagem melhorar sensivelmente, esse

novo sistema, também, facilitava o carregamento das câmeras, pois incorporava um cassete que envolvia a película, dispensando a necessidade de um quarto escuro e o receio de velamento do filme. Ele rapidamente caiu no gosto de uma série de pessoas interessadas em trabalhar com cinema, mas que até aquele momento não haviam tido a oportunidade de fazê-lo, por causa de seus altos custos¹⁶⁰.

O Super8 surge em 1965, nos Estados Unidos da América, e logo se generaliza por todo o mundo, alastrando-se pelo Brasil durante a década de 1970. Nesta época a bitola ganha maior divulgação na área da produção cultural, tornado-se um movimento expressivo, gerando a realização de festivais dedicados somente a bitola. Este formato adquire, então, uma amplitude considerável por causa de suas características fundamentais: seu baixo custo de produção e sua maior liberdade de pesquisa e experimentalismo. Questões que viabilizaram a um número maior de pessoas a possibilidade de fazer filmes. Como nos diz Denise Bottman, escrevendo sobre o superoitismo paranaense:

A posse dos meios de produção é um fator determinante para a existência de um movimento em super-8. É também a posse dos meios de produção e o baixo custo da bitola que podem explicar o grau de liberdade e de autonomia na criação. Assim, a maior margem de experimentação cinematográfica é que nos permite falar numa 'linguagem própria' (grifo da autora) do super-8. (BOTTMAN, 1982, P.32)

Desta forma, uma infinidade de pessoas lançam mãos desta nova ferramenta para expressar seus pensamentos e seus posicionamentos políticos, através das imagens em movimento produzidas por uma câmera Super8. Havia uma crescente efervescência em torno das produções realizadas utilizando-se essa bitola. Desta forma, os superoitistas aglutinaram-se em torno de circuitos que exibissem seus filmes, criando redes alternativas ou se utilizando de espaços já estabelecidos em festivais e mostras consagradas ao grande cinema por todo o país. Como a Jornada Brasileira de Curta-metragem de Salvador (1974-1978), e o Festival de Cinema de Gramado (1973-2013), no Rio Grande do Sul. Haviam, também, os festivais dedicados somente a exibição da produção superoitista, como

¹⁶⁰ SUPEROITO, 1975.

as edições da Mostra Nacional do Filme Super8 (1975-1979), realizado na antiga Escola Técnica Federal do Paraná, em Curitiba; ou as edições do Super Festival Nacional do Filme Super8 (1973-1983), promovidos pelo GRIFE¹⁶¹ em conjunto com a loja Fotoptica, em São Paulo.

A produção na bitola, apesar de suas grandes facilidades frente a outros suportes cinematográficos, demonstrava problemas para lidar com a questão do som, e principalmente com o som sincronizado. Na verdade, em suas primeira geração, o filme não apresentava qualquer possibilidade de inserção de som na mesma base de dados da imagem. Desta forma, ficando o som relegado a um aparelho externo, como um tocadiscos por exemplo, caso, assim, o realizador deseja-se. Da mesma forma, como seu antecessor, o filme 8 mm, o Super8 era mudo.

A solução encontrada, num primeiro momento, foi a aplicação de uma banda magnética, após a exposição e revelação da película, que poderia ser gravada e mixada em um projetor dotado desses comandos de áudio. O realizador poderia assim, a partir do filme já revelado gravar diretamente os sons escolhidos na película. No entanto, essas manobras de produção exigiam um cuidado artesanal que nem sempre garantia o resultado desejado pelo autor da obra.

Posteriormente, o desenvolvimento do som para a bitola apontou para o acoplamento de um sistema de gravador de som cassete que, conectado a câmera, sincronizava a imagem e o som ao mesmo tempo. Num esquema muito próximo do que representou o gravador *Nagra*¹⁶² para o desenvolvimento da linguagem do cinema durante a década de 1960, possibilitando principalmente a realização de

¹⁶¹ Grife – O Grupo dos Realizadores Independentes de Filmes Experimentais foi fundado em 1972, em São Paulo, e tinha em Abrão Berman sua principal figura. O Grife trabalhava para a profissionalização da atividade de realização de filmes Super8 e para isso buscava alternativas viáveis de mercado para o mesmo. O grupo realizou um dos festivais mais importantes nacionalmente dedicados a bitola, entre os anos de 1973 a 1983, além de funcionar como uma escola regular de formação de superoitistas e ter produzido durante 6 anos na TV Cultura de São Paulo o programa Ação Super8 dedicado ao assunto. Seus integrantes lutaram durante todo esse período para a criação de uma distribuidora de filmes nessa bitola.

¹⁶² O *Nagra* foi um sistema de gravação de som através de uma fita magnética, inventado em 1951 pelo polonês Stefan Kuldeski radicado na Suíça. Aperfeiçoado em 1958 para que acoplada a uma câmera, geralmente de 16 mm, conseguisse captar o som sincronizado a imagem. Pela primeira vez os cineastas tiveram a oportunidade de produzir utilizando-se do som direto como elemento narrativo. Através desse novo aparato de gravação de som portátil uma série de novas propostas, principalmente no documentário surgiram, como o *cinema direto* e o *cinema verdade*. Informações retiradas de <http://www.abcine.org.br/artigos/?id=1055&/morre-stefan-kudelski-o-inventor-do-gravador-de-som-nagra>, acessado em 10/07/2013.

documentários com som direto, ao modo do *cinema direto* e o *cinema verdade*. O mesmo tipo de conexão foi disponibilizada para os projetores dessa geração de equipamentos Super8, para a sincronização do áudio quando fosse exibida a película¹⁶³. Podemos então, fazer uma analogia com os primeiros sistemas de exibição de filmes sonoros, que sincronizavam o som no conjunto entre projetor e fonógrafo de cilindros ou discos, como o *Vitaphone*¹⁶⁴. Outro elementos que acaba nos remetendo, mais uma vez, à transição entre o cinema mudo e o cinema sonoro na virada das décadas de 1920 e 1930.

Por fim, no primeiro semestre de 1974, a Kodak lança uma nova linha de produtos Super8, batizado de *Ektasound*. Os cartuchos de filme do tipo *Ektachrome 160* e o *Kodachrome II* já traziam na película a aplicação da banda magnética. Sendo que, as câmeras *Ektasound 130* e *140* e os projetores *Ektasound 235* e *245* já vinham equipados com o aparato necessário para a gravação e posterior reprodução desse som captado de maneira direta, sincronizada¹⁶⁵. Representando assim, o último avanço relevante em relação ao desenvolvimento e das possibilidades técnicas da película.

Todavia, é a forte ligação que o Super8, enquanto dotado de uma estética diferenciada de outras bitolas, tem em relação a linguagem do cinema mudo, que irá nos interessar para a argumentação nesse trabalho. Na verdade, desde a introdução desse formato em nosso país, que muitos realizadores entenderam e vislumbraram que suas deficiências e limitações técnicas poderiam ser aliados para a criação de suas narrativas cinematográficas. Nem todos os superoitistas puderam dispor dos sofisticados equipamentos da linha *Ektasound* ou similares, por isso muitos deles optaram por se utilizar de alternativas de representação próximas ao período mudo do cinema mundial.

¹⁶³ AVELLAR, José Carlos. Super/8: o futuro do cinema. In.: **Revista Status**. n. 2, setembro, 1974. Pg. 56.

¹⁶⁴ O *Vitaphone* era um sistema de sincronização do som e imagem, lançado por volta de 1910, que envolvia um reprodução de um disco de 16 polegadas acoplados ao projetor de cinema. Todavia, apesar de no seu início ser comercialmente viável logo demonstrou sua fragilidade, pois era de difícil manuseio, além dos discos não durarem muito e a possibilidade dos mesmos pularem durante a reprodução. Informações retiradas de <http://www.abcine.org.br/artigos/?id=121&/o-som-no-cinema>, acessado em 10/07/2013.

¹⁶⁵ Ektasound: o super 8 aprende a falar. In.: **Revista Novidades Fotoptica** - n. 64, 1974. Ed. Morumbi Ltda: São Paulo. Pg. 16.

Ivan Cardoso, um dos principais superoitistas brasileiros da década de 1970, com uma importante obra e diversos prêmios conquistados, foi grandemente influenciado pelo cinema clássico e pelo período mudo. Suas principais realizações apresentam traços estilísticos muito marcantes direcionadas a essas referências cinematográficas. Exemplos disso são filmes como *Nosferato no Rio* (1971), *A Múmia volta a Atacar* (1972) e *Chuva de Brotos* (1973), em que vários elementos narrativos apontam para essa estética.

Segundo o próprio realizador, sobre suas influências e opções narrativas, ele nos diz: “(...) filmava de uma maneira clássica. (...) (E optou) por uma linguagem próxima do cinema mudo (...)”. (REMIER, 2008, PG. 69)

Também, sobre a mesma temática, o realizador atesta:

(...) aprendi a fazer Cinema em Super-8, que é uma espécie de “aprenda sem mestre” (grifo do autor). Por essas coincidências, por esses acasos, venho do Cinema Mudo (apesar de ter começado nos anos 70, Super-8 era mudo, ou melhor, o Super-8 falado era tão complicado quanto o 16 ou 35 mm)... De maneira que sou o último cineasta oriundo do Cinema Mudo, com “uma idéia na cabeça e uma câmara na mão” (grifo do autor) (...). (CARDOSO, 1990, PG. 19-20)

Como podemos observar nos depoimentos do realizador, para ele, utilizar as referências do cinema mudo era aliar essa linguagem às possibilidades técnicas do Super8. Era uma opção estética consciente das limitações apresentadas pela bitola, transformada e oportunizada, por Ivan Cardoso, em favor de sua narrativa cinematográfica.

Nesse sentido podemos tomar o filme *Cana Amarga* (2003), de Paula Fabiana, nessa mesma chave de opções estéticas do realizador, aliando a linguagem do cinema mudo as possibilidades técnicas do Super8. Todavia, há certas questões que devemos levantar em relação ao contexto da realização do filme.

Tomando como contraponto, nesse primeiro momento, a produção de Ivan Cardoso, podemos observar que sua obra passa pelas referências ao cinema mudo na forma de paródia¹⁶⁶. Ou seja, o autor inspirado na cultura cinematográfica

¹⁶⁶ Paródia é uma tradição na cinematografia brasileira e remonta, principalmente, a época do gênero chanchada. Comédias musicais que, durante as décadas de 1930 à 1950, fizeram muito

mundial criava seus roteiros e filmes a partir de obras já consagradas. *Nosferato no Rio* (1971) é exemplo dessa impulso paródico do cineasta, que inspirado no clássico filme do expressionismo alemão *Nosferatu* (1922) de F. W. Murnau, cria uma versão brasileira de um vampiro tropical na figura de Torquato Neto, que encarna o papel principal¹⁶⁷. E assim o faz com seus outros filmes.

Por sua vez, a realizadora Paula Fabiana, com seu filme *Cana Amarga* (2003), não faz uma paródia. Ela se inspira na produção do cinema mudo, brasileiro e mundial, para criar sua obra. Segundo ela, em entrevista concedida por ocasião da produção deste artigo: “(...) tive a idéia de escrever um filme mudo porque estava apaixonada por filmes mudos, Humberto Mauro, Carmem Santos, Mario Peixoto (...), Griffith, Murnau, Fritz Lang (...)”¹⁶⁸.

Podemos, então, pensar sua película próxima da chave do *mimetismo* no sentido que Jean-Claude Bernardet se refere em seu *Cinema Brasileiro: Proposta para uma história* (2009). Claro que guardando as devidas proporções da aplicação do conceito à obra em questão. Pois Bernardet se refere, em seu livro, à primeira metade do século XX, e ao cinema brasileiro desse período em relação ao cinema norte-americano. Na verdade seria o *mimetismo* uma forma de imitação, que:

(...) consistiria mais ou menos no seguinte: já que o público está vinculado ao espetáculo estrangeiro, a idéia é produzir filmes brasileiros que satisfaçam o espectador com os gostos e as expectativas criadas pelo cinema estrangeiro. (Todavia), Seria errôneo pensar que a atitude mimética representa sempre uma forma de cinismo, de oportunismo, uma deliberação consciente para fisgar o público. (...) Imitar o cinema americano, aproximar-se dos modelos que conquistaram as platéias, não quer dizer apenas imitar o cinema norte-americano, mas simplesmente fazer cinema. (BERNARDET, 2009, PG. 101)

Nesse sentido, para pensar o filme *Cana Amarga*, através do *mimetismo*, propomos nos focar nessa última porção da citação acima. O que nos remeteria a

sucesso e traziam as estrelas do rádio e do teatro de revista para a grande tela. São exemplos desse período *Nem Sansão nem Dalila* (1954) e *Matar ou Correr* (1954) do diretor Carlos Manga.

¹⁶⁷ Para mais informações sobre o realizador e o filme *Nosferato no Rio* acessar o artigo *Ivan Cardoso e Torquato Nosferato: o Super8 Terrir na Mostra Marginalia 70*, em: <http://www.rua.ufscar.br/site/?p=5078>.

¹⁶⁸ Entrevista cedida pela diretora Paula Fabiana, por ocasião da escrita desse artigo e que encontra-se em anexo ao texto.

dizer que imitar, para o nosso estudo de caso, seria simplesmente fazer cinema já que o próprio ato de realizar filmes em curta-metragem é experimentar a linguagem cinematográfica. Imitar, ou melhor, *fazer ao modo de* nos parece uma espécie de *maneirismo*. Mas, que de longe, nesse caso, poderia ser considerado de forma pejorativa ou estéril. Pois existem sim propostas estilísticas no filme, mas essa é uma questão que voltaremos a discutir mais a frente no texto.

Outra questão que precisa ser aclarada são os momentos diferentes da utilização da bitola Super8 na produção de filmes. Na verdade, temos que levar em consideração o fato de que fazer filmes nessa bitola no início dos anos 2000 tem significado bem diferenciado do que tê-lo feito na década de 1970, ou até mesmo no início da década de 1980. Pois a década de 1970 é o momento de maior ebulição da produção nesse formato. É o momento em que a introdução dessa tecnologia possibilitou a um número maior de pessoas produzir imagens em movimento, ou melhor, que democratizou o acesso aos meios de produção audiovisuais. O que fomentou, também, toda uma movimentação cultural em torno circuitos de produção e exibição desses filmes, como mostras e festivais espalhados pelo país. Como anteriormente já havíamos comentado.

Com a introdução da tecnologia do vídeo analógico e posteriormente das tecnologias digitais, a utilização do filme Super8 demonstrou-se quase inviável. Houve queda na produção de insumos, como filmes, câmera e projetos, além do fechamento da rede de estabelecimentos que forneciam equipamentos e serviços como revelação das películas, etc. Por este motivo a decisão de rodar um filme em Super8 nesse outro momento histórico representa uma opção estética diferenciada. Ainda mais porque naquele momento já existia a opção da produção através da utilização do vídeo com qualidade bastante razoável e com um custo , relativamente, acessível. Prova é o lançamento em 1999 do documentário sobre lendários músicos cubanos chamado *Buena Vista Social Club*, do diretor *Win Wenders*, completamente capturado em formato de vídeo digital.

Cana Amarga e o cinema mudo brasileiro

Num primeiro momento, ao analisarmos o filme *Cana Amarga* (2003) percebemos a forte influência que o cinema mudo, principalmente brasileiro, exerce sobre a narrativa. Influência consciente e almejada pela diretora Paula Fabiana que, ao realizar o filme, queria prestar homenagem a esse importante período da cinematografia mundial e em particular de nosso país. Podemos definir a linguagem do filme com o último período do cinema mudo, a década de 1920, quando a *gramática* audiovisual tinha adquirido relativa maturidade. Nisto, consideramos, em muito, a influência sofrida por todas as cinematografias nacionais pela indústria cinematográfica norte-americana, personificada na atuação de D. W. Griffith, e o desenvolvimento que ele fez do que convencionou-se chamar de *decupagem clássica*¹⁶⁹.

Como anteriormente havíamos mencionada, Humberto Mauro, está entre as influências mais marcantes do filme que nos propomos a estudar. Personagem com extensa filmografia, começando sua carreira ainda no período do cinema silencioso e passando por diversas fazes de nossa cinematografia, foi uma das principais figuras da história do cinema brasileiro de todos os tempos. Todavia, iremos nos concentrar em uma pequena parcela de sua produção, ainda no período silencioso, para nos servir de base de comparação científica.

Como contraponto ao objeto de pesquisa escolhido, elencamos quatro filmes de Humberto Mauro, três deles produzidos ainda em Minas Gerais: *Thesouro Perdido* (1927), *Braza Dormida* (1929) e *Sangue Mineiro* (1930). Películas realizadas no que Paulo Emílio Salles Gomes – um dos principais pesquisadores do cinema brasileiro – convencionou chamar de *ciclo de Cataguases*, produzidos pela *Phebo Sul America Film*, posterior *Phebo Brasil Film*.¹⁷⁰ O quarto já feito sob a tutela de Adhemar Gonzaga, em sua empresa *Cinédia* no Rio de Janeiro,

¹⁶⁹ Segundo Ismail Xavier: “Classicamente, costumou-se dizer que um filme é constituído de sequências (...). Cada sequência seria constituída de cenas (...). Partindo daí, definimos por enquanto a *decupagem* como o processo de decomposição do filme (e portanto das sequências e cenas) em planos. O plano corresponde a cada tomada de cena, ou seja, à extensão de filme compreendida entre dois cortes, o que significa dizer que o plano é um segmento contínuo de imagem.” (XAVIER, 2008, PG. 27)

¹⁷⁰ GOMES, 1974, PG. 69.

Ganga Bruta (1933). Essas produções, da porção final do cinema silencioso em nosso país, trazem elementos que refletem e espelham os modelos seguidos, ou conscientemente evitados, pela diretora Paula Fabiana, em nosso ponto de vista.

A influência parece começar já pelo próprio nome do filme, composto por duas palavras, *Cana Amarga*, sendo um substantivo e um adjetivo, semelhante aos títulos usados para nossa comparação, lembrando: *Thesouro Perdido* (1927), *Braza Dormida* (1929), *Sangue Mineiro* (1930) e *Ganga Bruta* (1933).

Outra questão que nos suscita a influência desse período cinematográfico é o enredo da história contada pela realizadora. Ambientada em um cenário bucólico, ligado ao universo do corte da cana de açúcar, o filme conta o desfecho trágico de um triângulo amoroso envolvendo um casal simples de lavradores e seu compadre, padrinho de sua única filha. Aqui configura-se outra influência marcante da tradição cinematográfica brasileira e latino americana: o melodrama.

Segundo Sebastião Guilherme Albano, falando sobre esse momento do cinema na América Latina:

Ese periodo estableció la tendencia general que seguiría el cine y la producción cultural institucionalizada en América Latina durante casi todo el siglo XX. La disyuntiva entre campo y ciudad, provincianismo y cosmopolitismo son series temáticas que solicitan valores de gran apreciación visual (en general relacionados con el folclor) y emocional (melodrama, nacionalismo, cristianismo), por lo que se volverían materia prima de gran parte de las cintas producidas en la región durante ese periodo y el posterior. (ALBANO, 2008, PG. 22)

Nesse ponto, é importante ressaltarmos a escolha da diretora em não inserir na narrativa cartelas ou quaisquer informações textuais a história. Tecnicamente, não seria algo difícil de ser realizado, pois, com os poucos recursos que os cineastas brasileiros tinham na época do silencioso, fizeram, por muitas vezes, cartelas muito bem elaboradas. Humberto Mauro, por exemplo, as utilizou em todas as produções acima citadas como elemento importante de suas narrativas

Como o filme é um curta-metragem de 14 minutos, as ações transcorrem de forma direta. Já na primeira sequência são apresentados os personagens principais da trama e as locações onde ocorrerão os pontos mais importantes da história. Com uma câmera em movimentação panorâmica chega o pai/marido com seus instrumentos de trabalho vindo da roça, do corte da cana. Um capim ralo,

bananeiras e uma vegetação curta, ao fundo, ambientam a chegada do protagonista, em plano aberto, na entrada de sua casa, onde sua esposa o aguarda na janela da casa simples, quase uma tapera.

O corte revela o interior da casa simples onde ocorrerá o reencontro da família que, após um longo dia de atividades e trabalho, logo irá jantar em uma mesa pequena e descansará para o dia seguinte. Através do artifício da montagem paralela, a diretora Paula Fabiana, de forma simples, utiliza-se desse mecanismo de construção narrativa e introduz o compadre do casal, que faz o mesmo trajeto anterior do pai/marido e no qual repete-se os mesmos movimentos e enquadramentos. Os planos são econômicos. São planos contidos que revelam uma circularidade das ações dos personagens e de suas relações, que remetem ao cotidiano desse território eminentemente rural. Opção condizente com o tipo da produção – de pequeno porte – e com o estilo narrativo que a própria diretora quer relegar ao filme.

A montagem paralela é fruto do desenvolvimento da linguagem cinematográfica do período silencioso, que foi consolidado por D. W. Griffith, um dos diretores mais importantes da época. Segundo Tom Gunning, escrevendo sobre essa técnica o contexto onde surgiu e a respeito desse diretor em questão:

Parallel editing, with its fracturing of the natural continuity of the actions, is one of the most important of these new techniques and the film technique with which the name of Griffith is most clearly tied. Through parallel editing we sense the hand of the storyteller as He moves us from place to place, weaving a new continuity of narrative logic. The development of parallel editing can be seen not simply as the product of Griffith's individual genius, but as a response to the demand for more complex narrative style. (GUNNING, 1992, PG. 340)

O desfecho da montagem paralela, nessa sequência inicial de *Cana Amarga*, culmina no encontro e abraço dos dois compadres no interior da sala onde todos iram comer. Ao fundo se vê no abraço fraternal dos dois compadres a imagem de uma cruz. Ícone da religião católica, que representa o sofrimento de Jesus Cristo, e que deveria servir de lembrete de todos os preceitos dessa doutrina religiosa, entre eles a solidariedade e o oitavo mandamento das *leis de Deus*: “não cobiçar a mulher do próximo”. Plano que fará todo o sentido para as próximas ações da trama.

Desvendamos, então, mais uma forte referência ao cinema mudo, agora nas produções de Humberto Mauro, em relação a simbologia encontrada na cena. Este diretor, também, no filme *Ganga Bruta* (1933) utiliza-se da simbologia da cruz como índice de significação dentro da narrativa de sua história. Rapidamente, relembramos que o enredo dessa película retrata a trajetória do engenheiro Marcos que, após ter matado sua noiva para *limpar sua honra* manchada pela infidelidade da mesma, decide trabalhar no interior. Lá conhece sua nova pretendente Sônia, apesar de tentar evitar novos relacionamentos. A paixão dos dois irá provocar a desestruturação do núcleo familiar que girava em torno da moça. Após um desentendimento com Marcos, seu primeiro pretendente Décio, morre acidentalmente. Logo em seguida a mãe da heroína morre, ao que tudo indica, de desgosto.

Na sequência final do filme, que trata do casamento dos protagonistas vemos a contradição entre o clima festivo do rito e os planos que são encadeados na montagem. Através de uma série de transições vemos o plano de uma cruz no pescoço inerte de Décio já morto, sobre sua cova e no velório da mãe de Sônia. Seguindo o fluxo da narrativa vemos, também, plano conjunto do casal que através de fusão nos leva a um quadro com cruz e então à outra cruz no interior da igreja do casório. Podemos então retomar a idéia de ciclo, pois o mesmo tratamento dado ao sequência inicial do filme, quando do assassinato, se repete através da utilização dos mesmos planos e das mesmas angulações de câmera. Ou seja, um fim trágico pode ser iminente, retomando o início do filme. Contrariando, então, a possibilidade de um final feliz, *happy end*, tão comum aos filmes da época¹⁷¹.

Nas cenas subsequentes de *Cana Amarga* continuam a reproduzir o cotidiano da comunidade rural na qual os personagens estão inseridos. Revela-se de forma mais clara o trabalho do pai/marido na roça de cana em sua atividade árdua. Introduce-se outro espaço de sociabilidade habitado pelos personagens masculinos do enredo, o bar/mercearia, onde os compadres se encontram e reforçam seus laços de amizade. Brindam o encontro com uma dose de aguardente, *cana*, que até aquele momento parece ser doce. Então, desvendasse em cenas íntimas do casal a recusa da esposa em ceder a seu marido algum afago.

¹⁷¹ MORETTIN, 2007, PG. 48 - 59.

Na sequência seguinte, temos o primeiro *plot* que irá transparecer a infidelidade do compadrio, esposa/mãe e padrinho. O compadre corta um rosa em seu quintal e a deixa na janela da casa do casal, enquanto o marido/pai está trabalhando. O ato do adultério se consuma e o melodrama se desvenda através do triângulo amoroso, que indica um final trágico.

Ao voltar para a casa o marido/pai percebe em seu quarto, através de um detalhe, que poderia estar sendo traído. Consternado, no dia seguinte, dispensa toda a sua raiva nas touceiras de cana que corta com força desproporcional. Planos abertos da ação mostram a vida difícil que leva e sua imensa contrariedade frente a situação posta a frente. Volta para casa mais cedo e confirma a suspeita com seus próprios olhos. Sua esposa cometia adultério com seu melhor amigo e compadre.

No dia seguinte, de tocaia, espreita seu compadre em meio as plantações de cana. Ao perceber que ele irá pescar espera o momento certo de lhe atacar pelas costas. Este é o clímax da ação do filme. O momento em que mata estrangulado seu compadre a beira do lago em que ele pescava. Tira suas roupas e o coloca dentro da água. O corpo do compadre boiando na lagoa para simular um afogamento.

Cena que nos remete, mais uma vez, a obra de Humberto Mauro. Agora em uma das sequências do filme *Sangue Mineiro* (1930) ainda do ciclo de Cataguases, antes do diretor se transferir para o Rio de Janeiro. Assim como em *Cana Amarga* o filme se remete a uma ambientação bucólica, rural. O enredo do filme de Humberto Mauro gira em torno das desventuras amorosas de quatro jovens abastados e em especial nas da personagem Carmen, interpretada pela atriz Carmen Santos.

A sequência que nos referimos é o momento da tentativa de suicídio da personagem Carmen, também em uma lagoa. Tentativa motivada pela traição de sua irmã com seu noivo. Mais uma vez a infidelidade ocasiona um ato desesperado dentro da trama das histórias. Só que neste filme a personagem é salva por dois primos que irão dar sequência junto com ela, mais uma vez, a um triângulo amoroso.

O desfecho final de *Cana Amarga* mais uma vez dialoga com o conjunto da obra de Humberto Mauro. As cenas finais do filme mostram o desespero do pai/marido ao não conseguir conviver com a culpa de ter assassinado um pessoa de sua convivência tão íntima, e com o fato de ter sido traído por pessoas tão próximas. O protagonista começa a ser assombrado pela figura de seu compadre,

decidindo ir embora deixando sua família para trás e carregando a culpa de toda a situação. Ou seja, não existe a possibilidade de um final feliz, de um *happy end*.

A falta de um final feliz é algo marcante na obra de Humberto Mauro. Em nenhuma das películas tomados como contraponto ao filme da diretora Paula Fabiana existe um final que possa ser considerado um *happy end* clássico. Muito comum na produção cinematográfica norte-americana e nas produções mundo afora do mesmo período. Há sempre uma chave ambígua entre um possível final feliz e um final trágico iminente, como anteriormente havíamos citado sobre o filme *Ganga Bruta*, por exemplo¹⁷².

Considerações finais

Compreendemos assim as possibilidades e recursos da utilização da bitola Super8 como passível de um exercício cinematográfico mais amplo, que pode se remeter a outras temporalidades e formas de produção que caíram em desuso na prática do audiovisual contemporâneo. As influências e até mesmo a chave de um cinema meta linguístico, que fala sobre sua própria tradição, nos deixa confiantes na capacidade criadora do formato curta-metragem aliado a inventividade de um realizador que saber lançar mão de suas referências e ferramentas disponíveis, como no caso o formato Super8. Nesse sentido, acreditamos ser o filme *Cana Amarga*, da diretora Paula Fabiana, exemplar da convergência de todos esses elementos em favor de uma narrativa propositiva e visualmente instigante.

Referências

ALBANO, Sebastião Guilherme. Modelos Del Mundo Moderno: hacia um consenso de imágenes en el cine de Latinoamérica. In.: **Latinoamérica: Revista de Estudios Latinoamericanos**, n. 47. Centro de Investigaciones sobre América

¹⁷² Gomes, 1974, PG. 243-244.

Latina y el Caribe, México, 2008. Pg. 137 – 161. Acessado em 10/07/2013:
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64011421008>

AVELAR, José Carlos. Super/8: o futuro do cinema. In. **Revista Status** – n.2, set. 1974.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema Brasileiro: proposta para uma história.** Companhia das Letras, São Paulo, 2009.

BOTTMAN, Denise. Super-8 Paranaense: Elementos para uma História. **História: Questões e Debates** – Revista da Associação Paranaense de História – APAH, Curitiba, ano 3, n. 4, p. 27-53, jun. 1982.

CARDOSO, Ivan. O Cinema Ainda é a Maior Diversão. In.:CARDOSO, Ivan; LUCCHETTI, R. F.. **Ivanpirismo: o cinema em pânico.** Editora Brasil-América/Fundação do Cinema Brasileiro, Rio de Janeiro, 1990.

GOMES, Paulo Emilio Salles. **Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte.** São Paulo: Perspectiva/Ed. Universidade de São Paulo, 1974.

GUNNIG, Tom. Weaving a narrative – Style and economic background in Griffith's Biograph films. In: ELSAESSER, Thomas (ed). **Early cinema – Space, frame, narrative.** BFI Publishing, 1992, p.336-47.

MORETTIN, Eduardo. Humberto Mauro. In.: Rev. **Alceu.** V. 8, n. 15, pg. 48 – 59. Jul./Dez. 2007.

REMIER. **Ivan Cardoso: O mestre do Terrir.** Coleção Aplauso. Imprensa Oficial – São Paulo. São Paulo, SP. 2008.

SUPEROITO: mais forte e mais vivo. **Panorama.** Curitiba – PR. nº225, p. 21-23, abr. 1975.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência.** 4 ed. São Paulo, Paz e Terra, 2008.

CRÍTICA DE CINEMA E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA: UMA ANÁLISE DE TEXTOS SOBRE LISBELA E O PRISIONEIRO

TEIXEIRA, Luiz Gustavo Vilela¹⁷³

RESUMO: Se um dos objetivos de uma obra de arte é levar quem com ela interage a uma experiência estética, como a crítica se relaciona com esse processo? A proposta do presente estudo é se debruçar sobre a crítica de cinema buscando encontrar elementos de experiência estética nos textos. Para isso serão levantados cinco textos críticos escritos sobre o filme *Lisbela e o Prisioneiro*, de 2003, dirigido por Guel Arraes, escolhido pelo seu alto teor metalinguístico. Além de falar de cinema e jogar com a estrutura do cinema hollywoodiano clássico, os dois personagens principais se dividem em causar e ter experiências estéticas. O critério para a escolha dos textos é o da relevância, sendo privilegiados artigos publicados em jornais de grande circulação, sites populares ou escritos por críticos de renome. Confrontando esse material entre si e com o filme, a expectativa é que se amplie a compreensão se o texto crítico opera como parte integrante da experiência estética, estendendo as sensações para a além da exibição, ou se, ao contrário, sua função é esvaziar os sentidos que poderiam, justamente, propiciar algum tipo de experiência.

PALAVRAS-CHAVE: Experiência Estética; Cinema; Crítica de Cinema; *Lisbela e o Prisioneiro*.

INTRODUÇÃO

O que acontece quando um crítico se coloca diante de um filme para, depois, escrever sobre? Qualquer que seja a resposta exata, ela estará dentro do campo da experiência estética. Como essa experiência se manifesta no texto crítico é o tema deste artigo.

Para isso foram revistos os critérios fundamentais de uma crítica de cinema para depois confrontá-los com parte do pensamento da filosofia contemporânea sobre a experiência estética ressaltando seus pontos de contato. Partindo deste diálogo entre os dois campos, o artigo se debruça sobre cinco críticas escritas sobre o filme *Lisbela e o Prisioneiro*, selecionado tanto pelo seu

¹⁷³ Mestrando em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná. luizgvt@gmail.com

caráter metalinguístico quanto pela relação da personagem central, Lisbela, com o cinema.

Os textos selecionados vieram dos sites Omelete, Críticos, Cinema em Cena e Contracampo e do jornal Folha de S. Paulo. Os dois primeiros foram escolhidos pela sua popularidade e respeitabilidade junto ao grande público, apesar do Críticos dividir com o Cinema em Cena e a Contracampo um certo ideal da crítica como arte elevada em si mesma, como mostra o artigo de Cruz (2013) sobre os dois últimos (além da revista Cinética, que não publicou texto sobre *Lisbela e o Prisioneiro*). A escolha da Folha de S. Paulo para fechar o grupo se dá por ser um jornal de circulação nacional também bastante respeitado.

A ideia é fazer uma análise de como a experiência estética desses críticos diante da obra se manifesta no texto, sem necessariamente recair na crítica ao impressionismo, espécie de vício de quem escreve sobre cinema que coloca suas experiências e anseios pessoais como filtro para a apreciação do filme. Se o texto refletir esta postura, é nada além de uma manifestação clara da experiência estética e deve ser levada em consideração. Independente se positiva ou negativa.

CRÍTICA DE CINEMA

A história do cinema é a história do pensamento crítico sobre cinema. Mesmo a definição sobre o que é, afinal, cinema, precisa passar obrigatoriamente pela revisão crítica, como demonstra Arlindo Machado (2011) nas reflexões de "Pré-Cinemas & Pós-Cinemas". Se o nascimento do cinema, ao menos potencialmente, aconteceu antes da já lendária exibição dos irmãos Lumière está aberto a debate, sua elevação ao status de arte gera menos dúvidas, estando diretamente ligada à crítica.

No dia 18 de abril de 1913 o alemão Willi Bierbaum escreve para a "Newe Zürcher Zeitung" sobre *Quo vadis?* (EINCHENBERGER, 1997). É a primeira vez que um filme é tratado com seriedade e respeito por um suplemento dedicado a arte. É a crítica que tira do audiovisual o status de entretenimento circense, de atração de festivais, através de um batismo de fogo. Dali em diante a crítica cinematográfica e o cinema se tornariam mais e mais dependentes, com um sempre obrigando o

outro a se reinventar, ao mesmo tempo em que se desenvolvem em escolas próprias de pensamento.

Após a Segunda Guerra Mundial, há uma multiplicação de revistas de cinema, especialmente na França (Cahiers du Cinéma, Positif e Cinéthique) na Inglaterra, (Screen, Sequence, Sight and Sound, Movie) e nos Estados Unidos (Film Quartely, Film Culture e Artforum). Algumas destas publicações até hoje permanecem como referenciais de textos de qualidade na análise da obra cinematográfica. (GOMES, 2006, s/p)

Ao longo do século XX a crítica de cinema ganhou mais e mais importância impactando diretamente na produção. Exemplos óbvios são os da própria Cahiers du Cinéma, desde a influência de André Bazin até a transição de nomes como François Truffaut e Jean-Luc Godard da crítica para a produção cinematográfica, ou do papel de Pauline Kael na popularização do cinema de autor na Hollywood dos anos 70 (BISKIND, 2015).

Assim como o próprio cinema, a crítica também mudou muito ao longo de seu processo histórico. Mas há algo que segue inerente: ela deve funcionar como uma forma de ampliar as relações de sentido da obra analisada, como pensa Bazin (2014): "A função do crítico não é trazer numa bandeja de prata uma verdade que não existe, mas prolongar o máximo possível, na inteligência e na sensibilidade dos que o leem, o impacto da obra de arte."

Bazin nos entrega o ideal da crítica, mas é Jean-Claude Bernadet quem oferece os meios:

Criticar é pôr a obra em crise. E pôr em crise a relação da obra com outras obras. A relação do autor com a obra. A relação do espectador com a obra. A relação do crítico com a obra. É criar em torno de uma obra uma rede de palavras incertas, inseguras, hipotéticas, sem a menor esperança nem o menor desejo de chegar ao certo ou a qualquer verdade ou conclusão. Mas com a esperança e o desejo de que essa constelação possa detonar significados potenciais na obra e nas suas relações múltiplas. E sem o menor desejo de convencer, nem o diretor, nem o espectador. Mas problematizar. Pôr em crise é também pôr em crise o texto crítico. O texto colocando-se como uma hipótese, uma flutuação, uma problematização, um desvendamento. (BERNADET, 1986)

Não é menos idealista ou exotérica que a de Bazin (além de ser igualmente canônica), mas oferece um conjunto de posturas que podem e devem ser tomadas diante do filme. Além de ser uma afirmação que ajuda a colocar a crítica em contato com a experiência estética, questão central deste trabalho.

CRÍTICA E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Não cabe aqui retomar todo o percurso histórico do pensamento sobre a estética e seus efeitos de percepção. A proposta é colocar parte dessas reflexões a serviço do pensamento crítico. Por isso parto da proposição de Bernadet, da crítica como crise, para fazer uma ponte com a questão da experiência estética.

Em um pequeno ensaio sobre experiência estética, Hans Gumbrecht trabalha o conceito com a ideia de uma interrupção no fluxo cotidiano:

"a experiência estética nos mundos cotidianos", apesar de apontar para um novo estado universal do mundo, sempre será uma exceção que, ele maneira totalmente natural e de acordo com cada situação individual, desperta em nós o desejo de detectar as condições (excepcionais) que a tornaram possível. Uma vez que ela se opõe ao fluxo ela nossa experiência cotidiana, os momentos da experiência estética se parecem com pequenas crises. (GUMBRECHT, 2006, p. 51).

A interrupção no fluxo é, então, uma pequena crise. A mesma palavra usada por Bernadet para explicar sua postura crítica diante de um filme. Ora, colocar a obra em crise é, então, interromper o fluxo cotidiano. Desnaturalizar o filme e não se deixar levar apenas pela transparência da obra (XAVIER, 2005), interrompendo o devir cotidiano descobrindo estranhezas próprias de cada trabalho da mesma forma que o próprio Gumbrecht descobriu que suas orelhas são estranhas, como relata no ensaio.

Gumbrecht ajuda a amarrar os campos da experiência estética com o da crítica de cinema, mas é outro pensador, Georges Didi-Huberman, quem irá fornecer uma espécie de metodologia do olhar por se debruçar sobre a relação entre a arte e a teoria da arte. Para ele, tudo aquilo que vemos também nos olha, refletindo o nosso olhar.

Cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se inelutável quando uma perda a suporta - ainda que pelo viés de uma simples associação de idéias, mas constrangedora, ou de um jogo de linguagem -, e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue. (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 33).

O olhar se torna, então, uma reconciliação de sua dupla instância. Juntando o plano da tautologia, ou seja, da afirmação auto-evidente (este filme é só um

filme), com toda a miríade de significados evocada pelo olhar que aquilo que vemos nos devolve. Didi-Huberman, com isso, reconcilia, também, a obra de arte com a aura, lhe conferindo uma secularização que escapou a Walter Benjamin (1985) quando cunhou o termo em seu ensaio clássico.

"Em suma, o que é a aura?", questiona Walter Benjamin no texto sobre o tema para responder em seguida: "É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja" (1985, p. 170). Em sua gênese já estava lá a questão da distância, mas a relação era diretamente ligada à unicidade e, conseqüentemente, seu valor de mercado, que teriam sido quebrados pela reprodutibilidade técnica. O gênio da leitura de Didi-Huberman está em situar a aura como uma dupla distância que surge entre o olhar tautológico e o olhar cheio de significados.

Com isso, a crítica, enquanto manifestação da experiência estética, se situa em algum lugar desta dupla distância. Entre a afirmação tautológica e as possibilidades de leitura devolvidas pelo olhar do filme sobre o crítico. A matéria do texto crítico é esta dimensão aurática que surge ao se colocar diante do filme, a oscilação entre o filme enquanto presentificação de si mesmo e enquanto fluxo de sentidos e afetos evocados justamente pelo que o crítico colocou diante da obra.

Parte do que o crítico colocará diante do filme para ser refletido envolverá, invariavelmente, seu conhecimento sobre cinema, seu repertório, pois. A crítica implica, justamente em trafegar por essas distâncias ao se colocar diante do filme. Como isso aparece no texto é o que veremos a seguir.

LISBELA E OS CRÍTICOS

Lisbela e o Prisioneiro é um filme de 2003 que adapta a peça homônima de Osman Lins. A direção é de Guel Arraes e no elenco central estão Selton Mello, Débora Falabella e Marco Nanini. A trama é ambientada em uma pequena cidade nordestina que se agita com a chegada de Leléu (Melo), um artista circense "sem eira nem beira" e mulherengo. As coisas se agitam pela paixão fulminante que ele causa em Lisbela (Falabella), uma jovem sonhadora cujo cinema é o único escape

da rotina. Até a chegada de Leléu, claro, que a transforma nas heroínas que admirava pela tela grande.

É, em parte, pela relação da personagem de Lisbela com o cinema que ele foi o escolhido como ponto de partida para as críticas deste artigo. O cinema é, para ela, uma interrupção do fluxo cotidiano de Gumbrecht (2006), ao mesmo tempo em que faz parte de seu cotidiano. Nesse sentido, nenhuma crítica dentre as selecionadas é mais representativa do que a de Pablo Villaça, do seu Cinema em Cena:

Há alguns dias, tive o azar de entrar em um elevador no qual duas senhoras de meia-idade conversavam. Nada tenho contra senhoras de meia-idade, obviamente – o problema é que estas duas mulheres falavam em um tom de voz altíssimo, como se estivessem a metros de distância uma da outra e, além disso, fossem surdas. Apesar de ter ficado apenas um ou dois minutos ao lado da dupla, saí do elevador atordoado, como se tivesse acabado de levar uma surra – e posso jurar que continuei a ouvir ecos da conversa durante horas. Pois bem: ao sair do cinema depois de assistir a Lisbela e o Prisioneiro, tive uma sensação bastante parecida, já que praticamente todos os personagens do filme atravessam a história gritando suas falas, como se isto tornasse o que estão dizendo mais divertido. Infelizmente, o resultado é justamente o oposto: em vários momentos, torci para que surgisse uma vinheta anunciando um intervalo comercial que me permitisse aproveitar alguns segundos de silêncio. (2015)

Essa é a abertura de seu texto, enfocando justamente o tipo de experiência "gumbrechtiniana" como comparação. Para Villaça as "falas gritadas" dos atores são o fator que tira o filme do campo da transparência, quebrando com a fruição. Mas o crítico não resume seu texto ao mero ataque ao histrionismo. Ele parte da torcida do intervalo comercial para apontar uma questão central ao filme: o embate entre a linguagem televisiva e cinematográfica.

Pedro Butcher, da Folha de S. Paulo, segue o mesmo caminho. Seu texto tem ares mais técnicos, não se rendendo à nenhum paralelo pessoal como Villaça, mas se limita a dizer que a linguagem da TV não é adequada ao cinema:

Uma das características do entretenimento televisivo é a redundância, que cria códigos que dão ao espectador o conforto do previsível. Em "Lisbela", Guel faz um elogio da redundância, incentivando a repetição de situações. Com isso, acredita sinceramente que a poesia virá. "Lisbela" tenta provar definitivamente sua tese de que TV e cinema são mais próximos do que se imagina. (BUTCHER, 2015).

Villaça e Butcher, porém, não vão adiante nesta questão, ao contrário dos esforços de Luciano Trigo, para o Críticos, e Felipe Bragança, para a Contracampo. O primeiro, é, inclusive, dolorosamente profético ao entender o visual televisivo como uma espécie de profissão de fé:

A contaminação televisiva é inegável, tornando o filme refém (prisioneiro?) de uma linguagem alheia. Ser televisivo é um problema? Não necessariamente - e de forma alguma, se tomarmos o provável sucesso do filme como critério. Mas mesmo o sucesso pode implicar uma armadilha, e entra aqui a segunda questão. *Lisbela e o prisioneiro* vem sendo chamado (equivocadamente, a meu ver) de blockbuster nacional. Ou seja, é um filme que não se esgota em si mesmo, mas que aponta um caminho, um compromisso, um projeto, um formato: o de filmes leves, engraçados, românticos, ágeis, palatáveis, bem produzidos, com rostos conhecidos, com ritmo conhecido, predestinados para o sucesso, e até certo ponto descartáveis. (TRIGO, 2015).

Sem seguida, o texto de Bragança, localizando nos personagens símbolos do debate estético evocado pelo filme de Arraes:

Lisbela (uma Débora Falabella iluminada) é a dama do cinema, jovem de cabelos engomados, vestido delicado e longos planos iluminados pela tela; *Leléu* é o frenesi, a falação desenfreada, os cortes rápidos, a mistura de linguagens típicas (muitas máscaras) dos produtos televisivos de Guel Arraes. *Leléu* e *Lisbela* se apaixonam e para que possam viver juntos, *Leléu* tem que tirá-la daquele mundo de luzes e sombras e levá-la para o mundo, para longe da cidadezinha, para a vida das feiras, das estradas. Enamorada por seu *Leléu*, *Lisbela* sonha deixar seu passado para trás e se entregar a uma vida itinerante, redescobrimdo os clichês perdidos do amor romântico nesse jogo mambembe de imitação e máscara, do ideal romântico reencenado na autoconsciência televisiva. Desejosa, orgulhosamente condescendente em ser agora a grande protagonista de um contrafluxo de imagens para o cinema, a TV se enxerga e se narra como a grande regente de uma fábrica de sonhos, da nova vida de um cinema brasileiro condicionado a reeditar o eterno projeto populista do espelhamento de um espírito do nacional. (BRAGANÇA, 2015)

Se Villaça coloca sua irritação contra o histrionismo televisivo diante de *Lisbela e o Prisioneiro*, Trigo e Bragança, ao contrário, colocam suas preocupações com os rumos do cinema nacional, preocupados com a contaminação de linguagens mais populares para, dessa forma, também se popularizar. Com isso eles ampliam o debate levantado pelo próprio filme, cumprindo, de certa forma, as proposições de Bazin e Bernadet já discutidas neste artigo.

Os textos de Villaça e Trigo e Bragança não são opostos em um espectro de debate crítico. Apenas se debruçam sobre questões diferentes. O publicação do

Cinema em Cena foi escrita dentro de uma proposta um pouco mais convencional de crítica jornalística. Não tanto, porém, quanto a de Érico Borgo para o Omelete.

O resultado é uma divertida comédia romântica ambientada no que o diretor chamou de "nordeste pop": a Zona da Mata pernambucana e seu sonoro universo multicolorido de costumes e sotaques. No filme, assim como aconteceu em *O auto da compadecida*, os tipos marcantes e o humor físico têm espaço, contudo, *Lisbela e o prisioneiro* também alterna momentos de poesia, aventura, homenagens ao cinema e romance (...) Com uma trilha sonora competentíssima - que mistura estilos e intérpretes com um resultado rico e inovador -, fotografia primorosa, figurinos e atuações impecáveis, *Lisbela e o prisioneiro* cumpre a proposta de seu diretor: apresenta um digno exemplar do cinema popular brasileiro, que deve encantar a grande maioria dos espectadores. (BORGO, 2015).

Borgo coloca diante do filme o que ele considera ser a experiência estética do público médio, fazendo uma avaliação, denotada pela quantidade de adjetivos. A intenção é avaliar o consumo, oferecendo ao leitor elementos para que ele consiga decidir se vale ou não assistir ao filme.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A crítica e cinema é uma manifestação da experiência estética que o crítico teve diante da obra. Mas, como vemos à partir de Didi-Huberman, o que emerge disso depende do que este expectador privilegiado coloca diante da obra. Só então ele terá elementos para buscar cumprir a proposição de Bazin, estendendo a obra na sensibilidade do leitor (2014), colocando a obra em crise, como pensou Bernardet (2014).

Dos textos analisados, os que mais se aproximaram disto foram os publicados na *Críticos* e na *Contracampo*. Os autores colocaram seu conhecimento sobre a linguagem audiovisual diante do filme que se propuseram analisar e viram refletida na obra uma série de questões referentes aos rumos do cinema nacional. O filme cresce diante de suas análises.

Isso, porém, não invalida os demais textos, especialmente como manifestação das experiências estéticas dos respectivos autores diante da obra, como ficou claro com o parágrafo de abertura "gumbrechtiniano" de Villaça. Ao balancear falhas e acertos dos filmes, as críticas do *Cinema em Cena*, *Omelete* e

Folha de S. Paulo, em maior ou menor medida, refletem as aspirações dos críticos que se colocam na posição de avaliadores. Assistir a um filme se torna uma espécie de caça ao tesouro, buscando pontos fortes e fracos que serão balanceados em uma tentativa de agradar ao maior número de leitores possível.

BIBLIOGRAFIA

ASSIS, Machado. **O ideal do crítico**. Org. NETO, Miguel Sanchez. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

BAZIN, André. **O Que É Cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica in. **Obras Escolhidas** - Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BERNARDET, Jean-Claude. **Trajetória crítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BISKIND, Peter. **Como a Geração Sexo, Drogas e Rock'n Roll Salvou Hollywood**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013.

BORGO, Erico. **Lisbela e o Prisioneiro**. Disponível em <<http://omelete.uol.com.br/filmes/criticas/lisbela-e-o-prisioneiro/?key=22495>> . Consultado em 07/12/2015.

BRAGA, Carolina. **A crítica jornalística de cinema na internet**: um dispositivo em transformação. 247 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Tese doutoral apresentada para a Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2014.

BRAGANÇA, Felipe. **Lisbela e o Prisioneiro, de Guel Arraes**. Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/criticas/lisbelaeoprisioneiro.htm>>. Consultado em 07/12/2015.

BORDWELL, David. **Making meaning**: interference and rhetoric in the interpretation of cinema. Cambridge, Massachusetts London: Harvard University Press, 1991.

BUTCHER, Pedro. **Crítica: Tese de Guel Arraes não se sustenta**. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u36065.shtml>>. Consultado em 07/12/2015.

CRUZ, Álvaro André Zeini. CONTRACAMPO, CINÉTICA E CINEMA EM CENA: expoentes da crítica cinematográfica brasileira na internet. In: ARAÚJO, Juliano

- José de, BARRETO, Rodrigo Ribeiro, PAIVA, Carla Conceição da Silva. **Cultura Audiovisual** - Transformações estéticas, autoriais e representacionais em Multimeios. Campinas: UNICAMP/Instituto de Artes, 2013.
- DANEY, Serge. **A Rampa** - Cahiers du Cinéma 1970 - 1982. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O Que Vemos, O Que Nos Olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- EAGLETON, Terry. **A função da crítica**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- EICHENBERGER, Ambros. **Approaches to Film Criticism**. In MAY, John R. (org.) New Image of Religious Film. Franklin, Wisconsin. 1997.
- GUMBRECHT, Hans. Pequenas Crises - Experiência Estética nos Mundos Cotidianos. In: **Comunicação e experiência estética**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- MACHADO, Arlindo. **Pré-Cinemas e Pós-Cinemas**. Campinas, Papirus: 2011.
- MENDES, Adilson Inácio. **A crítica viva de Paulo Emílio**. 149 f. Tese (Doutorado em Cinema) - Programa de Meios e Processos Audiovisuais do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicação e Artes - Universidade de São Paulo., São Paulo, 2012.
- GOMES, Regina. **A função retórica da crítica de cinema: análise das resenhas de Central do Brasil**. Disponível em <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/gomes-regina-retoricacinema.html>> Acessado em 20/11/2014.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. **Uma Situação Colonial?**. Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/15/umasituacaocolonial.htm>>. Consultado em 19/11/2014.
- _____. Crítica de cinema: história e influência sobre o leitor. **Crítica Cultural, volume 1, número 2, jul./dez. 2006**. Disponível em <<http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0102/05.htm>>. Consultado em 20/11/2015.
- PRATES, Marco Amorim. **Presente e futuro da crítica de cinema brasileira: a opinião de quem faz**. Monografia apresentada à Universidade de Brasília, 2009.
- RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema, Volumes I e II**. São Paulo, Editora Senac, 2005.

TRIGO, Luciano. **Lisbela e o Prisioneiro**. Disponível em <<http://criticos.com.br/?p=388>>. Consultado em 20/12/2015.

VILLAÇA, Pablo. **Lisbela e o Prisioneiro**. Disponível em <<http://cec.uaise.com/Critica/Filme/6761/lisbela-e-o-prisioneiro>>. Consultado em 07/12/2015.

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

_____. **O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo, Paz e Terra, 2005.

FILMOGRAFIA

LISBELA e o Prisioneiro. Direção: Guel Arraes. Fotografia Ulrich Burtin. [S.1.]: FOX - SONY DADC, 2003. 1DVD (110 min), NTSC, colorido.

PRESENÇA EM CORPO E VOZ NO DEPOIMENTO DA VIÚVA DO OPERÁRIO AO FILME "EUNICE, CLARICE E THEREZA" (JOATAN BERBEL, 1979)

Pedro Plaza PINTO¹⁷⁴

Resumo: A pesquisa tratou de estudar a relação da depoente com a câmera e a narração no registro da denúncia de Thereza Fiel ao curta-metragem. O material fílmico é composto por fotografias e jornais com as notícias do ganho de causa do processo de Clarice Herzog, além das cenas internas dos locais das entrevistas. Em termos de montagem, produz efeitos de estranhamento e de encadeamento entre os testemunhos das esposas de mortos sob responsabilidade da ditadura. A música inicial em timbre feminino ("Alguém cantando", de Caetano Veloso), dá lugar às falas das depoentes, sempre anunciadas por outra voz-over que sublinha a responsabilidade do Estado pelas mortes. Desde o começo, irrompera também a pontuação de uma sonoridade dissonante (Penderecki). Mas há algo de singular nas derradeiras falas do filme pela voz de Thereza Fiel: ela atua gestualmente para a câmera de modo a repetir a passagem, sob escolta, de seu marido pela casa, e apontar os lugares onde se deram os acontecimentos. Tendo como base o trabalho com a análise fílmica, busca-se destacar em particular uma voz entre outras vozes, entre gestos, no ciclo dos depoimentos e dentro de um material de cariz heterogêneo.

Palavras-chave: curta-metragem; cinema e ditadura; narratividade

1. Introdução

Esta comunicação inicialmente nasceu da proposta de analisar o modo como o documentário *Eunice, Clarice e Thereza*¹⁷⁵, dirigido por Joatan Vilela Berbel entre 1978 e 1979, registra a luta e as vozes de viúvas afetadas pela violência institucional da mais recente Ditadura civil-militar brasileira. O curta-metragem alternativo ao modelo Embrafilme reuniu, no final dos anos 1970, condições para produzir o rastro do testemunho sobre uma experiência histórica concentrada no que há de comum entre as vozes das narradoras. A primeira narradora é Eunice Paiva, esposa do ex-deputado Rubens Paiva, deputado cassado pelo regime militar, preso e desaparecido em janeiro de 1971. A segunda mulher, jovem, que vem à

¹⁷⁴ Doutor em Comunicação (USP), professor do departamento de História da Universidade Federal do Paraná (UFPR) e do Programa de Pós-graduação em História na mesma universidade. e-mail: pedroplazapinto@gmail.com

¹⁷⁵ Disponível em <https://vimeo.com/26782998>. Acessado em 12 dez. 2015.

cena contar sobre a morte de seu companheiro e sobre como ganhou processo contra o Estado, é Clarice Herzog, esposa de Vladimir Herzog, conhecido jornalista que foi assassinado sob tortura nas dependências do DOI-CODI, do II Exército, em São Paulo, em outubro de 1975. A terceira e última, cronologicamente e na ordem do filme, é Thereza Fiel, esposa do operário Manoel Fiel Filho, morto também sob custódia do mesmo DOI-CODI de São Paulo três meses depois de Herzog.

Realizado pela Cooperativa de Realizadores Cinematográficos Autônomos, conhecida como CORCINA, assentou e legitimou tal testemunho sobre a violência. Verificamos que as estratégias de apresentação das narradoras e o fluxo da montagem dos depoimentos entremeados com notícias de jornal sustentam a necessidade de transmissão da informação sobre a jurisprudência conquistada e que poderia alcançar o caso anterior, cronologicamente, do desaparecimento de Rubens Paiva, além de se assentar como decisão referencial com o mais recente falecimento de Manuel Fiel Filho.

A importância desta sentença está registrada na época, quando em 27 outubro de 1978 o juiz Márcio José de Moraes prolatou a sentença do caso imputando ao Estado a responsabilidade sobre a morte do jornalista. No mesmo outubro, há o comovente texto de Mino Carta para o número 97 da Revista *Istoé*, quatro dias depois da publicação da decisão do juiz. A ação declaratória de número 136 é um marco porque estabeleceu a jurisprudência que deu lastro para processos de reconhecimento, base da reparação que foi de fato ocorrer posteriormente. É publicado, ainda em 1978, o livro com a íntegra do processo, prefaciado pelo jurista Raymundo Faoro (in HERZOG). Sobre os aspectos legais da atuação da justiça comum no pleito de declaração de responsabilidade, indenizações e as batalhas judiciais sobre as violências de estado – que sabemos ainda em curso – e que envolveram o DOI-CODI, há o trecho bem instrutivo do *Relatório da Comissão Nacional da Verdade*, na Parte IV, denominada "Dinâmica das Graves violações de Direitos Humanos: casos emblemáticos, locais e autores. O judiciário" (2014, p. 940 a 956).

O testemunho de Clarice Herzog para o filme foi particularmente importante para a posteridade do ponto de vista das causas comuns pelo fato de que era em seu nome e dos filhos a Ação Declaratória 136/76 que gerou ganho de causa e estabeleceu a responsabilidade do estado pela morte do jornalista Vladimir

Herzog. A ação tinha como objetivo desqualificar a versão de suicídio difundida pelo aparato de repressão e declarar a culpa do estado pela morte do jornalista, indenizando, em seguida, a sua família.

Creemos que o impulso ao registro pela CORCINA se deu porque houve a imediata repercussão desta decisão judicial que remetia ao mais rumoroso caso, da morte do jornalista Vladimir Herzog. Entre os realizadores do filme se encontravam Noilton Nunes, um dos líderes da cooperativa, e Dileny Campos na função de fotografia e câmera. José Carlos Avellar colaborou com a fotografia adicional do filme. Sylvio Da-Rin, outro dentre os líderes da CORCINA, realizou o som direto.

O episódio da morte do líder operário Manuel Fiel Filho, entretanto, representou uma gota d'água dentro do regime, que fez confrontarem as forças da extrema-direita fascista e da direita fascista, pelo episódio da demissão do ministro da guerra Ednardo Mello, num lance que mobilizou versões sobre a narrativa desta demissão por Ernesto Geisel (Cf. KUCINSKY, 2001). Recentemente, foram divulgadas anotações da época sobre a opinião do ex-ministro do governo Geisel Delfim Neto, que aludiu à perda do "timing" pelo gabinete para lidar com chamada linha dura, pelo fato de que Geisel deveria ter agido antes, no episódio da morte de Herzog (Cf. AMORIM, 2015, p.226).

Mas o que foi a CORCINA? A cooperativa de jovens realizadores fora fundada justamente naquele 1978 e realizou entre 300 e 400 curtas, de 30 a 40 longas entre a sua fundação e o final dos anos 1980. Nasceu da expectativa dos cineastas de aproveitarem a brecha da Lei do Curta, e da vontade de se contraporem, na linha de produção, ao modelo estabelecido pela EMBRAFILME, com consagrados cineastas se revezando no recebimento de financiamento para a produção e distribuição. Seria, David contra Golias, cooperativa versus empresa estatal na definição da batalha pelos recursos. Se tornou um pólo de aglutinação e debate entre cineastas, fornecendo infra-estrutura jurídica, além de material e equipamento para os cooperativados. Entre os líderes do movimento, o núcleo central da cooperativa, destacam-se Sérgio Péo, Sylvio Da-Rin, Joatan Berbel, Sandra Werneck, Pompeu Aguiar e Lúcio Aguiar. Sobre este grupo importante e praticamente desconhecido fora das lides do cinema brasileiro, destacou-se a pesquisa do professor Roberto Moura (2003 e 2011), partícipe do movimento.

2. Testemunho e narração

Em termos de montagem, o *Eunice, Clarice, Thereza* produz efeitos de estranhamento e de encadeamento entre os testemunhos das esposas de mortos sob responsabilidade da ditadura. No início, as cartelas com letreiros à direita e as fotografias de cada uma das viúvas à esquerda as equiparam antes de juntá-las em uma única fotografia, quando aparecem numa mesa de um evento público. A música inicial em timbre feminino ("Alguém cantando", de Caetano Veloso), dá lugar às falas das depoentes, sempre anunciadas por outra voz-over que também sublinha a responsabilidade do estado pelas mortes. Desde o começo, irrompera também a pontuação de uma sonoridade dissonante (Penderecki). Instala-se a consonância jubilosa da escala diatônica na estrutura circular da música inicial – "A voz/ de alguém/ quando vem de um coração/ de quem/ mantem/ toda a pureza/ da natureza/ onde não há pecado nem perdão". Mas intromete-se a sonoridade ruidosa e arrítmica com *Anaklasis*, de Penderecki, durante os interstícios das falas.

A estrutura geral do curta é calcada na cronologia de aparecimento consecutivo das violências contra as narradoras: 1º) Eunice Paiva fala sobre o desaparecimento de seu companheiro Rubens Paiva em 1971; 2º) Clarice Herzog conta sobre o ganho de causa no referido processo e conta alguns fatos do assassinato de Herzog; 3º) Thereza Fiel narra e considera aspectos sobre a morte de seu companheiro após a sua última passagem em casa, já escoltado.

O *locus* privilegiado da representação do filme é a intimidade da casa, espaço onde se constrói a remissão aos desaparecidos. No caso específico de Thereza, é também o lugar da "cena da despedida que não houve", pois ela remete presentifica como interlúdio a ida de Manoel Fiel Filho para casa: de fato, ela não imaginava que naquele momento o veria pela última vez. Há uma evidente necessidade de se estabelecer uma espécie de extrato de classes no ordenamento pelo testemunho, da classe alta, representante da burguesia, para a classe trabalhadora, da esposa do operário, passando pela esposa do jornalista, típica representante da classe média que logrou, no caso mais rumoroso e emblemático

dos três, ganhar a causa muito importante para a justiça de reparação que se estabeleceu posteriormente.

As presenças das figuras das narradoras nos incitam a uma reflexão sobre a necessidade do relato e do gesto de narrar segundo o imperativo da busca da justiça e da reparação. O tom de denúncia de *Eunice, Clarice, Thereza* aponta para o que existe de mais necessário que é a decisão de falar. O que implica falar? Contar? Denunciar? Como se configura o testemunho? Em seu texto "Memória, História, Testemunho", Jeanne Marie Gagnebin (2006, p. 49 e ss.) retoma as implicações da questão do narrador em Benjamin e observa a paradoxal tarefa de contar o inenarrável que está relacionada com o testemunho sobre os sem-nome, os sem-expressão e o sem sentido. Falar significa tomar para si a voz dos que não tem mais voz. Não é falar "em nome de", mas falar a partir da figura do sem-expressão que compõe, entre outros elementos, a decisão de dizer. A interrupção ou a cesura do relato contínuo caracterizam, portanto, o abalo do desenrolar da narrativa linear, impossível nestes casos. Logo, seria nos interstícios, na falha ou na suspensão, que o narrador sustentaria a sua construção da memória.

Esta forma de narrar indica o declínio ou empobrecimento da experiência (Cf. BENJAMIN, 1994) que, de fato, se prolongou pela vida brasileira durante última ditadura. A narrativa, diante desta razão empobrecida, se disfarçou no andar da mulher de um operário dentro de casa, mostrando o quarto, abrindo as gavetas. O narrador balbuciante do holocausto agora é uma mulher que se materializa, confusa pelo excesso de informações, na luta judicial de uma Clarice Herzog. O curta-metragem *Eunice, Clarice, Thereza* realiza um potencial aglutinador, pela montagem, de narrativas dispersas que fronteiam a narrativa oral e a informação, o conselho e a desorientação.

As narrativas de prisão, tortura e desaparecimento da mais recente ditadura militar orientam sobre quais degraus devemos descer na escala da experiência brasileira. Continuamos na busca de formas que não possam ser apropriadas pelo fascismo, agora com a utilização do cinema que deglute e repõe a narrativa oral pelo sentidos do trauma, da violência e da injustiça. Vejamos o trecho do filme que nos interessa neste momento.

3. Thereza

Plano de Thereza sentada sendo entrevistada. Vemos o microfone à esquerda; sua forma de revólver é irônica. Thereza fala mansamente, contando a história como ela deve ser contada, reestabelecendo aos ouvintes, para o microfone e a câmera, o modo como ela soube de fatos que não presenciou:

A prisão que... o que eu soube eles levaram... foram buscar ele na firma, onde ele trabalhava. E lá só deixaram ele sair porque falaram que era um assunto de família. Ele mesmo falou para o encarregado da sessão de pessoal que era uma assunto de família, que ele precisava sair. [pausa para respiração] Primeiro ele conversou com os rapazes lá, né? Depois ele foi no escritório, falou que era uma assunto de família, que precisava sair. Saíram, mas da firma onde ele trabalhava até a minha casa era quinze minutos de carro. Eles demoraram duas horas para chegar aqui em casa. [pausa para respiração] Aqueles dois policiais e ele. Umas duas horas para chegar aqui. Eu estranhei porque ele... ele estava... eu estava na cozinha e escutei mexendo na porta; o único que tinha chave da porta era meu marido. Quando eu saí aqui e eu vi ele assim... mas ele estava... estava pálido assim. Ele não estava no normal dele. Ele estava... estava abatido. Então eu fal... eu falei: 'O quê que aconteceu?' Eu pensei que ele estivesse doente e os rapazes vinham trazer em casa, ele doente, né? Ele falou: 'Aahhh, não aconteceu nada. Vieram me...Eles vieram lá ver uns documentos da prefeitura que talvez está errado.'

A entonação detalhada dá lugar a uma expressão exclamativa quando ela fala do tempo absurdo gasto na movimentação de casa ao trabalho; o tom exclamativo, de rememoração da surpresa original, ainda se repete quando Thereza menciona a chave e a palidez do marido. Thereza Fiel transita, sem cerimônias, entre a sua própria voz e a voz do marido, explicando a chegada brusca. Desde o começo são notáveis os titubeios. A seguir, corta para o plano-seqüência subir a escada. A encenação e o local original funcionam a partir da presentificação temporal da presença do marido, antes da morte, dentro de casa.

Thereza Fiel Filho sobe a escada da sua casa e mostra, sem cerimônias, o quarto, a cama e as gavetas. Vemos a mulher do operário Manoel Fiel Filho mostrar exatamente onde o seu marido e os policiais o acompanharam dentro da sua casa. A câmera procura os fantasmas, enquanto a mulher aponta com o dedo: "Foi aqui."

Então eu fiquei parada e eles subiram. Meu marido subiu na frente aqui. [pausa: subida da escada] Daí eles vieram para o quarto. [pausa para entrada no quarto] Quando eu cheguei aqui, meu

marido estava sentado aqui. [ela mostra para a câmera] Meu marido estava sentado aqui assim, [ela se senta] com a roupa de serviço, sabe? Aqueles macacão cheio de óleo. Eu falei para ele: 'Ai, nego, você está sentado na cama com esse macacão sujo?' Ele pegou, não falou nada. [levanta e anda] Os dois... os dois senhores que estavam com ele, estavam aqui. [aponta] Estavam aqui neste armário aqui me tirando todos os livros para fora. [mostrando o armário, a câmera acompanha] Os livros do meu marido, do SESI, que ele estava se aperfeiçoando lá na firma mesmo. Então, eles tiraram tudo para fora e jogaram tudo na cama. Eles viraram as gavetas. [abre a gaveta] Aqui, abriram esta gaveta. [fecha a gaveta e abre outra] Olharam tudo. Abriram todas as gavetas aqui. E ali, naquele criado também. Nesse criado-mudo aqui também, eles viraram aqui, [mostra, abre o criado e aponta] abriram, que era uma garrucha velha que meu marido tinha aqui; levaram embora também.

Os gestos são simples e aguardam pacientemente o olhar da câmera, que circula no quarto. A naturalidade com que senta, levanta, anda pelo quarto, abre as gavetas, mostra o armário produz o desenrolar surpreendente do relato que conta. Thereza repete a reprimenda ao marido pelo fato dele estar sentado na cama com o macacão sujo de óleo. Vemos menos o quarto e mais o movimento da narradora. Por um pequeno instante, apenas, observamos os modestos vidros e enfeites sobre a cômoda. Thereza Fiel Filho, principalmente neste trecho, é a melhor expressão de "alguém cantando bem".

Um corte de tempo e espaço, auxiliado pelo som atonal, mostra já a cozinha da casa. Ouvimos a voz *off* temporariamente, pois logo sua fonte aparece no quadro: é Thereza. A panorâmica mostra a pia da cozinha até a porta dos fundos, que ela abre enquanto continua a contar que os agentes examinaram toda a casa, inclusive o seu quarto de costura. "Também não encontraram nada. Então eu esperei, no sábado eu esperei. Quando foi dez e vinte da noite, chegou minha filha e falou: 'Mãe, tem um carro aí'".

Plano detalhe da boca de Thereza enquanto ela conta sobre a notícia da morte.

Atravessou aquele senhor, falou para mim: 'É aqui que mora seu Manoel Fiel Filho?'. Eu falei: 'É'. Ele falou: 'A senhora é esposa dele?'. Eu falei: 'Sou'. Ele falou: 'Eu sou do Hospital das Clínicas, eu vim avisar que ele morreu'. Eu falei: 'Como morreu? Meu marido era cheio de saúde. Como é que ele morreu?'. Eu ainda pensei, falei: 'Vai ver que ele saiu de lá, vai ver que atravessou a rua, algum carro pegou ele, né?... aconteceu alguma coisa.' Eu falei: 'Como ele morreu?'. Ele falou: 'Ah, ele se enforcou'. Eu

falei: 'Ele morreu ou vocês mataram ele? Manoel estava cheio de saúde. Vocês é que mataram ele!'. Aí ele pegou e me deu um embrulho de... de plástico [pausa para respiração] com a roupa do meu marido e um... um envelope com o cinto... com o cinto dele. Ele falou": 'Olha, é bom mandar a roupa, mas não é para ir mulher lá não. Se for mulher ninguém vai ver o corpo'. Então, como estava toda a família do meu marido aqui, os sobrinhos, tudo homem já, meus cunhados estavam todos aqui, foram todos para lá, né. Mas ninguém viu o corpo. Não deixaram ver ninguém. Eles trancaram a porta, ficaram só dois indivíduos lá dentro trocando ele e ninguém viu o corpo."

Durante o trecho, o quadro é aberto e divisamos melhor a fisionomia da narradora. Thereza continua assumindo as vozes no debate passado entre ela e o homem "do hospital das Clínicas". Quando imita a sua própria fala, Thereza é inesquecível: "...como morreu?"; "Ele estava cheio de saúde..."; "Eu falei 'ele morreu ou vocês mataram ele?"; "Vocês que mataram ele.". As explicações sobre o que teria pensado na hora – o atropelamento do marido – não prejudicam o fluxo vivo da narrativa. Quando toma a voz do outro, no momento da proibição da presença de mulheres, ela esnoba a advertência "se for mulher ninguém vai ver o corpo" com a resposta "mas ninguém viu o corpo". Entra plano com imagem de jornal, contendo nota do exército ao som dos tambores: "A nota oficial do II exército. 'O comandante do II Exército lamenta informar que foi encontrado morto às 13 horas do sai 17 do corrente, sábado, em um dos xadrezes do DOI/CODI/II Exército o senhor Manorel Fiel Filho. Comunica ainda...". Entra plano de jornal com foto dos dois e a inscrição "Quase três anos depois, flores para Manoel Fiel Filho...". Permanece o relato oral, a voz da viúva. Aparece outra notícia de jornal: "Presidente do IPM recebe o lauda da morte do operário". A notícia é ilegível. Thereza:

"(...) o governo, né? Ninguém... advogado nenhum ia querer ir contra o exército, contra o país. (...) Aparece nova notícia, antecipando o final, retomando o começo, o que há de comum entre as viúvas: "Mulher de Rubem Paiva e viúva Fiel Filho agora vão à justiça". Thereza: Então eu esperei, eu falei: 'Vamos... Deus sabe o que faz. Vamos esperar ver o quê que dá'.

Entra plano do quarto com a música dissonante, mostrando a janela e a vista. A câmera procura, no silêncio momentâneo da narradora, uma vivência impossível, do olhar pela janela do quarto. Ela retoma, já explicando mais do que narrando: "Mesmo que... que houvesse esse negócio de política... que eles tinham certeza que ele estava metido em política, que era um (...)". Corta para a rua, um

caminhão de segurança aproximando-se. O plano mostra, insistentemente no primeiro plano, uma mulher com seu filho. A cidade se movimenta e a fisionomia se multiplica com o risco de dispersar inteiramente: passa um ônibus, as pessoas passam. Corte: na rua, o olhar de uma criança para a câmera, visada entrecortada por pessoas; o olhar de um velho; o movimento das pessoas; a conversa de um senhor; uns de costa; uns de frente; uns passando; operários da construção civil arrumam a calçada; as pessoas passam; um automóvel Fusca passa. Ela está falando:

(...) como se diz... do Partido Comunista, coisa que é proibido aqui. Se eles tinham certeza que era isso, não precisava ter... ter acabado com a vida... Mandasse ele para um país que tivesse liberdade para... para eles fazer o que eles queriam com os partidos, né? Mas não tirar a vida dele assim. Porque eu acho que cada um tem o direito de... de sua opinião própria, de gosto. [E depois, mais adiante... a fala titubeante..] Manuel era um homem... muito calmo... muito sossegado... [final abrupto tangido pela dissonante sonoridade de Anaklasis]

Figuração de desencontro entre voz e corpo pela intrusão da cidade, do espaço urbano em fluxo trazido pela montagem. Obstrução e dispersão do relato? O curta, contudo, retoma ainda o corpo e voz da mulher à vista do espectador em suas últimas e graves expressões, de rememoração do temperamento do esposo. O filme instiga, portanto, várias problemáticas sobre a constituição da narração na história contemporânea brasileira, apontando também os rumos tomados por uma geração do curta-metragismo. A narração não escapa da infinita reposição que acompanha o choque e o entrecortado da fala com notícias de jornais e imagens da rua. O documentário político de testemunho forjou e divulgou estas formas narrativas que surgiram a partir da abertura conservadora na década de 1970, com a omissão do estado frente à ação de seus agentes. Quem filmou e gravou a voz ou deixou-se gravar e filmar entendeu necessária esta reunião de câmera, microfone e corpo. A tarefa da viúva do operário foi, então, recontar o último encontro e a notícia da morte de seu companheiro.

REFERÊNCIAS:

- AMORIM, Paulo Henrique. **O Quarto poder: uma outra história**. São Paulo: Hedra, 2015.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. V. I. Rio de Janeiro : Brasiliense, 1994.
- BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. **Relatório / Comissão Nacional da Verdade**. Recurso eletrônico. Brasília: CNV, 2014.
- FAORO, Raymundo. "Prefácio". In.: HERZOG, Clarice (org.). **Caso Herzog: a sentença, íntegra do processo movido por Clarice, Ivo e André Herzog contra a união**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1978. p. 11-17.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. "Memória, história, testemunho". In.: **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006. p. 49-58.
- HERZOG, Clarice (org.). **Caso Herzog: a sentença, íntegra do processo movido por Clarice, Ivo e André Herzog contra a união**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1978.
- KUCINSKI, Bernardo. **O Fim da ditadura militar**. São Paulo: Contexto, 2001.
- MOURA, Roberto Marchon L. "Durante o 'cinema alternativo'". **CineCachoeira - Revista de Cinema da UFRB**, v. II, p. 1-20, 2011.
- MOURA, Roberto Marchon L. "A construção de uma história do cinema brasileiro: política estatal e cinema alternativo nos anos Embrafilme". **Revista Contracampo**, Niterói, v. 8, p. 69-86, 2003.