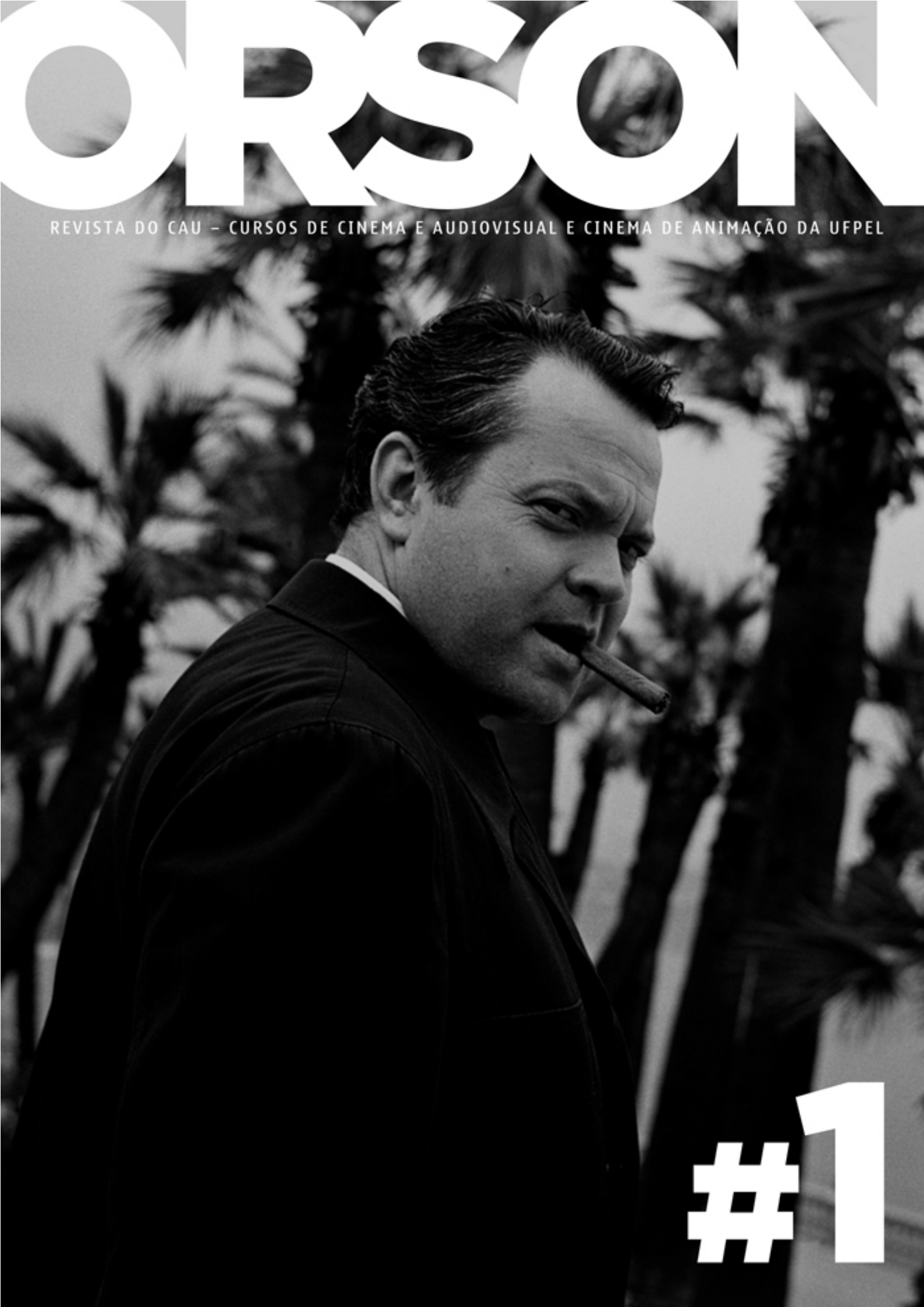
ORSON

REVISTA DO CAU – CURSOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL E CINEMA DE ANIMAÇÃO DA UFPEL



#1

ORSON #1

REVISTA DO CAU - CURSOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL E CINEMA DE ANIMAÇÃO - UFPEL

EXPEDIENTE

Editor: Profa. Dra. Ivonete Pinto
Sub-editor: Prof. Me. Guilherme Carvalho da Rosa
Edição de imagens e diagramação: Renato Cabral

CONSELHO EDITORIAL

Dra. Alice Trusz
Universidade de São Paulo / USP - pós-doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicação e Artes

Me. Carla Schneider
Universidade Federal de Pelotas / UFPel

Dr. Fabiano de Souza
Pontifícia Universidade Católica do RS / PUCRS

Dra. Fatimarlei Lunardeli
UNISINOS/Universidade Federal do RS / UFRGS

Dra. Maria do Socorro Carvalho
Universidade do Estado da Bahia / UNEB

Dra. Nádia Sena
Universidade Federal de Pelotas / UFPel

COLABORARAM NESTA EDIÇÃO:

Ana Paula Penkala, Augusto Vieira, Bruna Thais de Paula Caio Mazzilli, Camila Mitiko Inagaki, Carla Schneider. Carolina Gaessler, Chico Machado, Cíntia Langie, Eduardo Resing, Eduardo Rodrigues de Souza, Enéas de Souza, Gerson Rios Leme, Guilherme Carvalho da Rosa, Guilherme da Luz, Isadora Ebersol, Ivonete Pinto, Jordana Coutinho, Josias Pereira, Kamila Moraes, Liângela Xavier, Luis Rubira, Marcus Mello, Paula Di Palma Back, Renato Cabral, Thiago Rodrigues.

REALIZAÇÃO

cA | Centro de Artes UFPEL

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS RS - BRASIL

SITE
orson.ufpel.edu.br

REDES SOCIAIS
facebook.com/revistaorson
twitter.com/revistaorson

EDITORIAL

ORSON Nº 01 – POR QUE LER

Os cursos de Cinema e Audiovisual e Cinema de Animação da UFPel têm a satisfação de apresentar a primeira edição da revista eletrônica ORSON. A publicação, com periodicidade semestral, tem o objetivo de criar na internet um espaço de divulgação e reflexão em torno do audiovisual, reunindo docentes e discentes tanto ligados à UFPel quanto a outras universidades, através de artigos inéditos. Com isso, a ORSON já imprime um conceito de diversidade de pensamento, que se estende à valorização de toda e qualquer obra audiovisual, produzida em qualquer dispositivo, para ser veiculada em qualquer meio.

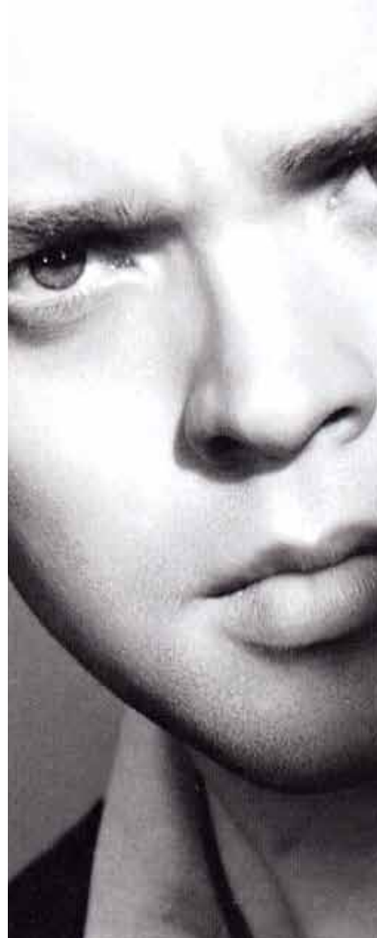
Pelo sumário da edição, é possível vislumbrar essa diversidade: de Orson Welles a Lisandro Alonso, de Stanley Kubrick a Gustavo Spolidoro, do cinema silencioso, à animação gaúcha e à videoarte. E como entendemos que a literatura será sempre a fonte maior e mais sagrada de informação e reflexão, apresentamos também uma seção de resenha de livros, que trata desde a encenação, passando pelo som até à crítica de cinema.

Por fim, por que o nome ORSON? Se para muitos são dispensáveis as explicações, para outros, como os alunos de cinema recém começando a vida acadêmica, vale lembrar que Orson Welles é o pai do cinema moderno, nas palavras de um dos grandes especialistas na sua obra, Youssef Ishaghpour. Quando Orson Welles morreu, em 10 de outubro de 1985, no dia seguinte a capa do jornal francês Libération estampava a manchete: “LE GEANT” e logo abaixo, o jornal trazia: *Orson Welles a été retrouvé mort hier dans sa residende d’Hollywood. Enfant prodige avant de devenir artiste prodige, mystificateur radiophonique, acteur shakespearien, promoteur de projets jamais réalisés et de films qui restent parmi les plus grands.*

Texto simples que dispensa tradução, o *Libération* disse nas entrelinhas que Orson Welles foi gigante porque entendeu o cinema em suas múltiplas linguagens ao realizar o insuperável *Cidadão Kane*. Gigante porque só tinha 25 anos quando realizou esta obra; gigante porque o seu primeiro filme é tido como o melhor de todos os tempos, gigante porque expôs como ninguém a relação entre o poder e a lei em *A Marca da Maldade;* gigante porque concebeu *F For Fake*, um documentário que de tão falso esgota a discussão em torno do que pode ser considerado fato e ficção em um filme. Gigante porque continua a produzir o brilho nos olhos de todos aqueles que amam o cinema, sejam da academia, ou longe dela.

Com vocês, uma publicação que alia rigor investigativo e paixão. ORSON.

Profª. Ivonete Pinto



SUMÁRIO

EXPEDIENTE 02

EDITORIAL 03

SEÇÃO PRIMEIRO OLHAR

Cinema e imprensa ilustrada nos anos de 1910: a vida passa e as imagens ficam
Alice Dubina Trusz 08

Um olhar sobre a alteridade em Morro do Céu
Guilherme Carvalho da Rosa 30

O cinema do depois: memória, nostalgia e estéticas retroativas no cinema pós-moderno
Ana Paula Penkala 44

O toque da maldade em Orson Welles
Enéas de Souza 66

Linguagem, filme, vídeo e poética
João Carlos Machado (Chico Machado) 78

Pensando a trilha sonora para audiovisual
Gerson Rios Leme 88

Franscisco Santos: um ilustre desconhecido
Liângela Xavier 96

Processo criativo e balanço do ciclo "A Filosofia e o Cinema Político"
Luís Rubira 124

F for Fake – Mentir para encantar
Ivonete Pinto 140

Visualidade pós-moderna no cinema de animação
Carla Schneider 150

Distribuição de curtas universitários: pró-atividade e continuidade de produção
Cíntia Langie 162

SEÇÃO PROFUNDIDADE DE CAMPO
O QUE ESTAMOS PESQUISANDO

O cinema de animação no Brasil e o National Film Board of Canada
Carla Schneider, Camila Mitiko Inagaki e Bruna Thaís de Paula 174

O cinema de animação no RS e os animadores argentinos
Carla Schneider, Paula Di Palma Back, Isadora Ebersol e Eduardo Rodrigues de Souza ... 178

Lobo da Costa e o cinema - Uma hipótese a trabalhar
Ivonete Pinto e Renato Cabral 182

Trajetórias do cinema no RS: Um estudo sobre a produção e a distribuição de longas-metragens no estado a partir de 2005
Cíntia Langie, Jordana Coutinho, Thiago Rodrigues e Kamila Moraes 190

Percurso gerativo de sentido na direção de atores: uma alternativa na direção audiovisual
Josias Pereira 194

SEÇÃO O PROCESSO
O QUE ESTAMOS ESTUDANDO

Elogio ao banal
Thiago Rodrigues 198

Alonso e o discurso sensorial
Guilherme Gonçalves da Luz 212

Buffalo '66 e o cinema independente norte-americano
Eduardo Resing 220

Por uma animação bidimensional
Carolina Gaessler 232

Leon Hirszman frente ao cinema brasileiro: o reconhecimento ante o esquecimento
Caio Mazzilli 248

Stanley Kubrick – do cineasta ao pensador
Augusto Vieira 272

SEÇÃO DOM QUIXOTE
O QUE ESTAMOS LENDO

Choque perceptivo
Guilherme Carvalho da Rosa 294

Criação de curta-metragem em vídeo digital
Liângela Xavier 297

A crítica sem papas na língua
Marcus Mello 299

O Cinema e a Encenação
Ivonete Pinto 302

The Foley Grail: the art of performing sound for film, games, and animation
Gerson Rios Leme 304

Dramaturgia de série de animação
Carla Schneider 307

Desvendando os quadrinhos
Cíntia Langie 310

SEÇÃO KANE
COM QUEM ESTAMOS CONVERSANDO

Entrevista - Sandra Werneck e a arte de ouvir o ator
Josias Pereira 316

NORMAS PARA PUBLICAÇÃO 321

PRIMEIRO OLHAR

Cinema e imprensa ilustrada nos anos de 1910: a vida passa e as imagens ficam

por Alice Dubina Trusz[1]
Doutora em História pela UFRGS e pós-doutoranda na ECA/USP

No momento em que surgiu e se afirmou o cinema, estava em formação uma nova experiência estética, um processo em que novas formas de organização do olhar vinham sendo exercitadas, paralelamente às transformações sociais que definiriam a vida urbana moderna. A experiência do cinema pode ser tomada como paradigma dessas mudanças, como seu ponto de condensação. O cinema, como outras manifestações da época, exprimiu as mudanças na sensibilidade e nas artes provocadas pelas técnicas modernas ao contribuir para a proliferação das imagens (do cotidiano) no cotidiano (urbano) e a consolidação da percepção do mundo como espetáculo.

Neste texto, darei início a uma análise interessada na caracterização desta experiência visual no contexto brasileiro, partindo do exame de dois cinejornais realizados em Porto Alegre e no Rio de Janeiro em 1912, em suas conexões com outras produções visuais suas contemporâneas, como as revistas ilustradas. Trata-se de identificar os sentidos das práticas que envolveram a produção e apropriação deste conjunto diversificado de imagens, percebidas como produtos das novas possibilidades técnicas de registro, representação e reprodução visuais e dos novos olhares, mais pontuais e perspectivados, lançados à realidade.

[1] alicetrusz@hotmail.com

UMA HISTORIOGRAFIA RESTRITA E RESTRITIVA

A historiografia do cinema brasileiro vem lentamente corrigindo algumas de suas deficiências, relacionadas a preconceitos, falta de metodologia e periodização de fundo ideológico. Mas essa fragilidade e incompletude ainda trazem implicações negativas sobre o ensino universitário da história do cinema. Continua-se a enfatizar a produção, em detrimento de outros âmbitos do cinema, como a distribuição, a exibição e a sua apropriação pelo público; considerando-se a produção, segue o desinteresse pelo cinema silencioso e, nesse conjunto, o desinteresse pelos documentais.

No que respeita ao primeiro aspecto, Bernardet (1995) demonstrou tratar-se de uma tendência vinculada a uma tradição peculiar aos primeiros estudos brasileiros de caráter histórico sobre o cinema, os quais, diferentemente da historiografia clássica do cinema mundial, mas também latino-americana, afirmaram as origens do cinema no Brasil estabelecendo como marco uma filmagem e não uma projeção. Tal percepção foi reproduzida ao longo do século XX por sucessivos pesquisadores, ganhando maior elaboração nos anos de 1960, quando se vivia a afirmação do cinema de autor no país. Incorporada por um discurso histórico que expressava uma reação ao mercado, dominado pela produção estrangeira, e refletindo uma visão corporativista dos cineastas brasileiros sobre si próprios, ela foi eficiente naquele contexto, mas hoje é insuficiente.

A historiografia produzida em torno dessa perspectiva unilateral também mereceu uma retrospectiva crítica de Arthur Autran (2007), que destacou outros aspectos que têm limitado a compreensão da história do cinema brasileiro, como a ideia de ciclos regionais e uma preocupação pontual sobre as origens e os auges da produção ficcional. O panorama traçado pelo autor demonstra que tais aspectos perderam a centralidade a partir da década de 1980, ganhando diversificação temática e novas abordagens. E que as pesquisas mais recentes, caracterizadas por maior rigor metodológico e fundamentação documental, têm permitido aprofundar a reflexão sobre o cinema no Brasil justamente por se mostrarem atentas à necessidade de problematizar o próprio fazer histórico.

Já o interesse pelo complexo universo do cinema silencioso é mundialmente recente, especialmente se considerada a filmografia produzida entre 1895 e 1914, hoje reconceituada como “primeiro cinema”. A sua desvalorização foi uma característica da historiografia do cinema mundial anterior à década de 1970, que percebeu esta fase da história do cinema como “primitiva”. O conceito foi problematizado por uma nova geração de pesquisadores, cujos trabalhos foram apresentados no Congresso de Brighton (ING, 1978). O diferencial foi que as discussões partiram do reexame da filmografia do período, deixando em segundo plano a bibliografia já produzida a respeito. O estudo daquela produção em sua totalidade, ultrapassando a delimitação aos “clássicos” e abarcando novos acervos de filmes descobertos e/ou restaurados, provocou uma revisão teórico-metodológica no campo dos estudos do cinema, salientando a potencialidade da imbricação entre história e estética e a necessidade de maior rigor investigativo. O acesso direto aos filmes permitiu o questionamento da naturalidade aparente da “linguagem cinematográfica”, constituída entre 1907 e 1917 e tomada como modelo a partir do qual foi julgada e depreciada como inferior e tosca a produção anterior.

Autores como Tom Gunning e André Gaudreault (1989)

foram os primeiros a demonstrar que as normas do cinema narrativo clássico não haviam existido desde sempre, mas eram um produto histórico e a expressão de um momento da codificação, constituindo-se essa enquanto processo dinâmico e não acabado. Por essa razão, romperam com a concepção teleológica e evolucionista da história do cinema, fundada na ideia de progresso das técnicas e das formas, e defenderam que o "cinema dos primeiros tempos" fosse analisado segundo as finalidades e códigos de sua época, considerando-se a sua especificidade histórica e cultural.

As pesquisas e discussões sobre o "primeiro cinema" acabaram motivando o retorno do diálogo entre teoria e história no campo dos estudos cinematográficos e estimularam uma problematização global de toda a historiografia do cinema. A recuperação da tensão entre continuidade e descontinuidade nas formas fílmicas, assim como nas práticas de exibição e apropriação, sem decretar a superioridade de uma forma sobre a outra, mas priorizando o exame de suas interações, possibilitou novas formas de compreensão da emergência do espetáculo cinematográfico e do seu público espectador, igualmente abertas à diversidade e simultaneidade das soluções praticadas. Tal postura oportunizou uma percepção mais complexa da função social das imagens e das relações entre cinema, cultura, cotidiano e invenções técnicas.

Tal renovação historiográfica se revela profícua se a proposta é examinar a produção documental brasileira do início da década de 1910, caracterizada pelo crescimento e pela diversificação temática, segundo uma abordagem que extrapola o limite dos filmes para percebê-los como produtos culturais que mediam relações e são atribuídos de sentidos ao longo de suas trajetórias sociais. O exame dos vínculos entre os modos de produção cinematográfica e outros âmbitos do cinema, como a exibição, assim como entre o cinema e a imprensa, também se torna promissor, oportunizando uma compreensão mais complexa da inscrição do cinema na dinâmica social mais ampla. Por exemplo, ao deixar de negar ou de avaliar como deficitárias a acumulação de funções e a multiplicidade de identidades que caracterizaram a atividade dos produtores de imagens naquele contexto para percebê-las em sua fertilidade.

O CINEMA SILENCIOSO BRASILEIRO DOCUMENTAL: UM DESCONHECIDO

Do cinema silencioso brasileiro estão preservados atualmente cerca de 7% dos filmes produzidos, sendo que de muitos deles restam apenas fragmentos. A fragilidade dos filmes, em suporte nitrato, altamente inflamável, e a escassez de recursos para duplicá-los e acondicioná-los devidamente contribuíram para o seu desaparecimento, a sua raridade e, consequentemente, o seu desconhecimento. Por outro lado, a partir do final dos anos de 1970, novos acervos foram descobertos e projetos de restauro desenvolvidos, permitindo que parte dos títulos esteja hoje acessível aos interessados.

Paulo Emílio Salles Gomes foi um dos primeiros a se preocupar com o resgate, a preservação e o estudo do nosso cinema silencioso. Em 1974, procurando romper com a estagnação e estimular novas pesquisas e reflexões, ele apresentou uma análise dos documentários brasileiros produzidos até 1914 (GOMES, 1986). Segundo observou, a filmografia mais conhecida até então era aquela produzida entre 1896 e 1912 e no Rio de Janeiro, embora vários estados do País contassem com produção significativa. A prolífera produção documental realizada entre 1912 a 1922 permanecia ignorada pelos pesquisadores, interessados exclusivamente no arrolamento das ficções brasileiras,

raras nesta fase. Neste caso, as evidências contrariavam os interesses, pois se os filmes ficcionais tiveram picos de produção, a produção dos documentais e cinejornais caracterizou-se pela regularidade, não havendo dúvidas de que foram eles os responsáveis pela continuidade do cinema brasileiro durante todo o período silencioso (GOMES, 1986, p. 324, e BERNARDET, 1979, p. 24). Foi a produção documental que proporcionou acúmulo de experiência a cinegrafistas e públicos, garantindo retorno financeiro e estimulando a profissionalização da produção, paralelamente à transformação das demandas e à elevação do grau de exigência dos espectadores.

Por isso Paulo Emílio defendeu a necessidade de devolver à produção documental o seu lugar na história do cinema brasileiro. A fim de demonstrar as potencialidades do estudo daquela filmografia, ele sugeriu duas categorias de análise, identificadas a partir da recorrência, nos filmes produzidos até 1914, de duas temáticas e/ou abordagens. A primeira foi o culto das belezas naturais do País, fundado na necessidade de encontrar uma compensação contra o atraso de uma nação recém saída de um regime monárquico e escravocrata, a que denominou "berço esplêndido". A segunda foi o registro das atividades dos dirigentes políticos da nação, entre outras manifestações destinadas a legitimar e estabilizar as instituições do novo regime, republicano, a que chamou "ritual do poder".

Além de observar lucidamente que ambas as orientações haviam sido influenciadas pela tradição fotográfica anterior ao cinema, chamando a atenção para a ideia de processo e para a importância de considerar o contexto histórico e cultural de ocorrência das manifestações, adiantou que tais temas e enfoques se transformaram ao longo do período silencioso. De fato, a descoberta de novos acervos de filmes e a restauração de outros permitiram o exame de materiais até então inacessíveis e a ampliação dos conhecimentos sobre a produção cinematográfica silenciosa brasileira, demonstrando a pertinência das observações de Paulo Emílio e da sua recomendação sobre a importância do exame atento da produção pós-1914, evitando-se a restrição da análise pelo uso generalizado e estanque dos conceitos.

Embora a proliferação e a diversificação temática sejam mais evidentes nos filmes da década de 1920, elas já começaram a ser delineadas na produção dos anos de 1910, orientada pela mesma demanda por variedade e atualidade que vinha dinamizando a modernização das principais cidades brasileiras. Já neste período, e nesta filmografia, o interesse pelas belezas naturais desloca-se para as intervenções humanas, e urbanísticas, que as disciplinarão, expressas, por exemplo, na visão das vias asfaltadas à beira-mar carioca. Ou nas ressacas do mar, que ultrapassam as suas muradas e desestabilizam a civilização.

Da mesma forma, o registro dos rituais do poder estende-se para as diversas manifestações que agitam a vida cotidiana dos diferentes grupos sociais urbanos, além das elites. A ênfase sobre a urbanização das capitais, mesmo quando a apresenta como propiciadora de um novo cenário para o exercício das sociabilidades burguesas, ultrapassa a evocação das personalidades e autoridades, colocando em pauta as transformações que acabaram envolvendo, em crescente tensão, a totalidade da população.

Na década de 1910, a Capital Federal já apresenta uma fisionomia renovada, sobretudo na região central, sendo paralelamente instituídos novos modos de circulação, comportamentos e práticas culturais. Os esportes se afirmam, diversificam e popularizam, os automóveis se

multiplicam e a vida mundana se incrementa, estimulada pelos cronistas dos jornais e revistas. A fotografia instantânea facilita o registro visual dos acontecimentos e personalidades. Os progressos das artes gráficas viabilizam a reprodução destas imagens na imprensa periódica, correspondendo, assim, às expectativas de atualização e ao interesse crescente pelas imagens.

No entanto, caberia ao cinema o papel mais importante na intensificação deste processo. Ele viria transformar definitivamente as formas de comunicação e os padrões de referência estabelecidos, acelerando as trocas e substituições e alterando drasticamente um cenário até pouco tempo marcado pela hegemonia da imprensa escrita. O cinema ampliará e diversificará o acesso dos brasileiros, majoritariamente analfabetos, ao mundo, tornando-se cada vez mais valorizado socialmente como instrumento de cobertura jornalística dos acontecimentos.

AS REVISTAS ILUSTRADAS E O CINEMATÓGRAFO

Nas primeiras décadas do século XX, a economia brasileira conheceu um incremento, motivada pela formação das camadas médias urbanas e pela diversificação das indústrias. A mesma demanda de mercado que se conformava para um novo consumo, mais diversificado e efêmero, constituiu um campo de expectativa e incentivo à renovação geral no perfil da imprensa. A dinamização das comunicações a partir de invenções como o telégrafo e o telefone e a consequente multiplicação da informação circulante transformariam o conteúdo temático e a apresentação dos jornais diários, conferindo-lhes um caráter mais noticioso.

O mesmo processo foi responsável pela proliferação e diversificação das revistas ilustradas.[2] Tributárias dos aperfeiçoamentos da indústria e das artes gráficas, elas foram uma resposta à diversificação dos interesses e expectativas inscritos no processo de modernização social. Enquanto veículos de comunicação, as revistas propunham-se transitar entre o local e o universal, abrindo-se às novas tendências comportamentais. Assim, respondiam à expectativa de cosmopolitismo da parcela da população mais informada e de maior poder aquisitivo, que foi o seu público leitor. A diversidade temática dessas publicações lhes permitia uma aproximação ampla das mudanças que transfiguravam os espaços da cidade e das novas práticas sociais neles empreendidas. Essa sua integração ao espírito mundano da época traduziu-se formal e artisticamente no largo emprego das ilustrações de humor e sobretudo da fotografia (TRUSZ, 2002).

Foram as revistas que oportunizaram o incremento da prática e a afirmação profissional dos repórteres fotográficos, reproduzindo em suas páginas as imagens das sociabilidades públicas exercitadas no entorno e no interior dos cafés, confeitarias e cinemas, ao mesmo tempo em que procuravam contrastar essas e outras visões da modernidade urbana, incluindo os acidentes de automóveis e bondes elétricos, com imagens bucólicas e pitorescas da cidade antiga.

O interesse por tais assuntos foi compartilhado pelo cinema da época, caracterizando um "gênero documental" muito praticado entre 1908-1912, sobretudo no Rio de Janeiro (GOMES, 1986, p. 327), mas também em Porto Alegre. Trata-se da "filmagem de ocasião", do registro das práticas cotidianas dos anônimos, que tornaria a presença dos cinegrafistas e repórteres fotográficos nas ruas (centrais) das grandes cidades brasileiras nos anos de 1910 tão comum e frequente a ponto de lançar aos transeuntes um desafio duplo: posar ou fugir. Mas este foi apenas um

[2] As revistas, embora não ilustradas, eram circuladas no Brasil desde o início do século XIX, mas provinham do estrangeiro. Já as revistas em língua pátria passaram a ser editadas no país em torno de 1830, ainda sem ilustrações. A primeira revista ilustrada nacional, a Semana Illustrada, seria lançada em 1869. Porto Alegre editou a sua primeira folha ilustrada, A Sentinella do Sul, em 1867. Este semanário trazia na capa e página dupla central litografias de crítica e humor, fazendo da sátira social sua principal orientação.

dos aspectos (en)focados nos filmes documentais do período, os quais registraram também posses, viagens e funerais presidenciais, visitas diplomáticas estrangeiras, paradas militares, ferrovias, aviação, diversões públicas, torneios desportivos, carnavais, festas cívicas e religiosas, progressos urbanos, o footing na avenida, modas, belezas e desastres naturais.[3]

REPÓRTERES FOTOGRÁFICOS E CINEGRAFISTAS: UMA EXPERIÊNCIA MÚLTIPLA

Um dos primeiros cinegrafistas regulares do país foi Alberto Botelho (RJ, 1885-1973), que protagonizou uma longa e produtiva carreira, realizando mais de dois mil documentários e cinejornais. Alberto iniciou seu envolvimento com as imagens no início do século XX, auxiliando o irmão mais velho, Paulino, que era fotógrafo amador. Foi por seu intermédio que começou a trabalhar como repórter do Jornal do Brasil, transferindo-se, em 1903, para a revista O Malho, também carioca, onde permaneceu até 1921. No mesmo período, atuou como repórter fotográfico do jornal Gazeta de Notícias e das revistas Fon-Fon! e Revista da Semana, entre outras.

O seu interesse pelo cinema também surgiu no início do século. De espectador interessado passou a distribuidor e depois exibidor, mas sem sucesso. Em 1907, começou a realizar filmes para Francisco Serrador, em São Paulo, dando início à sua carreira de cinegrafista. Dedicou-se tanto à produção de filmes ficcionais quanto documentais, trabalhando em São Paulo e no Rio de Janeiro, além de assumir a representação do cine-jornal francês Pathé-Journal, com o qual colaborava filmando assuntos nacionais.

Paulino Botelho (RJ, 1879-1948) foi um dos primeiros fotógrafos da imprensa carioca, sobretudo da Gazeta de Notícias. Interessou-se por cinema a partir da influência do irmão, Alberto, com quem aprendeu a operar uma câmera cinematográfica. Faz seus primeiros filmes em 1908, destacando-se como realizador das primeiras imagens aéreas brasileiras, tomadas a partir de um balão. Em setembro de 1910, os irmãos Botelho realizaram o Bijou-Jornal, financiado por Serrador para exibição no seu cinema homônimo, em São Paulo. A produção teve vida curta. Em 1912, eles lançaram o Cinejornal Brasil, já no Rio de Janeiro e como produto da empresa P. Botelho & Cia. (RAMOS, 1997, p. 64 e 178).

Tais informações permitem constatar que os Botelho estiveram estreitamente vinculados, na formação e na profissão, à fotografia, à imprensa e ao cinema, atuando simultaneamente como repórteres fotográficos e cinegrafistas. O traço não foi uma particularidade sua, caracterizando a formação de outros contemporâneos, como Aníbal Requião, em Curitiba, e Emílio Guimarães, em Porto Alegre. Essa experiência múltipla é significativa quando se observa o forte caráter jornalístico dos documentários dos Botelho, sobretudo aqueles da década de 1920[4], e também as características temáticas e formais dos cinejornais dos anos de 1910, que podem ser percebidos como revistas cinematográficas.

O carioca Emílio Guimarães transitou pelos mesmos campos, tanto no Rio de Janeiro quanto em Porto Alegre, onde fixou residência em meados de 1911. A capital gaúcha conheceu, na década de 1910, um processo de multiplicação das imagens técnicas de si própria, seus habitantes e práticas. No segundo semestre de 1912, foram lançados o seu primeiro cinejornal, o Recreio Ideal-Jornal, e a sua primeira revista ilustrada, a Kodak (1912-1920). Além de ter sido a pioneira na veiculação de abundante material

[3] Os aspectos relacionados caracterizam a filmografia de Alberto Botelho entre 1908 e 1916, conforme o catálogo virtual da Cinemateca Brasileira (SP).

[4] Na caixa de DVDs lançada pela Cinemateca Brasileira como fecho do projeto Resgate do cinema silencioso brasileiro constam três títulos da Botelho Films: O novo governo da República (1922), As curas do professor Mozart (1924) e O príncipe herdeiro da Itália em terras do Brasil (1924). A caixa ainda traz dois filmes da produtora Botelho & Netto, de 1931.

fotográfico, a revista também foi a primeira a voltar a sua objetiva para o público dos cinemas locais, publicando tais fotogravuras como conteúdos independentes e logo a seguir como ilustrações de anúncios publicitários de exibidores cinematográficos. Emílio Guimarães protagonizou tais iniciativas, tendo sido o responsável pela realização do cinejornal, entre julho e dezembro de 1912, e pela reportagem fotográfica e direção artística da Kodak, entre outubro de 1912 e abril de 1914.

Emílio possuía um invejável currículo como produtor de imagens quando chegou em Porto Alegre, vindo justamente do Rio de Janeiro, onde teria realizado filmes para Labanca & Leal e Paschoal Segreto. Ele era um experiente cinegrafista, cujos primeiros filmes teriam sido realizados em 1905, prosseguindo até 1909, após o que Emilio teria circulado pela Europa. De volta ao Brasil, esteve a serviço do Governo Federal, filmando no Paraná. Após percorrer vários países sul-americanos, estabeleceu-se na capital gaúcha, trabalhando para o cinema Variedades como cinegrafista em setembro de 1911.[5] Em meados de 1912, atuava como repórter fotográfico da Fon-Fon! no Rio Grande do Sul, tendo publicado na revista carioca imagens de paisagens do interior gaúcho, assim como de eventos públicos (II Exposição Estadual Agropecuária) e calamidades porto-alegrenses.[6]

A experiência de Emílio como cinegrafista foi destacada pela Kodak na ocasião do anúncio da sua integração à equipe da revista como repórter fotográfico, na segunda edição, de 05/10/1912. Em abril de 1913, durante a visita a Porto Alegre do caricaturista carioca Raul Pederneiras, Emílio Guimarães foi homenageado pelo antigo colega e pelos novos, sendo publicada na Kodak uma caricatura sua como repórter fotográfico, desenhada por Raul. (***Figura 1***) Desde julho de 1912, porém, Emílio já trabalhava para o

Figura 1
Caricatura de Emílio Guimarães
Título: "Phocando".
Autor: Raul Pederneiras.
Produção: Porto Alegre, abril, 1913.
Fonte: Kodak, Porto Alegre, ano 1, nº 32, 24/05/1913.

[5] Correio do Povo, Porto Alegre, 16/07/1912, p. 1.
[6] As imagens produzidas por Emílio Guimarães sobre o Rio Grande do Sul eram publicadas na seção temática "Fon-Fon no RGS". Comprovam a sua colaboração para a revista carioca as edições de Fon-Fon: n. 23, 08/06/1912; n. 27, 06/07/1912 e n. 28, 13/07/1912.

cinema Recreio Ideal, da empresa Francisco Damasceno Ferreira & C., como "fotocinegrafista". Este seu perfil também seria promovido visualmente na Kodak por meio da veiculação de outra caricatura, também de autoria de Raul, mas representando Emílio como cinegrafista.
(***Figura 2***)

A partir de outubro de 1912, portanto, Emílio Guimarães acumulou as funções de cinegrafista e repórter fotográfico. Em fevereiro de 1913, ele se tornaria também diretor artístico da Kodak, ou seja, o responsável pela apresentação e conteúdos visuais da publicação. Foi justamente durante este período, que coincide com a instalação das oficinas tipográficas e de fotogravura da revista, que nela foram veiculadas as fotogravuras do público espectador cinematográfico local. Considerando-se o currículo de Emilio e suas funções na publicação, acredita-se ter sido ele o produtor dos instantâneos ao magnésio noturnos que focaram o público nos cinemas.

Em setembro de 1913, Emílio estreitou ainda mais os seus laços com a Kodak, tornando-se sócio da empresa. O seu desligamento ocorreu em abril de 1914, quando de sua partida para o Paraná, para a região da Guerra do Contestado, em "excursão photo-cinematographica". Na verdade, ele viajou como repórter fotográfico da revista e do jornal A Noite, ambos de Lourival Cunha, tendo produzido várias fotografias que foram publicadas na Kodak como reportagem suplementar e um filme, Os fanáticos do Taquaruçu, exibido com sucesso em Porto Alegre, Curitiba e São Paulo.

Figura 2
Caricatura de Emílio Guimarães
Título: "Reminiscências de arte".
Autor: Raul Pederneiras.
Produção: RJ, c. 1909.
Fonte: Kodak, Porto Alegre, ano 1, nº 30, 10/05/1913

OS CINEJORNAIS BRASIL E RECREIO IDEAL-JORNAL

No catálogo digital da Cinemateca Brasileira estão

relacionadas as edições de ns. 1 a 31 do Cinejornal Brasil, mas a lista está incompleta. A sua primeira edição foi lançada nos cinemas cariocas em janeiro de 1912, sendo exibida em fevereiro em São Paulo e em abril em Pelotas/RS, passando igualmente por Porto Alegre. Essa circulação caracterizou as edições seguintes do cinejornal.

Embora os nitratos originais não existam mais, sabe-se que a primeira edição compreendia imagens da Igreja da Glória, de um campeonato desportivo, uma caricatura de Raul Pederneiras sobre o momento político e uma reportagem sobre a 1ª Semana da Aviação do Rio de Janeiro. Esta mostrava a visita do presidente Hermes da Fonseca aos hangares e aviões e as manobras dos aviadores franceses, além de oportunizar aos espectadores a visão da Baía da Guanabara e de outros pontos da Capital Federal a partir do avião, em pleno vôo. Tais imagens, em particular, também teriam integrado uma edição do Pathé-Jornal.

Sobre as edições seguintes do Cinejornal Brasil são mais escassas ou indisponíveis as informações. De periodicidade semanal, elas privilegiaram, em regra, as "atualidades nacionais com os mais recentes acontecimentos do nosso País", registrando visitas diplomáticas de autoridades estrangeiras, funerais de políticos, manobras aéreas, inaugurações presidenciais, vistas promocionais de casas exibidoras cariocas e demais eventos da cidade.

O Recreio Ideal-Jornal compreendeu cerca de 21 edições, que foram produzidas e exibidas com regularidade, entre julho e dezembro de 1912, no cinema Recreio Ideal.[7] Embora nenhum exemplar do cinejornal tenha sido preservado, é possível identificar, a partir da imprensa, os assuntos que apresentou como "atualidades porto-alegrenses". Na primeira edição constavam: "Porto Alegre pitoresco", "Grupo da imprensa", filmado na tarde de 13/07, por ocasião da inauguração oficial do "gabinete fotocinematográfico" do Recreio Ideal, "Aspectos do Mercado depois do incêndio", uma charge de Nero[8] sobre o "Momento econômico", o funeral de um militar e, por fim, um jogo de futebol (Grenal). O evento de lançamento do cinejornal mereceu nota do Correio do Povo no dia seguinte, sendo a iniciativa elogiada como um "melhoramento" que a empresa exibidora introduzia em sua "casa de diversões". Além de informar que a imprensa havia sido convidada a prestigiá-lo, o jornal também confirmou que Emilio o filmou e fotografou, produzindo as imagens que acabaram promovendo a sala e o exibidor já neste primeiro filme.

Com relação ao incêndio, ocorreu em 05/07/1912 e destruiu as 48 bancas do Mercado Público local, produzindo sérios prejuízos aos seus proprietários. A importância da filmagem, mesmo que tardia, foi incontestável, visto ter respondido à expectativa dos contemporâneos, como o cronista do Correio do Povo Max Linder (pseudônimo de Emílio Kemp), que havia lamentado, dias antes, em sua seção "Fitas da semana", que ainda não houvesse no meio local uma "indústria de fitas cinematográficas" para registrar o ocorrido. Caso contrário, "ficaria fixado no film todo o espetáculo desse incêndio voraz, mas belo." Até então, só haviam sido circuladas imagens fotográficas do desastre, produzidas por Virgílio Calegari e reproduzidas no mesmo jornal.

A incorporação da ilustração de humor ao cinejornal porto-alegrense, reproduzindo a prática dos Botelho, que também integraram às edições do Cinejornal Brasil charges com temática política, assinalava a importância das imagens como formas de expressão e apropriação da realidade, além de evidenciar os estreitos vínculos entre cinema, imprensa, fotografia e artes gráficas e o potencial criativo de tais conexões. No caso do cinejornal carioca,

[7] O Recreio Ideal foi aberto em 1908, na rua dos Andradas,e já estava em seu segundo endereço e quarto proprietário. *Correio do Povo*, 19/07/1912, p. 2 e 21/12/1912, p. 10.

[8] Nero era o pseudônimo de Orzolino Martins, editor da revista crítica e humorística 606, publicada localmente há alguns anos e bastante popular. Ele se tornou o ilustrador oficial da revista Kodak a partir de 22/02/1913, assinando muitas de suas capas e publicando no periódico inúmeras charges e caricaturas durante todo aquele ano.

sabe-se das participações dos caricaturistas Calixto e Raul Pederneiras, mais assíduo, o autor das caricaturas de Emílio Guimarães publicadas na Kodak e colaborador da publicação local.

A edição n. 2 trouxe imagens de provas hípicas, outro jogo de futebol, o footing na rua da Praia, a promoção publicitária da casa de modas Providência, uma nova promoção da sala exibidora, com a filmagem do "balão do Recreio", e trechos da "festa da igreja". Tratava-se, provavelmente, da Festa do Divino Espírito Santo, da qual novas imagens seriam exibidas na terceira edição do Recreio Ideal-Jornal, juntamente com vistas da "visita do colégio Bom Conselho ao Recreio Ideal", além do retorno das "seções" "Porto Alegre Pitoresco" e "Rua da Praia". Observa-se, novamente, o caráter promocional da produção e exibição das imagens, inscrita na filmagem da saída das alunas do Bom Conselho da sessão gratuita que o exibidor lhes ofereceu na tarde de 30/07, já realizada com o intuito de incluir o registro no cinejornal.

A quarta edição compreendia imagens da uma enchente, da saída de um vapor do porto, "Porto Alegre pitoresco, progressivo, etc.", confirmando o estabelecimento de algumas seções visuais temáticas. Elas também organizariam a distribuição das fotografias da cidade na Kodak logo a seguir, empregando-se inclusive os mesmos títulos. Na revista, denominava-se "pitorescos" aos aspectos campestres e antigos da capital, enquanto que o qualificativo "progressivo" ou "moderno" definia as vistas que evidenciavam a urbanização.

As edições seguintes continuariam enfocando acontecimentos cotidianos como festas populares, torneios esportivos, exercícios militares, a seção "Rua da Praia", que na Kodak teria a sua correspondente seção fotográfica "Fazendo rua da Praia", e a última novidade, o recém inaugurado Jardim Zoológico Villa Diamela. As imagens do novo centro de diversões local foram largamente exploradas por Emílio Guimarães, sendo primeiro popularizadas na tela do Recreio Ideal (edições n. 6 e 7 do cinejornal) e depois, com maior intensidade, nas páginas da revista Kodak.

Frente a este quadro, é possível imaginar-se a popularidade de Emílio Guimarães na cidade na época, marcando presença regular e assídua nas ruas, filmando e fotografando as manifestações e eventos locais e assim integrando a prática da produção das imagens técnicas ao cotidiano dos contemporâneos, simpáticos ou não à atividade, perseguida por uns como oportunidade de romper com o anonimato e criticada por outros como invasão de privacidade.

A IMPORTÂNCIA SOCIAL DOS DOCUMENTAIS

Ao contrário do que comumente dizem os estudos sobre o cinema no Brasil, a importância dos filmes não-ficcionais – atualidades, cinejornais e documentários – durante o período do cinema silencioso foi muito grande para os seus contemporâneos. Os documentais desempenharam um papel fundamental como "janela para o mundo" e foram muito valorizados pelos formadores de opinião pública pelo seu caráter informativo. [9]

A defesa dos documentais como meio de documentação e perpetuação dos acontecimentos fundava-se, na verdade, em uma percepção equivocada sobre a qualidade das imagens cinematográficas, consideradas objetivas em decorrência de sua natureza técnica, valendo o mesmo para a fotografia, percebida como documento fidedigno da realidade. Vide o comentário do cronista carioca João

[9] A exceção foi a crítica cinematográfica brasileira do final dos anos de 1920, que os depreciou, empenhada que estava na campanha pelo desenvolvimento de uma indústria cinematográfica no País, calcada no modelo norte-americano e na produção ficcional. Ela também reprovava certas visões do Brasil que os documentais fizeram emergir, por considerá-las prejudiciais à imagem do país no exterior.

do Rio em 1909: “Um rolo de 100 metros na caixa de um cinematografista vale muito mais que um volume de história, mesmo porque não tem comentários filosóficos.” (GOMES, 1986, p. 329).

Os documentais também concentravam a atenção dos jornalistas porto-alegrenses na época, que avaliavam os seus aspectos técnico e temático, a sua qualidade informativa e artística, pois alguns já eram colorizados. Tais filmes eram especialmente elogiados quando resultavam de excursões cinematográficas a lugares inóspitos e exóticos. Evocava-se então o cinema como instrumento de apropriação do mundo pelo homem, como meio de realização de uma viagem imaginária e de efetivação de uma experiência visual cognitiva. [10]

Tais considerações fundavam-se na larga experiência acumulada pelos espectadores locais no contato com os documentais. Embora tais filmes tenham se transformado ao longo do período silencioso, assim como os modos de exibi-los e assisti-los, eles tinham espaço garantido nos programas dos cinemas. Com a reordenação das práticas de exibição, a partir de 1908, foi estabelecido um modelo de composição que se manteve inalterado em seus aspectos gerais durante anos. Cada sessão deveria compreender filmes cômicos, dramáticos e documentais. Mudavam os títulos e a extensão dos filmes, mas não essa organização variada. Diversidade e atualidade da oferta eram os principais aspectos que alimentavam as expectativas do público e estimulavam as iniciativas de distinção dos empresários frente à concorrência.

Em 1912, quando foi lançado o Recreio Ideal-Jornal, eram exibidos regularmente em Porto Alegre os cinejornais Pathé-Journal, Gaumont-Journal, Éclair-Journal, Portugal-Jornal do Norte e o Cine-Jornal Brasil, dos Botelho. Esse quadro foi considerado pela empresa exibidora que patrocinou o Recreio Ideal–Jornal na ocasião do seu lançamento, assinalando que se tratava de realizar localmente uma “fita semanal (...) à maneira do que fazem no Rio e em Paris”.[11] Ou seja, embora a iniciativa fosse particular, evidenciando a preocupação de uma empresa com a qualificação dos seus serviços, ela também demonstrava o progresso da cidade, a sua modernidade, integrando-a ao rol das metrópoles civilizadas e cosmopolitas, capazes de produzir e exibir as suas próprias imagens cinematográficas nas telas dos cinemas.

O incremento e auto-promoção da exibição por intermédio da identificação temática entre espectadores e imagens parece ter sido o principal intuito da empresa F. Damasceno Ferreira & C. com o lançamento do seu Recreio-Ideal-Jornal. No início da década de 1910, a exibição cinematográfica e o setor econômico que lhe correspondia ainda caracterizavam-se, em Porto Alegre, por certa instabilidade e fragilidade. A fase foi marcada por sucessivas transformações dos filmes, cuja crescente extensão e complexificação narrativa colocavam, cotidianamente, novas demandas, estruturais e perceptivas, tanto a exibidores quanto a espectadores.

A sedentarização da atividade exibidora (1908) colocou aos empresários o desafio diário da manutenção e afirmação das salas. A necessidade de renovar constantemente o grau de atração da oferta fez com que a padronização inicial dos programas e modo de funcionamento do espetáculo fosse rompida já em 1910. A fim de fidelizar e ampliar o público, os exibidores empreenderam diferentes iniciativas, inclusive retomando práticas características da fase itinerante (1896-1908), como a exibição de filmes cantantes com sincronização sonora mecânica e a alternância das projeções com atrações artísticas apresentadas ao vivo. Crescem também os investimentos em publicidade e surge a idéia da produção cinematográfica própria, como foi o

[10] *A Federação*, Porto Alegre, ano 26, nº 130, 07/06/1909, p. 1 e 2.

[11] *Correio do Povo*, 06.07.1912, p. 4.

caso do Recreio Ideal-Jornal. A reincidência de imagens auto-promocionais envolvendo o cinema em diferentes edições do cinejornal o confirma.

Por outro lado, a iniciativa também supria satisfatoriamente a crescente demanda por imagens técnicas que dominava aquele contexto, em que um incêndio ganharia foros de espetáculo se fosse filmado e exibido como atração pública no cinema. Com suas câmeras, os repórteres fotográficos das revistas e os cinegrafistas incrementaram as formas de comunicação e expressão e conferiram divulgação ampla aos acontecimentos registrados. Contudo, neste mesmo procedimento, eles legitimaram sujeitos, instituições e práticas. Ao recortar os eventos do cotidiano, retirando-os da efemeridade e preservando-os do esquecimento por meio do registro fotográfico e cinematográfico, eles os tornaram fatos históricos a ser memorizados pela sociedade e assim os monumentalizaram (LE GOFF, 1984).

Nas primeiras décadas do século XX, o cinema assumiria crescentemente o papel que até então coubera às Exposições Universais. Como "novo grande espetáculo visual apoiado em alta tecnologia", ele canalizaria o esforço das sociedades em construir uma memória de si através da mobilização de determinadas imagens, sem que o estatuto de memória que adquiria fosse interrogado (MORETTIN, 2005, p. 140). Por isso, além de admitir a capacidade do cinema em construir um conhecimento visual sobre o mundo (LEENHARDT, 1997, p. 11), é fundamental considerar a importância da construção simbólica que realiza por meio dos filmes, que são sempre resultado de escolhas, temáticas e formais, que visam divulgar e justificar ações do presente e garantir às gerações futuras a sua permanência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUTRAN, Arthur. Panorama da historiografia do cinema brasileiro. ALCEU, Rio de Janeiro, v. 7, n. 14, p. 17-29, 2007.

AUTRAN, Arthur. Paulo Emílio e a constituição das bases da pesquisa histórica sobre cinema no Brasil. Revista USP, São Paulo, n. 60, p. 114-121, 2003.

BERNADET, Jean-Claude. Historiografia clássica do cinema brasileiro. São Paulo: Annablume, 1995.

BERNARDET, Jean-Claude. Cinema brasileiro : propostas para uma história. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1979.

CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa (Org.). O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. Estudos Avançados, São Paulo, n. 11 (5), p. 173–191, 1991.

GAUDREAULT, André e GUNNING, Tom. Le cinéma des premiers temps: un défi à l'histoire du cinéma? In: Histoire du cinema. Nouvelles approches. AUMONT, Jacques; GAUDREAULT, André e MARIE, Michel. (Org.). Paris: Colloque de Cerisy/ Publications de la Sorbonne, 1989.

GOMES, P. E. S. A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898- 1930). In: CALIL, Carlos. A. e MACHADO, M. T. Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente. São Paulo: Brasiliense, 1986.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. Enciclopédia Einaudi. Vol. 1. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1984.

LEENHARDT, Jacques. Teoria da comunicação e teoria da recepção. Anos 90, Porto Alegre, n. 8, p. 7-13, 1997.

MENESES, Ulpiano T. B. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 23, n. 45, pp. 11-36, 2003.

MORETTIN, Eduardo. Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 25, n. 49, pp. 125-152, 2005.

RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luis F. (Org.). Enciclopédia do cinema brasileiro. São Paulo: Senac, 1997.

TRUSZ, Alice D. A publicidade nas revistas ilustradas: o informativo cotidiano da modernidade. Porto Alegre – Anos 1920. Dissertação (Mestrado em História), IFCH/ UFRGS, Porto Alegre, 2002.

SITES

Cinemateca Brasileira - <www.cinemateca.com.br> Acesso em: 28/07/2011

Biblioteca Nacional – <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_anos.htm> Acesso em: 01/08/2011.

FONTES DOCUMENTAIS

Correio do Povo, Porto Alegre, 1912

A Federação, Porto Alegre, 1912

Kodak, Porto Alegre, 1912 a 1914

Morro do Céu (Gustavo Spolidoro, 2010)

Um olhar sobre a alteridade em Morro do Céu

por Guilherme da Rosa[1]
Mestre em Comunicação pela PUCRS e professor dos cursos de Cinema e Design da UFPel

APRESENTAÇÃO

Este texto se propõe a realizar uma observação do filme *Morro do Céu* (2009), do diretor Gustavo Spolidoro, a partir de possíveis aproximações com a discussão da noção de alteridade presente na prática do documentário (BERNARDET, 2004) e herdada do percurso feito por Jean Rouch e a constituição do que, na história do cinema, convenciona-se chamar de cinema verdade (NICHOLS, 2008 p. 155). Nosso interesse reside especialmente em ler o filme a partir de algumas bases presentes na trajetória rouchiana, sobretudo ao observar as relações de alteridade presentes entre diretor e personagens do documentário. Compreendemos que a discussão destes modos de relação pode auxiliar o pensamento das complexidades entre o ficcional e o documental como uma das questões presentes na investigação sobre cinema documentário. Cabe ressaltar que este olhar do filme, a partir de suas relações de alteridade, já foi delineado a partir da crítica de Leonardo Amaral (2011, online) que coloca Morro do Céu em paralelo a outras produções contemporâneas como Viajo porque preciso, volto porque te Amo (Karin Aïnouz e Marcelo Gomes, 2009), Pacific (Marcelo Pedroso, 2009) e A falta que me faz (Marília Rocha, 2009) todos como passíveis de serem observados a partir das relações de alteridade que suscitam.

[1] guilhermecarvalhodarosa@gmail.com
[2] Disponível em: http://www.filmespolvo.com.br/site/artigos/cinetoscopio/930. Acesso em 13/07/2011.

Esta abordagem parte, sobretudo, de como é construída a relação com o outro em Jean Rouch, a partir da observação feita por Marco Antônio Gonçalves (2008 p. 152) com relação especialmente a Eu, um negro (1958) de uma "filosofia da alteridade rouchiana, o de se tornar outro e estabelecer uma relação outro/outro". Esta nova forma de alteridade, inaugurada com o cinema verdade e também presente em Jaguar (1955) e em tantos outros filmes do mesmo diretor, pode ser orientadora para o pensamento de algumas questões com relação a representação e aos "limites éticos" no documentário a medida que questiona as posições estabelecidas entre sujeitos e objetos ao ler esta alteridade por uma via antropológica, baseada na ideia de interpretar: um fazer etnográfico que implica a relação entre quem filma/etnografa e os etnografados/filmados (GONÇALVES, 2008 p. 197).

Nosso interesse, então, recai em observar como, em Morro do Céu, é sinalizada esta relação do encontro. O roteiro desta aproximação considera além de um olhar a partir das marcas do produto fílmico, entrevistas com o diretor e algumas críticas escritas sobre o documentário no momento de sua circulação nos festivais por onde passou e também a partir da divulgação do projeto DOCTV[3] edição 4, para o qual o projeto foi selecionado.

A escolha por este filme pode ser compreendida a partir de alguns indícios, presentes no texto fílmico, que, acreditamos, podem ser lidos pelo prisma rouchiano, a começar pelo compromisso que a montagem estabelece com uma forma narrativa (ANDRADE, 2009 online)[4]: é necessário contar uma história e ela parte de sujeitos que são personagens e pessoas ao mesmo tempo. Há uma semelhança com Rouch neste sentido (GONÇALVES, 2008 p. 211) com a ressalva de que em Morro do Céu, os sujeitos representam seus próprios personagens. Para além do filme, as entrevistas com o diretor e as críticas são aqui observadas como extensão do encontro que não é exposto na tela pois o diretor não deixa transparecer como parte do discurso sua relação com Bruno Storti e sua família. Não se trata de tentar encaixar a obra de Spolidoro em categorias rouchianas, mas estabelecer possíveis relações do modo apresentado por Rouch para com o pensamento de filmes contemporâneos que, como Morro do Céu, desafiam o limite discursivo do ficcional/documental. A questão que nos propomos a desenhar a seguir é observar a relação entre Spolidoro e a família Storti sem que isso seja denunciado no fílmico, apesar de tomarmos como ponto de partida a noção de que o filme só pode ser produzido a partir desta relação, a primeira vista, congruente com as incursões etnográficas propostas no universo rouchiano.

[3] - O Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro (DOCTV) é uma política pública da secretaria do audiovisual do Ministério da Cultura do Governo Federal que tem como objetivo incentivar a cadeia produtiva de documentários no Brasil, valorizando as produções locais e dando divulgação a estas produções nas emissoras de televisão públicas brasileiras. O projeto pode ser conhecido em: http://doctv.cultura.gov.br/

[4] - Gustavo Andrade da Revista Cinética evidencia este caráter narrativo de Morro do Céu em sua crítica. Ele faz uma distinção entre o filme de Spolidoro e a proposta de Flaherty e Rouch, no sentido de o primeiro não pretender um relato etnográfico. Cabe ressaltar que a proposta deste texto é diferente: procura estabelecer relações entre a construção da alteridade em Jean Rouch e o filme em questão. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/morrodoceu.htm. Acesso em 18/7/2011.

MARCAS DA ALTERIDADE

A ideia de alteridade é próxima ao documentário não apenas a partir do que Rouch e seus filmes permitem identificar, mas também em relação as leituras feitas por Jean-Claude Bernardet e Jean-Louis Comolli. Em geral, estes olhares convergem para a ideia de que a alteridade implica relação de quem filma com quem é filmado, não como uma relação protocolar, pois precisa produzir deslocamento de ambos. Bernardet, particularmente, define com precisão esta questão: "acredito que a filosofia da alteridade só começa quando o sujeito que emprega a palavra "outro" aceita ser ele mesmo um "outro" se o centro se deslocar, aceita ser um outro para o outro" (BERNARDET, 2004 p. 2). Já Comolli define que há, na verdade, um encontro de mise-en-scènes entre realizador e os sujeitos que são filmados, pois "filmar o outro é confrontar a minha mise-en-scène com a do outro" (COMOLLI apud MIGLIORIN, 2003, online p. 4)[5].

[5] - Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/cep/cezar_migliorin.pdf. Acesso em 22/07/2011.

UMA RELAÇÃO PERTENCENTE AO FORA DE QUADRO

O caso de Morro do Céu pode ser compreendido no momento em que todos os encontros e marcas de alteridade do filme não são evidentes nos quadros, como já referido. Então, estas relações partem do que está fora, do que não está visível ao espectador. Pode-se observar uma espécie de hermetismo das imagens em direção a uma transparência, no sentido da imagem como "efeito de janela" (XAVIER, 2008 p. 24) que não quer, a primeira vista, mostrar seu duplo entre a opacidade e a transparência. Este ambiente, que, diferente de Jean Rouch neste aspecto, não permite revelar as interferências do diretor, parece ser instalado no filme como uma espécie de dispositivo para que as imagens dos sujeitos/personagens possam ser construídas enquanto uma narrativa das próprias vivências de Bruno Storti.

Pode-se perceber certa intenção em dar ao filme uma estrutura ficcional e distante dos modelos tradicionais do documentário, em termos de escolhas formais, a partir de uma sequência quase linear de acontecimentos que culminam na desilusão amorosa do principal personagem. Uma questão central para a produção de documentários, que, pela experiência de Jean Rouch, pode ser definida como momento de confrontação (GONÇALVES, 2008 p. 192) é a ordem dada ao material bruto na montagem. Em Morro do Céu, o resultado da montagem denota a passagem de sequências do cotidiano de Bruno entrecortadas por planos de cunho estético. O próprio Spolidoro, em entrevista ao portal UOL coloca a produção em diálogo com outros filmes ficcionais contemporâneos, como Antes que o mundo Acabe (Ana Luiza Azevedo, 2009) e As melhores coisas do mundo (Laís Bodanzky, 2009), com uma proposta estética e narrativa focada em vivências adolescentes e, como ele mesmo define, em "ritos de passagem". Quando perguntado sobre a relação de sua obra com estes filmes ele responde: "Acho que meu filme estabelece relação com todos pois, normalmente (por quê isso, me pergunto agora?!), filmes de adolescentes costumam retratar ritos de passagem, descobertas, dilemas, flertes..." (BARBOSA, 2011 online) [6]. Esta intenção de perceber, obviamente, o filme longe de um compromisso rígido com o dispositivo documental griersoniano (NICHOLS, 2008 P. 51) e próximo de outras narrativas ficcionais aparece como opção na montagem, expressa a partir do texto fílmico. A montagem, como observa Ismail Xavier, é colocada como "o lugar, por excelência da perda da inocência" (2008, p. 24), do rompimento com uma suposta objetividade ontológica da imagem. O filme aqui observado está historicamente situado em um tempo que já, em muito, superou a necessidade de ruptura com a ideia de objetividade da imagem que é inerente à montagem. O que podemos observar, no lugar disso, é seu inverso: há diálogos claros com o universo ficcional a partir de uma decupagem expressa no produto fílmico final, mas a matéria-prima para esta realização só pode ser obtida a partir de uma relação do diretor com os personagens/sujeitos que aceitam entrar no dispositivo de representarem e terem "consciência cênica" de suas próprias vidas, como Cesar Migliorin e Ilana Feldman questionaram o diretor durante as oficinas do DOCTV realizadas no ano de 2008 (SCHENKER, 2010 online) [7].

Ao ser lido pelo que propõem categorias do cinema de documentário, a opção por uma impressão de "mosca na parede", própria aos documentários do cinema direto (NICHOLS, 2008 p. 153), no entanto, cria uma regra para ser quebrada neste espaço off. Como o diretor menciona, algumas cenas foram feitas a partir da proposição à família

[6] - Disponível em: http://cinema.uol.com.br/ultnot/2011/06/24/gustavo-spolidoro-critica-documentarios-cabecas-falantes-por-solucoes-simplistas-para-contar-historias.jhtm. Acesso em 13/07/2011.

[7] - Disponível em: http://ancine.myclipp.inf.br/default.asp?smenu=ultimas&dtlh=7233&iABA=Not%EDcias. Acesso em 20/07/2011. Além desta referência, Spolidoro faz menção a este questionamento em uma entrevista sua publicada no site de videos Youtube no canal do programa DOCTV, disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=cQT-n583reM. Acesso em: 20/07/2011.

Storti, de situações cotidianas para serem registradas, como fala em um relato transcrito de uma entrevista disponível no canal do DOCTV no website de vídeos Youtube:

> A forma com que eu estava dentro desta turma era o mais invisível possível sem o fetiche da invisibilidade total, mas eu tentava fazer com que eles vivenciassem o momento deles sem interferir muito naquilo ali. Então o que eu fazia às vezes, eu propunha uma ação, eu propunha que eles fossem jantar que eles sentassem em algum lugar e a partir dali eles desenvolviam o tema (...). E eles que, na maioria das vezes, me levavam a algumas cenas, eles é que diziam que amanhã teria aula, que teria o jogo de futebol da comunidade, que teria determinado evento. E a partir disso eu ia lá antes, decupava mentalmente e no dia seguinte fazia (SPOLIDORO, 2009 online) [8] .

No filme, o que se vê são situações de uma conversa em família na varanda da casa, na hora do jantar com a mesa posta. Quase sempre as cenas onde há falas são feitas em lugares da casa onde, convencionalmente, reside o espaço para o diálogo e onde se conversa com quem é convidado: na varanda e especialmente na cozinha. O que acontece nos planos ordenados em sequência no filme é fruto de algo que veio depois e virá antes da duração cronológica destes planos, algumas coisas podem estar registradas no material bruto, mas possivelmente grande parte deve ser fruto de um tempo específico e necessário para que o filme aconteça e que não pode ser representado diretamente no material.

[8] - Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=cQT-n583reM. Acesso em: 20/07/2011.

Há uma questão relacionada à técnica que pode ser observada neste momento. Sabemos que tanto Jean Rouch, quanto Robert Drew, D. A. Pennebaker e outros puderam estabelecer novos paradigmas à produção de documentários graças, também, a possibilidade de filmarem com equipamentos pequenos para a época (NICHOLS, 2008 p. 146). Em *Morro do Céu* podem haver algumas características técnicas que, indiretamente, servem para observar relações de alteridade. O diretor é o único membro da equipe na produção e realiza o trabalho de câmera e de som sozinho. A câmera usada para a produção do documentário foi uma Canon Vixia modelo HG-21 que possui recursos avançados próximos às câmeras de vídeo profissionais, no entanto de dimensões reduzidas e com porte de câmera de mão. A opção foi não utilizar luz de cinema e também um equipamento diminuto para captação do som: dois microfones de lapela e um microfone tipo *boom*[9] . A relação com a câmera, entretanto, não acontece a partir de uma percepção da leveza e da imersão do corpo, como Laurent Roth coloca em relação a câmeras leves (2005, p. 35). Há uma câmera majoritariamente presa a um eixo e a composição de planos realizados com rigor estético (ANDRADE, 2009 online)[10]. O fator equipamentos diminutos parece corroborar em outro sentido: o de permitir que a relação entre Spolidoro e a cotidianidade familiar dos Storti aconteça sem interferências, ou com a redução do aspecto predatório das imagens do cinema e sua relação ambígua com a alteridade (GONÇALVES, 2008 P. 152). Como o próprio diretor coloca:

> Trabalhei com dois lapelas e boom e me dei muito bem com isso [câmera e som] até porque se tivesse uma outra pessoa fazendo câmera e se tivesse luz de cinema, principalmente, acabaria com tudo e, no caso, uma vara de

[9] - Spolidoro fala sobre estas opções na entrevista publicada no canal do DOCTV no Youtube.
[10] - Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/morrodoceu.htm. Acesso em 18/7/2011.

> boom direcionado para cada vez que alguém fosse falar, iria acabar que eles [família Storti] não iriam ter a cumplicidade (SPOLIDORO, 2009 online) [11].

Neste sentido, a evolução tecnológica colabora com a prática do documentário no momento em que permite que o documentarista/diretor esteja presente na mise-en-scène da vida dos personagens de uma forma mais próxima e com certa intimidade. A relação dos Storti com Spolidoro, neste caso, é uma construção que pertence ao próprio diretor e exclusivamente a ele, que pode estar presente nos momentos de partilha que foram registrados. Se houvessem outras pessoas na equipe de produção seria, talvez, necessário, estender esta relação também a operadores de câmera, técnicos de som e de luz o que, certamente, contribuiria para uma relação mais formal e sem a "cumplicidade" necessária. Esta cumplicidade, apontada na fala do diretor, é fruto da relação entre ele e os personagens. É necessário ter relativo cuidado ao observar este modo de produção de filmes, a medida que a relação como fruto da alteridade acontece de forma complexa: são pessoas reais que têm consciência cênica de saberem que estão sendo filmados, mas ao mesmo tempo atuam a partir de suas próprias vidas. Como Spolidoro também coloca, no mesmo relato utilizado acima, existe a presença da pequena câmera nos espaços da casa, mas a informação se a câmera está ligada ou não, neste caso, passa a ficar em segundo plano: "eles sabiam que estavam sendo filmados, mas ao mesmo tempo eu não dizia para eles que estava filmando" (SPOLIDORO, 2009 online)[12] .

A discussão desta complexidade, certamente, pode constituir uma nova pesquisa, mas pode ser reveladora uma leitura feita a partir do que Erving Goffman traz em A representação do eu na vida cotidiana, da consciência do sujeito na representação de papéis sociais "reestabelece a simetria do processo de comunicação e monta o palco para um tipo de jogo de informação" (GOFFMAN, 1985 p. 17). Este jogo pode acontecer no dispositivo do documentário, ou fora dele, como Goffman trata, a partir da vida cotidiana.

A ALTERIDADE PRESENTE EM MORRO DO CÉU

Acreditamos que Morro do Céu pode ser lido a partir dos olhos da alteridade rouchiana, como nos propomos aqui. O ato de sugerir situações aos personagens, como vimos acima, por exemplo, não nasceria da efemeridade própria a uma relação entre desconhecidos. É, senão, fruto de uma relação de cumplicidade entre documentarista e sujeitos como o próprio diretor sugere em entrevista ao DOCTV.

Para ler este modo de alteridade, retornaremos brevemente ao sentido empregado por Jean Rouch para a alteridade. Como Gonçalves percebe, a possibilidade instaurada por um modelo de relação "outro/outro, e não do do eu/outro, na simultaneidade, vendo o outro como o outro e nesta construção ver a si mesmo como outro propõe uma nova percepção da alteridade que parece querer ultrapassar uma posição concebida enquanto termos de uma filosofia bipolar" (2008 p. 153). Parece-nos um ponto chave para esta questão da alteridade a consciência do documentarista de ver a si mesmo como o outro. Se pegarmos o exemplo de Eu, um negro, o fio condutor que permite que se esmaeçam os papéis discursivos daqueles que registram e daqueles que são registrados é opção consciente de Rouch pela ficção, imaginação e realidade (GONÇALVES, 2008 p. 153), desta forma o filme não se coloca como um relato objetivo sobre algo e, consequentemente, distante, diferente dos personagens que registra. As imagens em Eu, um negro e em Morro do Céu estão a serviço do outro que está contando a

[11/12] - Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=cQT-n583reM. Acesso em: 20/07/2011.

história. Esta estrutura já referida, evoca um interesse pelas vidas que estão sendo partilhadas com o diretor e consequentemente com o espectador, após a montagem. Trata-se de uma partilha feita a partir da palavra e, no caso, das ações dos personagens. O que, é evidente, coloca este modo em oposição ao modelo sociológico, apontado por Bernardet, que permeou o documentário brasileiro particularmente durante o período moderno. Alguns filmes desta época, como Viramundo (Geraldo Sarno, 1965), operam em um modelo de exterioridade do sujeito em relação ao objeto (2003, p. 18) que vai do particular ao geral, com a escolha da voz over que faz com que os filmes estejam "mais próximos dos locutores do que dos entrevistados" (BERNARDET 2003 p. 26).

Não é possível aceitar este modelo de alteridade rouchiana sem quererverdadeiramente ser o outro. Essa relação complexa produz necessariamente deslocamento tanto para o diretor como para quem está sendo filmado, no sentido de por em dúvida relatos pré-estabelecidos. Como podemos observar a partir do que comenta o diretor sobre a pré-produção, Morro do Céu não foi feito a partir de um número restrito de diárias, mas em um período de três meses, onde Spolidoro morou na cidade de Cotiporã e acompanhou, diretamente, o cotidiano dos jovens por mais de dois meses [13].

> Só não morei com eles porque tinha alugado uma casa na cidade por 4 meses. Nessa casa eu tinha uma sala cheia de cartolinas nas paredes com idéias para cenas, perfil de personagens, datas de eventos, etc. Sobre a vida com eles, sim, desde o primeiro dia me aproximei e me tornei íntimo da família. Isso é da minha personalidade normal e, nesse caso, da audiovisual também, pois julgava ser importante para o filme. Costumo ir diversas vezes ao ano para Cotiporã e me hospedo na casa deles. Levo minha mãe e minha filha também. E eles, quando vêm a Porto Alegre, nos visitam e até ficam na nossa casa (BARBOSA, 2011 online)[14].

A necessidade de ir ao encontro parece ter sido percebida pelo diretor a partir da opção de ter um longo período de moradia na cidade e também por perceber que era necessário construir uma relação, muito próxima, onde como definido por ele próprio, sua personalidade normal e audiovisual se misturam. Há, neste sentido de alteridade que procuramos observar, uma relação que se estende à esfera pessoal e que, por sua densidade, perdura após o término da produção. Como em Rouch, mesmo sem uma intenção etnográfica, vemos em Morro do Céu uma prática muito próxima à antropologia compartilhada, que "desestabiliza o lugar do sujeito/objeto na etnografia". (GONÇALVES, 2008 p. 154). Esta confusão intencional de sujeitos e objetos como contribuição rouchiana para a etnografia, então, implica deslocamento porque tensiona as identidades de documentarista/objeto. Ao ser perguntado se ele havia mudado a vida de Bruno Storti com o filme ele responde:

> Com certeza mudei. Mas quero deixar claro que não acho que o cineasta tenha função social com seus personagens e atores. Se algo muda, ótimo, melhor, mas não é premissa. A função do cineasta, se pode atingir o social, é através do filme e seus significados. Com o Bruno, o que sempre discuti foi, como amigo, a necessidade de ele terminar o segundo grau e fazer faculdade. Ele tinha rodado três vezes e estava na oitava série quando o filmei. Pensava

[13] - Este relato está também contido na entrevista no canal do DOCTV disponível no Youtube. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=cQT-n583reM. Acesso em: 20/07/2011.

[14] - Disponível em http://cinema.uol.com.br/ultnot/2011/06/24/gustavo-spolidoro-critica-documentarios-cabecas-falantes-por-solucoes-simplistas-para-contar-historias.jhtm. Acesso em: 19/07/2011.

> em largar a escola e trabalhar numa mecânica (ele e seu primo Joel são autodidatas e constroem carros off road e motores). De lá para cá, ele não rodou mais, está no terceiro ano e inscrito no Enem. Isso foi conversa de amigo, insistência, exemplos. Já o teatro, esse sim veio por influência direta do filme. Mas ainda insisto para que ele faça Engenharia Mecânica (BARBOSA, 2011 online) [15].

Desse modo, podemos observar que há, no caso do filme, um deslocamento que acontece de forma mútua e é fruto de uma relação de amizade, explicitamente colocada pelo diretor. Acreditamos que a leitura de Morro do Céu pela via proposta pelos modos da alteridade rouchiana, permite uma contribuição para pensar o documentário, neste caso a produção brasileira contemporânea, a partir de modos que nascem de uma relação não etnocêntrica com o outro. Algumas ideias colocadas, como observado no início, podem orientar uma possível reflexão sobre as relações da questão ética no documentário. Esta reflexão pode ser feita pela via de leituras dos filmes a partir do modo em que foram construídas as relações de alteridade entre diretor/sujeitos e personagens/sujeitos.

[15] - Disponível em http://cinema.uol.com.br/ultnot/2011/06/24/gustavo-spolidoro-critica-documentarios-cabecas-falantes-por-solucoes-simplistas-para-contar-historias.jhtm. Acesso em: 19/07/2011.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Leonardo. **A imagem da alteridade:** "A Falta Que Me Faz", "Pacific", "Viajo porque preciso, volto porque te amo" e "Morro do Céu". Filmes Polvo, junho 2011 online. Disponível em: <http://www.filmespolvo.com.br/site/artigos/cinetoscopio/930>. Acesso em 13/07/2011.

ANDRADE, Fábio. **As grades do rigor: Morro do Céu, de Gustavo Spolidoro** (Brasil, 2009). Revista Cinética, Rio de Janeiro, setembro 2009, online. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/morrodoceu.htm>. Acesso em 18/07/2011.

BARBOSA, Neusa. **Gustavo Spolidoro critica documentários "cabeças falantes" por terem "soluções simplistas para contar histórias".** Portal UOL, São Paulo, 24 jun. 2011. Cineweb/Últimas Notícias. Disponível em:<http://cinema.uol.com.br/ultnot/2011/06/24/gustavo-spolidoro-critica-documentarios-cabecas-falantes-por-solucoes-simplistas-para-contar-historias.jhtm>. Acesso em 13/07/2011.

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

_____. **Vídeo nas Aldeias, o documentário e a alteridade, catálogo Mostra Vídeo nas Aldeias: Um Olhar Indígena**, Rio de Janeiro, 2004.

GOFFMAN. Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis/RJ: Editora Vozes, 1985.

GONÇALVES. Marco Antônio. **O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch**. Rio de Janeiro: Top Books, 2008.

MIGLIORIN, Cezar. Igualdade Dissensual: Democracia e biopolítica no documentário contemporâneo. **Revista Cinética** Rio de Janeiro, setembro 2003, online. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cep/cezar_migliorin.pdf>. Acesso em 22/07/2011.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Campinas/SP: Papirus, 2008.

ROTH, Laurent. A Câmera DV: um órgão de um corpo em mutação. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (orgs.). **O Cinema do Real**. São Paulo: Cosacnaify, 2005.

SCHENKER, Daniel. **Improviso na Serra Gaúcha**. Website Ancine, 26 de janeiro de 2010. online. Disponível em: <http://ancine.myclipp.inf.br/default.asp?smenu=ultimas&dtlh=7233&iABA=Not%EDcias>. Acesso em 20/07/2011.

SPOLIDORO, Gustavo. DOCTV IV - Morro do Céu RS - Gustavo Spolidoro autor e diretor do documentário. Entrevista em Vídeo. **Youtube Canal ProgramaDOCTV**, 8 de julho de 2009. Disponível em: < http://www.youtube.com/watch?v=cQT-n583reM>. Acesso em 20/07/2011.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

Cidade de Deus (Fernando Meirelles, 2002)

O Cinema do depois: memória, nostalgia e estéticas retroativas no cinema pós-moderno

por Ana Paula Penkala[1]
Doutora em Comunicação e Informação pelo PPGCOM/UFRGS e professora dos cursos de Cinema e Design da UFPel

INTRODUÇÃO

Em 2011, um dos indicados para o prêmio de melhor filme da 83a edição do Oscar foi *Bravura indômita* (True grit, Joel e Ethan Coen, 2010), refilmagem do clássico homônimo de 1969. O que me interessa nesse filme é que seu gênero, faroeste, depois da década de 70 especialmente, sempre citou seus clássicos. Mas não apenas *Bravura indômita*, por ser um *western*, vai fazer referência aos antepassados do gênero. A referência, a homenagem, a citação no cinema são alguns dos aspectos mais proeminentes dos filmes contemporâneos. Em minha pesquisa de doutorado, estive observando e analisando este cinema, apresentando como características quatro estéticas, as quais sintetizam algumas das expressões visuais recorrentes nos filmes a partir dos anos 80. Neste artigo, abordo a *estética do registro por memória*, a qual venho aprofundando em pesquisa atual.

O ponto de partida de minha tese foi uma observação e organização de recorrências visuais/estéticas no cinema que mostra-se mais clara desde 1980. A delimitação desse universo de pesquisa é reforçada por duas abordagens teóricas. Primeiro, a de Philippe Dubois, que traz o conceito de "cinema do depois", que nomearia o cinema pós-moderno, um "cinema dos anos 80". Segundo, em mais larga esfera, a perspectiva do teórico e crítico de

[1] penkala@gmail.com

arte Fredric Jameson, que estabelece a pós-modernidade como caracterizada dentro de um contexto cultural que privilegia o "visível" cada vez mais. Compreendo que o cinema pós-moderno e suas estéticas fazem parte desse contexto. A observação das recorrências visuais/estéticas nesse cinema organizei em *formas*. Articulo essas formas com *figuras* históricas e culturais da contemporaneidade. Este método toma por base a teoria de Omar Calabrese (1987) sobre *A idade neobarroca*. Nesta obra, o autor traça um paralelo entre manifestações históricas de um fenômeno (as *figuras*) e os modelos morfológicos (*formas*) para compreender a cultura pós-moderna (neobarroca).

A pós-modernidade, como a entendo, é ao mesmo tempo uma ruptura com a modernidade e um recondicionamento de valores, formas e culturas fundamentalmente modernos. Como ruptura, apresenta traços nítidos de transgressão, negação ou revolução. Como recondicionamento, mostra um esforço em reformar aquilo que não pode (ou não deve) ser negado da modernidade e uma tendência a admitir e introjetar uma nova cultura a partir de um referencial moderno. Uma vez que o pós-moderno só existe em função do moderno e também em decorrência dele, e considerando que uma das características da pós-modernidade é assumir a atemporalidade e, assim, todos os tempos; e pensando na perspectiva pós-moderna como algo que se dá somente a partir da modernidade (ainda), há que se dizer que o pós-moderno se caracteriza quando recria, relê, revisita, recorta e cola, retroage o/ao moderno. Este é um dos aspectos abordados no presente artigo.

PÓS-MODERNIDADE: FIGURAS E FORMAS

A modernidade, como um contexto social, histórico e cultural, é marcada por determinados signos, sinais do tempo, figuras históricas que sintetizam o período. A constante mutação e transformação pelas quais as sociedades modernas passam correspondem ao signo da *mobilidade*, onde noções de espaço e tempo mudam, às vezes radicalmente. Até o Renascimento, a noção de que tudo é um *continuum* era aplicada a todas as coisas. Na modernidade, a *descontinuidade* dá o tom a tudo aquilo que antes era, em tese ao menos, contínuo. "A descontinuidade assinala a passagem do procedimento sintético para o analítico. 'Analisar' significa 'dividir'. O que parecia indivisível é agora fracionado em suas partes." (COELHO, 1990, p. 29) O cinema, com seus cortes, seus saltos, é a arte da descontinuidade. Revela ao homem moderno em formação um outro olhar. Outro desses traços da modernidade é o *esteticismo*, nome que Coelho (1990) dá a uma abrangência da arte para vários campos da experiência moderna. "A arte está por toda parte", diz ele. Isso torna tudo o que é do âmbito da arte em estético. Ou a estética um sinônimo de arte. A forma como o autor desenvolve sua noção de esteticismo acaba elucidando, porém, uma noção menos filosófica de estética e mais prática, formal. Esse esteticismo ganha forças no final do século XIX, quando arte e indústria se encontram forçadas, de alguma forma, a uma união. No século XX, tudo passa a incorporar ou os processos da arte, ou a própria aparência formal da arte, dirá o autor. Isso pode querer dizer que se trata, essa estética, de uma "estética da estética". O que mesmo Coelho vai descrever como próprio da modernidade na estetização já é um forte prenúncio do pós-moderno. O autor fala em *vampirização* de formas, conceitos e termos da arte. Uma apropriação, no entanto, que fica na superfície, não tendo nem conteúdo, nem referente. O *pastiche*, termo usado por Jameson (2006a), tem relação com o conceito de *vampirização* de formas que Coelho usa.

A arte do século XX passa a ser o comercial, a publicidade.

A estética de massa, a estética industrializada, é o que vem a ser chamado de esteticismo:

> Num segundo momento, definiu-se uma estética da publicidade – utilizando tudo já mencionado: a mobilidade, a descontinuidade, o cientificismo – e num terceiro, a arte, ou algo semelhante a isso, começou a seguir as propostas dessa outra "arte", a publicidade. O círculo se fechou, a cobra mordeu o rabo. Nesse momento, entra em cena a pós-modernidade. (COELHO, 1990, p. 31)

A partir da teoria jamesoniana, no entanto, a pós-modernidade passa a ser melhor compreendida em sua complexidade, não separada da história e através de uma perspectiva que aborda a cultura como um todo. Para Fredric Jameson (2006a), a pós-modernidade tem origem em uma guinada cultural. O título de uma de suas principais obras é justamente *A lógica cultural do capitalismo tardio*, ensaio publicado em 1984.[2] Jameson aponta a pós-modernidade como um terceiro estágio do capitalismo, localizando no período histórico (e ancorando sua tese a partir disso) não em mudanças de ordem epistemológicas ou estéticas apenas, mas em uma alteração objetiva da ordem econômica (ANDERSON, 1999). São mudanças dessa ordem que vão alavancar as outras mudanças, assim mais profundas, que podemos dizer que tratam de um novo pensar, uma nova estética, um novo sujeito e novas experiências sociais na cultura. Aquilo que se chama de cultura, diz Jameson (2005), é principalmente dado na identificação do estético com um tipo de "vida diária". "É, portanto, da cultura que a arte enquanto tal - a arte elevada, a grande arte, seja como for que se preferir celebrá-la - deve ser diferenciada [...]", diz (2005, p. 206), algo que se dá historicamente apenas no início da televisão, no princípio de uma era que mais tarde vai ser chamada de "cultura de massas". Em um sentido mais amplo do termo, há que se considerar que a grande arte é tão cultura quanto a televisão, "[...] ao passo que a propaganda e a cultura pop são tão estéticas quanto Wallace Stevens ou Joyce", conclui (p. 206).

A pós-modernidade é, assim, marcada, na teoria de Jameson, por algumas questões cruciais, como a obliteração da fronteira ou separação radical entre alta cultura e cultura popular; uma lógica que passa a atravessar basicamente todas as relações, que é a lógica de mercado; a perda de um senso ativo de História e o surgimento de uma cultura do visível.

No *sistema das artes pós-modernas* que Jameson (ver ANDERSON, 1999) acaba traçando, o design e a publicidade também estão inclusos. Jameson via no surgimento da *pop art,* segundo Anderson (1999), um alerta das mudanças que estavam ocorrendo na cultura. Uma cultura onde o visual tem privilégio, diferente do alto modernismo, quando o verbal ainda mantinha um pouco da autoridade que sempre teve. Duas características da pós-modernidade, para Jameson (1996; 2006a), colocam em questão o *sentido de história* (de tempo, de presente) e a noção de arte. Se no modernismo o senso de passado e uma expectativa de futuro eram marcantes, na pós-modernidade se vive o eterno presente, onde o temporal é substituído, como diz Anderson (1999), pelo *retrô* – tanto nos estilos quanto nas imagens. Esta seria uma primeira síntese do que diz respeito à arte e à história no pós-modernismo. Com a perda do senso de história, no contexto de um período onde tudo já foi feito e não há mais a possibilidade de artistas e escritores inventarem novos estilos, é possível apenas recordar, recriar ou parasitar o passado:

[2] Sobre isso, ver mais em ANDERSON (1999).

> Isso nos leva mais uma vez ao pastiche: em um mundo no qual a inovação estilística não é mais possível, tudo o que resta é imitar estilos mortos, falar através de máscaras e com as vozes dos estilos no museu imaginário. Mas isso significa que a arte pós-moderna ou contemporânea se pautará pela própria arte de um modo novo; mais ainda, significa que uma de suas mensagens essenciais envolverá a falência necessária da arte e da estética, a falência do novo, o aprisionamento no passado. (JAMESON, 2006a, p. 25)

Arte e história se entrelaçam no intercâmbio de três figuras estéticas na teoria de Jameson (2006a): a *nostalgia*, o *retrô* e o *pastiche*. Segundo Jameson (2006a), o que se entende por pastiche não é o que se chama, comumente, de cinema histórico. O pastiche não é uma paródia, não é sátira, mas algo que se origina na nostalgia que nos faz querer experimentar o passado de novo. "Ao contrário de *Loucuras de verão*, ele[3] não reinventa uma imagem do passado na sua totalidade vivida; [...] ao reinventar a sensação e a forma de objetos de arte característicos de um período anterior (os seriados), ele procura reacender um sentido de passado associado àqueles objetos." (JAMESON, 2006a, p. 27) O que define também o *retrô*, algo que recria o passado. Se não como *Loucuras de verão* (American Graffiti, George Lucas, 1973), como *Guerra nas estrelas*. Em ambos os casos, o sentido da experiência revivida é o que define o pastiche, uma das figuras da pós-modernidade mais exploradas pela produção audiovisual, como em filmes como *Corpos ardentes* (Body heat, Lawrence Kasdan, 1981), que tratam de um período contemporâneo, mas ainda assim são nostálgicos, porque "[...] essa contemporaneidade técnica é de fato muito ambígua; os créditos – sempre a nossa primeira sugestão – usam fontes em estilo art déco da década de 30, que não fazem outra coisa a não ser provocar reações nostálgicas" (JAMESON, 2006a, p. 28).

A busca de um passado por meio da cultura visual pop e de estereótipos da história é, para o autor, uma espécie de condenação a que fomos submetidos na pós-modernidade. O pastiche, nesse contexto, segundo Jameson, é, como a paródia, a imitação de um estilo único e particular, porém não é satírico, não propõe a imitação cômica de algo que é normal. Como parasitismo/vampirismo do velho, vive de um retorno à aura daquilo que já passou. A ficção, diz Anderson (1999), torna-se o domínio do pastiche por excelência, misturando estilos e épocas, "[...] revolvendo e emendando passados 'artificiais', misturando o documental com o fantástico, fazendo proliferar anacronismos [...]" (p. 73). O cinema é o suporte perfeito, estética e tecnicamente, para essa experienciação do velho, esse parasitismo do passado. Não se trata de recriar um cenário, mas de reconstruir uma "aura".

A fotografia ganha, na arte pós-moderna, um lugar crucial que vai servir, inclusive, de sinal dos tempos. Em lugar de citar fragmentos da cultura popular, o artista os incorpora à obra, apropriando-se da fotografia como material, por exemplo, o que representa uma mudança grande de paradigma nas artes visuais. Andy Warhol representa, para Jameson (2006a), um pouco desse vazio e dessa falta de profundidade da arte pós-moderna, mas é a subversão de qualquer limite entre belas artes e design gráfico que, acredito, faça de Warhol um representante legítimo da nova arte visual. Anderson explica que

> os ícones característicos da pop art já não

[3] O autor está falando de Guerra nas estrelas (Star wars, 1977) e dos filmes de George Lucas.

> eram os próprios objetos mecânicos, mas seus fac-símiles comerciais. Essa arte de tiras em quadrinhos, marcas registradas, gravuras de mulher, lemas brilhantes e ídolos confusos fornecia, como David Antin observou falando de Warhol em 1966, 'uma série de imagens de imagens'. (1999, p. 113, grifo no original)

O motivo pelo qual Jameson dá alguma atenção à pop art como sinal de um pós-modernismo em seu nascimento não pode ser outro que não o fato de esta ser uma arte de "imagens de imagens". Anderson chega a enfatizar essa idéia quando fala do Warhol que surgiu daí como um pós-moderno "completo", cuja arte misturava artes gráficas, fotografia, pintura, jornalismo, cinema. Completude essa que se dava no material da obra, mas também em seu contexto, com "[...] abraçamento calculado do mercado; reverência heliotrópica à mídia e ao poder", segundo o autor (1999, p. 113). Há algo, aqui, que sintetiza o pós-modernismo e serve como um prenúncio de um novo paradigma, uma nova lógica, que seria a lógica midiática. Ela nasce de uma triangulação entre o contexto da era do visível, dentro da qual as "imagens das imagens" operam, entre outras coisas; a submissão a uma lógica de mercado, que vai inclusive dizer respeito à obliteração entre cultura popular e alta cultura, pop art e belas artes, propaganda e design gráfico e a grande arte; e, finalmente, a cultura mergulhada na lógica do espetáculo, segundo a qual tudo se deve mostrar, tudo se quer ver. A televisão está, é claro, no centro desse triângulo.

Segundo Jameson, a evolução tecnológica é uma das coordenadas que provocam a guinada cultural para a pós-modernidade. "[...] A cultura pós-moderna não é apenas um conjunto de formas estéticas, é também um pacote tecnológico. A televisão, que foi tão decisiva na passagem para uma nova época, não tem passado modernista, e tornou-se o mais poderoso meio de todos no próprio período pós-moderno." (ANDERSON, 1999, p. 140) Não é por outro motivo que Jameson (1996; 2006a; 2006b) vai usar a TV como um divisor de águas entre o modernismo e o pós-modernismo. Sua abordagem estabelece dois ciclos no desenvolvimento do cinema. É através da tecnologia que Jameson organiza a passagem do modernismo (primeiro ciclo do cinema) para o pós-modernismo (segundo ciclo). O primeiro ciclo diz respeito ao cinema mudo; o segundo, abrange toda a produção que veio depois disso. Na discussão proposta por Jameson a partir dessa divisão, a tecnologia é central. Sua teoria, como bem aponta Anderson (1999, p. 71, grifo no original), leva em conta inclusive o vídeo – tanto como tecnologia, quanto como produção cultural.

A TV, diferente do cinema, é a gênese do pós-moderno, pois é dela o salto para a era da tecnologia midiatizada que tanto marca o período contemporâneo. A televisão, para Anderson (1999), é uma prefiguração da cultura de massa que estaria por vir, e a qual apagaria a linha que separa o percebido do representado. Uma cultura, diz ele, que "[...] ameaça suplantar o próprio espetáculo tal como conhecido até aqui" (1999, p. 141). Não que a televisão seja uma síntese dessas inovações tecnológicas da indústria de imagens. Seu advento é uma gênese, repito. Que carrega sobre as costas desde a popularização do vídeo até algo menos óbvio que isso, como a própria Internet e a popularização dos vídeos feitos por telefones celulares e a onipresença de sites como o YouTube.

Quatro são as eras dos cinema, segundo Philippe Dubois (2004). O cinema primitivo (1895-1915); o cinema clássico (1915-1945); de 1945 até 1975 o cinema foi moderno; e,

finalmente, o cinema maneirista, que é o cinema de 1975 até os dias atuais. Este cinema seria o cinema dos anos 80:

> O cinema "maneirista" é portanto, em primeiro lugar, um "cinema do depois", feito por quem tem a perfeita consciência de ter chegado tarde demais, num momento em que certa perfeição já fora atingida em seu domínio. [...] o problema fundamental que se coloca para o maneirismo é o de como fazer ainda, como lidar com a tradição. (DUBOIS, 2004, p. 149)

O que Dubois limita aos anos 80, expandi em minha tese aos anos 90 e 2000 também.

O "cinema do depois" é sempre acompanhado do fantasma de seu passado. O filme em camadas do cinema maneirista é isso. Dubois (2004) fala em "imagem folheada", uma imagem que tem sob sua superfície uma outra imagem. As várias camadas de imagens que deslizam umas entre as outras, formando esse cinema onde tudo já foi filmado e toda a imagem é uma imagem assombrada por todo um passado de imagens. Isso funda uma das características mais importantes do cinema pós-moderno, que é o parasitismo do velho, da citação, do reviver o que já foi feito. Cria uma estética da citação, uma cultura cinematográfica do pastiche. Um cinema do eterno presentificar. Esta forma que o audiovisual toma corresponde a algumas figuras já citadas da pós-modernidade enquanto período histórico e cultural. Em suas pesquisas sobre a retórica visual da pós-modernidade, Beatriz Rahde, Flávio Cauduro e Pedro Perurena (CAUDURO e RAHDE, 2005; CAUDURO e PERURENA, 2008; CAUDURO, 2009) estabelecem uma série de formas recorrentes na expressão visual do design e da publicidade contemporâneos, as quais busquei aplicar, em minha tese, ao audiovisual.

> [...] a imagem pós-moderna tende à multimídia, à mistura, à hibridação, empregando diversas possibilidades expressivas visuais (fotos, desenhos, pinturas, gravuras, modelos 3D, vídeo, etc) e/ou acionando vários outros sentidos simultaneamente à visão (audição, tato, olfato, etc) [...] resulta muitas vezes da manifestação do efêmero, do transitório, do descartável, quando é transformada, entropicamente e ao acaso, pela ação dos agentes da natureza [...] ou interferências por agentes da cultura [...]. (CAUDURO; PERURENA, 2008, p. 115)

Essas ações e interferências podem ser por exemplo alguma descoloração causada pela incidência de luz solar, ou efeitos provocados por umidade, oxidação do ar, calor atmosférico. O tempo, assim como a memória, estão entre as grandes preocupações da pós-modernidade, especialmente em se tratando da ação degradatória desse tempo. A memória, como uma expressão formal, é característica da pós-modernidade justamente dentro dessa lógica midiática que torna tudo em memória coletiva, como que reunindo lembranças pessoais e históricas em um inventário de documentos, feito um álbum de fotos e recortes de jornal. A ação do tempo sobre uma imagem é o registro visual desse tempo e o signo que abre espaço a todas as significações que a memória preenche nos objetos. A articulação entre as figuras da pós-modernidade ligadas ao tempo, à memória e aos sentidos de história e as formas que lhes servem de expressão visual, contextualizadas numa espécie de lógica midiática que sintetiza as lógicas de mercado e do espetáculo, resultam em recorrências visuais no cinema contemporâneo que seriam clichês do audiovisual pós-moderno. A partir daqui, faço uma breve análise desses

clichês em alguns filmes contemporâneos.

A ESTÉTICA DO REGISTRO POR MEMÓRIA

Existem algumas formas pelas quais a estética do registro por memória é construída, e tipos de expressão pelas quais ela é caracterizada. Uma dessas formas poderia ser chamada de histórica, e é manifesta por uma reconstituição de condições de produção, por uma referenciação a estilos de época e/ou por assimilação de marcas do tempo. Representam a figura pós-moderna da mistura de estilos de várias épocas e desse parasitismo sobre o antigo, essa super-referenciação do passado, que às vezes se dá na forma do pastiche. Essa relação com o passado que acaba sendo expressa nos filmes é explicada, em parte, por aquilo que define a pós-modernidade: o depois de tudo. Quando Dubois (2004) fala em cinema do depois, e quando Jameson (2006a) fala sobre um período no qual tudo já foi feito, estão falando dessa pós-modernidade que sobrevive em estado de ressaca da modernidade, nunca conseguindo superá-la, já que está imersa em uma consciência de que não há mais o que seja feito que já não tenha sido feito.

Forrest Gump (Robert Zemeckis, 1994) é conhecido por ter sido o primeiro filme a unir, por computação gráfica, uma imagem de arquivo e uma imagem atual, filmada em estúdio. Forrest senta ao lado de John Lennon em um programa de entrevistas, aperta a mão dos então presidentes John Kennedy e Lyndon Johnson, além de ficar frente-a-frente com o também presidente na época Richard Nixon. Ele é um outro tipo de narrador-testemunha de uma parte da história dos EUA: suas lembranças, as imagens de seu arquivo pessoal são, também, as imagens de arquivo que contam a história de um país.

O encontro de Forrest com o presidente Kennedy: a memória-lembrança, em cores, e a memória registrada, em preto e branco. Fonte: DVD/Divulgação

O encontro com Lyndon Johnson, anunciado na TV. Fonte: DVD/Divulgação.

No primeiro quadro, da esquerda, o arquivo original da entrevista com John Lennon e Yoko Ono; nos quadros seguintes, a imagem to ator Tom Hanks substitui Yoko na mesma cena. Fonte: DVD/Divulgação.

Um procedimento técnico trata a iluminação, a cor e a textura do filme atual (ficção), tornando-o visualmente semelhante ao material de arquivo (factual). Além da reconstituição histórica por meio de tratamento técnico das imagens, aproveita-se o fato de serem imagens que na época foram feitas para ou pela televisão e transmitidas por esse meio. Isso dá um sentido especial a esses arquivos, que fazem parte não apenas da história das imagens do século XX como da história da televisão. O personagem lembra de sua história e a vemos pelo olhar onírico do cinema. A memória é registro, e é materializada com as condições desse contexto do registro, o que inclui a diferença nos suportes. No caso específico deste filme, é uma memória midiática, organizada pelas imagens de TV e dos documentários. Forrest Gump é um novo personagem histórico, cuja experiência no mundo está relacionada com a memória televisual que este mundo constrói. Não basta que Forrest tenha participado de uma Guerra ou ido à faculdade no mesmo ano em que a primeira mulher negra frequentou os bancos universitários naquele país: está registrado em filme e vídeo e foi transmitido em cadeia de televisão. Todos são, agora, testemunhas dessa testemunha.

As tonalidades marcantes na cronologia de Cidade de Deus. Fonte: DVD/Divulgação.

Em *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), a simulação de condições técnicas de época se dá principalmente pela cor, mas nas seqüências relativas aos anos 60, principalmente, os planos e movimentos de câmera reproduzem as condições e o estilo de filmar da época. (PENKALA, 2006 e 2011) Os planos abertos de câmera parada, na altura do tripé, simulam, nas imagens da infância de Buscapé, a linguagem cinematográfica dos anos 60 no Brasil. Os tons sépia servem para demarcar a década no filme e sugerir a tonalidade que essas imagens teriam se o filme fosse feito em 1965. Estamos tratando, aqui, de uma linguagem tradicional e de um cinema

clássico. Quando se trata de simular as condições de produção de um período, é preciso adotar a linguagem e a estética que eram tradicionalmente adotadas então, porque o que se procura é uma identidade visual.

Os tons azulados dos anos 80 em Cidade de Deus

Neste filme, a demarcação de períodos narrados é enfatizada, portanto, pela cor, que é uma estética reconhecida universalmente. A "aparência" de filme dos anos 60, 70 ou 80 não passa, portanto, pela linguagem cinematográfica, mas pela superfície, a cor (e a textura, eventualmente), que é o que é apreendido de forma mais clara. É uma convenção que essas cores dêem às imagens uma aparência de um outro tempo, mas o filme utiliza outros artifícios para explicar essa cronologia, como legendas. O que se dá na estética de *Cidade de Deus* é a apropriação de uma convenção que é da ordem da percepção, é subjetiva, e é uma expressão da figura do pastiche. Se especificamente cada espectro de cores representa uma época, o espectador médio perceberá que essas imagens "parecem filme mais antigo". O que importa é que o sentido, no entanto, é devidamente construído.

O sentido superficial é a percepção de que a cor "parece de filme antigo", mas há um sentido mais profundo, já que as imagens são marcadas por condições de produção e circulação da época. Mais uma vez, estamos falando em uma memória histórica que é construída a partir dos registros feitos pela técnica. É uma memória midiática, portanto. A lembrança – ativada na forma de imagens produzidas no cérebro – estará sempre condicionada a uma subjetividade, em primeiro lugar, e a convenções que são criadas pelos imperativos da cultura, do tempo e das lógicas sociais. A memória, como culturalmente é compreendida, diferente disso, é algo concreto. É a materialização de algo que evoca lembrança, mas é mais que um mero representante da lembrança. A memória é algo que se dá na relação entre a percepção, o tempo e algo palpável, no qual se deposita uma narrativa. Nesta narrativa está a lembrança, está o imaginário social, está a história e, assim, as formas com que isso é registrado, transmitido, narrado. Por isso falo aqui em uma estética – visual – da memória e não da lembrança. Essa estética, na modernidade, é criada a partir, entre outras coisas, das imagens técnicas. E, assim, a partir do final do século XIX, é uma memória construída pela fotografia e pelos meios de comunicação de massa como o cinema e a televisão.

"I love Malory": Assassinos por natureza cita "I love Lucy". Fonte: DVD/Divulgação.

Em Assassinos por natureza, os sitcoms são citados. Fonte: DVD/Divulgação.

Essa memória midiática pode ser, para os fins desta análise, de duas ordens: televisiva e documental. A estética da memória midiática televisiva pode ser caracterizada pelas imagens de arquivo que evocam o fazer televisivo ou por referências a esse fazer ou a sua linguagem específica. *Assassinos por natureza* (Natural born killers, Oliver Stone, 1994) é um filme que mistura linguagens, referências e lógicas, e cita o cinema e a televisão o tempo todo, desde suas lógicas até suas estéticas. Faz uma apropriação da própria linguagem dos videoclipes. O filme mistura filmes em preto e branco com imagens de televisão com vídeos experimentais com imagens documentais de arquivo com o que poderia haver de mais clássico na linguagem cinematográfica. A segunda referência à estética televisiva nesse filme se dá por meio da apropriação de certas linguagens e modos de produção muito característicos do meio. Isso fica evidente nas citações de programas de TV norte-americanos dos anos 50, 60, 70 e 80, como *I love Lucy*. *Assassinos por natureza* é uma obra semelhante às de Andy Warhol, cola e mistura uma grande quantidade de citações da cultura da TV e do cinema, as quais já fazem parte da cultura *pop*.

A estética da memória documental guarda características da memória televisiva, mesmo porque a memória da TV

também arquiva documentos. A diferença, no entanto, é que da memória documental fazem parte os arquivos que têm em sua gênese o propósito de documentar. Não um mero acumular de registros, no entanto, mas um conjunto de sentidos que estão sempre presentes nessas imagens a partir de sua materialidade (as marcas do suporte, os rastros deixados pelas condições de produção). O documentário brasileiro *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (Marcelo Masagão, 2000) foi todo feito a partir de imagens de arquivo, contando uma história poética do século XX.

"O soldado morto" em Nós que aqui estamos por vós esperamos. Fonte: DVD/Divulgação.

As últimas imagens vistas por um homem captadas pela câmera de um dispositivo bélico. Fonte: DVD/Divulgação.

O filme é uma espécie de álbum onde está guardado o registro fotográfico, cinematográfico e videográfico de um século de maneira estilizada. A apropriação de imagens de arquivo atualiza as imagens no presente de sua visualização e no contexto em que são visualizadas, mas funciona como a cápsula do tempo aberta, onde o passado chega ao presente ainda como passado. O passado, em si, não se atualiza. Ele permanece na materialidade dos registros: o tom sépia da fotografia, a marca de desgaste pelo tempo no filme, a marca visual de um suporte que é muito antigo. O que é interessante dessa noção de atualização do passado como cápsula é que a materialidade do documento não chega intacta ao presente, mas marcada por essa viagem no tempo, como todos os objetos que produzimos ou guardamos nos quais depositamos a lembrança e, a partir disso, passam a ser objetos de memória. O objeto carrega o signo do passado (o suporte em película antiga que lhe dá a tonalidade sépia, por exemplo), os sinais do tempo (o desgaste do papel fotográfico, a marca de umidade, a cor desbotada), e, ao ser atualizado, a qualidade de representação histórica (quando vemos alguma imagem paradigmática da Segunda Guerra Mundial, por exemplo, a reconhecemos como parte de uma imageria e como documento de um evento que só pode sobreviver na lembrança daqueles que viveram na época ou na memória documental).

Se por um lado a montagem acaba dando outro sentido a imagens históricas, ressignificando-as, por outro, ao não usar nenhum recurso para retocar ou tratar as imagens originais, Masagão reforça a materialidade desses registros e, assim, seus sentidos criados a partir da estética, da técnica e das condições de produção. Esse documentário funciona como a palavra quer dizer a rigor: uma coleção organizada (de alguma forma) de documentos. Ali são justapostos filmes em película (em preto e branco, em tons de sépia, em cores, marcados pelo tempo, com a sujeira e os ruídos típicos desse suporte), vídeos (tanto os de TV quanto outros tipos de vídeo) e fotografias (de todos os tipos, em todos os formatos, algumas emolduradas).

Ao confrontar pedaços de documentos separados pelo tempo e pela aparência, Masagão acaba criando outro sentido, que é geral no filme e que tem relação com a forma pela qual passamos a acessar a memória a partir da modernidade. A memória, a partir das imagens técnicas, passa a abandonar a lógica do tempo, e começa a ser construída a partir de fragmentos de registros. Ainda se organiza esse amontoado de fragmentos cronologicamente na modernidade, já que essa linearidade é um dos traços mais presentes do pensamento do período. Mas conforme as imagens técnicas vão ficando cada vez mais presentes na experiência do homem ocidental, e conforme os meios de comunicação vão dominando os modos de vida das sociedades, a lógica adotada passa a ser a lógica da pós-modernidade. Os álbuns de fotografia até há bem pouco tempo eram organizados na linearidade do tempo, hoje, os álbuns digitais, na Internet, agrupam fotografias por temáticas (algumas fotos fazem parte de mais de uma temática ao mesmo tempo). Cada uma dessas fotos pode estar simultaneamente em vários álbuns. É uma apropriação da memória, que fica mais pessoal e subjetivamente organizada.

Dois acidentes aéreos, de épocas muito diferentes (Nós que aqui estamos por vós esperamos). Fonte: DVD/Divulgação.

A grande temática do filme de Masagão é a história construída na memória, nos registros, por homens e mulheres que viveram o século XX. E morreram nele e por causa dele. São registros testemunhais também, pessoais e históricos ao mesmo tempo, como no caso dos mortos nas guerras, os mortos da "família Jones", cujos homens teriam morrido nas duas guerras mundiais, na do Vietnã e na do Golfo. Em preto e branco, o cadáver de um homem jovem é colocado em um saco. Na legenda: "Primeira Guerra. Tom Jones, o Bisavô. 1896-1918". A imagem seguinte mostra soldados de folga, brincando na praia. Um deles, jogado para cima na brincadeira dos colegas, seria "Paul Jones, o Avô. 1916-1945". A imagem seguinte, já em cores, com uma tonalidade ocre, mostra soldados orientais segurando o pedaço amputado de uma perna. Na legenda: "Robert Jones, o Pai. 1942-1971" e, depois, "Vietnã". A cor da imagem seguinte já anuncia o que vem sendo compreendido desde a segunda imagem: trata-se de mais um dos homens da família Jones que morreu na guerra. Os tons frios e prateados predominam na imagem de uma explosão, sobre a qual vemos a legenda: "Guerra do Golfo, 1991". A seguir, no entanto, nenhum cadáver, pedaço amputado ou imagem derradeira de algum soldado. Do ponto de vista da câmera do dispositivo de artilharia de um avião, vemos um terreno e os códigos técnicos próprios do dispositivo (como as coordenadas e a marca do alvo) e uma explosão que acaba produzindo um ruído na própria câmera de artilharia. Na tela, a legenda: "Robert Jones Junior. 1966-1991". Cada uma dessas imagens representa um imaginário sobre cada uma dessas guerras diferentemente. O filme acaba propondo, ao criar um parentesco entre essas pessoas, uma relação emocional com as imagens, que representam os mortos nas guerras do século, mas também as (tristes) memórias das famílias que perderam entes queridos em alguma delas.

A relação da memória do século XX, construída pelos registros técnicos, com as memórias pessoais dos que vão sobrevivendo é muito evidente nessa estética pós-moderna. A lembrança dos mortos é, para o sujeito que nasce depois da invenção da fotografia, muito diferente. O registro objetivo dessas pessoas é a materialidade delas que está a salvo da ação do tempo e da própria morte. Os mortos do século XX são vivos nos registros e é por meio deles que essa história é contada. Na pós-modernidade, o "século das imagens" é pensado como uma grande coleção de memórias, de vestígios do passado, de história materializada, embora toda ela estilizada e remontada nesse "achatamento" do passado. A Guerra do Vietnã pontua não apenas um momento político importante na história dos EUA, mas um estágio crucial para a tecnologia de registro e para a construção da memória visual do século XX. Se a Segunda Guerra foi a mais documentada, principalmente filmografada, a do Vietnã, entre os anos 60 e 70, foi a primeira guerra a ser noticiada pela TV, e em cores. Isso é bem representado em *Nós que aqui estamos por vós esperamos*. O ciclo de mortos da família Jones proposto por Masagão fecha-se com o ponto alto dessa linha evolutiva que mistura barbárie com ciência e técnica. O filho, Robert Jones Junior, morre na Guerra do Golfo, a "primeira guerra ao vivo". Dizia-se, à época, que aquela guerra estava programada na grade de programação. Toda a minha geração tem guardada na memória as imagens dos correspondentes da Rede Globo fazendo uma nota para o Jornal Nacional enquanto, ao fundo, no escuro, se via o verde fosforescente dos tiros.

A estética do registro por memória é caracterizada por um uso cada vez maior de imagens de arquivo colocadas em um contexto ou de forma que sirvam como documentos mesmo, como evidências, como resquícios e registros. Não raro, com a inserção de fotos ou de documentos escritos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, Perry. **As origens da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 1987.

CAUDURO, Flávio V.; PERURENA, Pedro. A retórica visual da pós-modernidade. **Revista Famecos**, Porto Alegre, nº 15, dezembro de 2008.

CAUDURO, Flávio Vinicius; RAHDE, Maria Beatriz Furtado. Algumas características das imagens contemporâneas. **Revista Fronteiras**. São Leopoldo. v. 7. no 3, setembro/dezembro de 2005.

CAUDURO, Flávio Vinicius. Design e pós-modernidade. **Revista Famecos**, Porto Alegre, nº 40, dezembro de 2009.

COELHO, Teixeira. **Moderno Pós-Moderno**. 2a ed. Porto Alegre: L&PM, 1990.

DUBOIS, Phillipe. **Cinema, vídeo, Godard.** São Paulo: Cosac Naify, 2004.

JAMESON, Fredric. **A virada cultural.** Reflexões sobre o pós-moderno. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006a.

_____. **Espaço e Imagem**. Teorias do pós-moderno e outros ensaios. 4a ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006b.

_____. **Modernidade singular**: ensaio sobre a ontologia do presente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. **Pós-Modernismo**: A lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Editora Ática, 1996.

PENKALA, Ana Paula. Um campo de concentração brasileiro: Marcas enunciativas do mal-estar e da violência nas instâncias formal e diegética de Cidade de Deus. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação (Universidade do Vale do Rio dos Sinos), São Leopoldo/RS, 2006. Disponível em pdf no site: <http://bdtd.unisinos.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=311>.

PENKALA, Ana Paula. O mal-estar na visualização e outras estéticas. Da imageria do audiovisual pós-moderno. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), Porto Alegre/RS, 2011.

FILMES

ASSASSINOS POR NATUREZA. Natural born killers. Oliver Stone. EUA, 1994, filme 35mm.

BRAVURA INDÔMITA. True grit. Joel; Ethan Coen. EUA, 2010, filme 35mm.

CIDADE DE DEUS. Fernando Meirelles. Brasil/França, 2002, filme 35mm.

CORPOS ARDENTES. Body heat. Lawrence Kasdan. EUA, 1981, filme 35mm.

FORREST GUMP. Robert Zemeckis. EUA, 1994, filme 35mm.

GUERRA NAS ESTRELAS. Star Wars. George Lucas. EUA, 1977, filme 35mm.

LOUCURAS DE VERÃO. American graffiti. George Lucas. EUA, 1973, filme 35mm.

NÓS QUE AQUI ESTAMOS POR VÓS ESPERAMOS. Marcelo Masagão. Brasil, 2000, filme 35mm.

A Marca da Maldade (Touch of Evil, Orson Welles, 1958)

O toque da maldade em Orson Welles

por Enéas de Souza[1]
Economista e filósofo pela UFRGS
Autor de Trajetórias do Cinema Moderno[2]

1. *A Marca da Maldade* (Touch of evil, 1958) é um filme intenso; o movimento é o que predomina em tudo, pois temos movimento narrativo, movimento no interior dos planos e movimento de câmera. E nítido movimento provocado pela montagem. Uma vertigem, um deslizamento do tempo e do espaço, um mundo em constante mutação. Tudo muda e tudo é instável. A visão de Orson Welles.

2. A primeira cena do filme é fantástica, um longo plano-sequência – um dos mais bonitos da história do cinema. Não se percebe, de saída, o sentido dele. Há uma bomba relógio, alguém a põe na traseira de um carro, vê-se apenas um vulto, não se pode identificar quem seja. Um homem e uma mulher vêm de um corredor cheio de arcadas e entram no automóvel, que parte. A câmera fica solta, sobe e segue-o, mas sem se fixar nele definitivamente, há um descompasso proposital entre o aparelho que filma e o veículo. O movimento de câmera vai deslizando para o alto apresentando as ruas da cidade. Constata-se que estamos na fronteira México – Estados Unidos. E, de repente, quase que suavemente, passo moderado, mas firme, um outro casal vem caminhando pela rua. Então, a primeira dupla, no carro, e a segunda, a pé, chegam, no mesmo instante, à linha divisória, onde estão os guardas fronteiriços. Há diálogos com brincadeiras e informações, que introduzem pequenas distorções no clima do plano, antes mais descritivo. O casal que anda fica identificado: Vargas, um alto funcionário mexicano, e sua mulher americana. Sabe-se, na conversa com os guardas, que é o dia do

[1] eneasdesouza@terra.com.br
[2] 1ª edição pelo Instituto Estadual dio Livro, 1965, 2ª edição (revista) pela Coordenação de Cinema da Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre, 2007.

seu casamento. A dupla do carro também é atendida, a fronteira tem esta tonalidade: uma ligeira confusão. Só que a mulher diz, a certa altura: “hei, estou ouvindo um barulho”. O guarda não se interessa e manda o carro partir. E ele parte. Por sua vez, Vargas e sua esposa atravessam a rua e param do outro lado, enquanto o automóvel sai do plano, está em off. Amorosos, agora eles se sentem um pouco mais à vontade, ali mesmo querem celebrar, com um beijo prolongado, talvez o início de momentos mais calorosos, enfim é o dia de seu casamento.

E o som, sempre presente sob diversas formas, de tic-tac e de músicas da fronteira mexicana-americana, mostra a que veio. Bum! Há uma explosão imensa. O beijo fica suspenso nos lábios e, imediatamente, o plano sequência se interrompe. Um corte traz um plano rápido, um carro pegando fogo. E, logo em seguida, um outro plano, desestruturante, forte, para que a gente perceba que a calma terminou, um travelling avante desequilibrado: Vargas deixando Suzan, sua mulher, e projetando-se em direção ao lugar do vasto barulho. O lugar e o estrondo são sinais da brutal contradição que vai se instalar. Logo aparece, alguns planos depois, o confronto entre Vargas e Quinlan. Este é um policial americano, que vai assumir o caso, pois a bomba explodiu nos Estados Unidos. E o outro, o policial mexicano, vai acompanhar, pois o carro vinha do México. A fronteira é isso: confronto de dois lados, de duas posições, de duas idéias, de dois homens.

3. A questão do filme é, sem dúvida, a luta do poder e da lei. Uma contradição teórica, mas que aparece encarnada em duas figuras: Quinlan e Vargas, o primeiro representando o poder e o segundo, a lei. Só que eles são seres concretos, funcionam pessoalmente como figuras do conflito, são personagens e não representantes exemplares. No caso de Quinlan, ele é interessante porque ultrapassa o círculo do poder e transforma a sua ação em excesso de poder, fazendo com que esse excesso seja o poder como lei. Isto significa que Quinlan persegue criminosos, prende-os, julga-os e os executa. Diz Orson Welles, justamente, que Quinlan usa a lei para assassinar. Então, o leitor vê, com razão, que a contradição em causa precipita uma aceleração dramaticamente incisiva, pois Vargas e Quinlan estão envolvidos na explosão do carro da primeira cena, um com a demasia do policial e o outro com a tentativa de conter a polícia no escopo da lei. O espectador vê com absoluta fascinação que este filme é um filme altamente político, mostrando e dando a ver uma das faces da política, a política como polícia, como diria Jacques Rancière.

4. Vejamos como pensa o diretor Orson Welles ao fazer o seu filme. Para Quinlan, que é um personagem que ultrapassa os limites do poder, o nosso diretor o materializa num corpo gigante (ele próprio como ator) obeso, tão obeso, que assume uma certa deformidade. Basta ver, logo na sua primeira aparição, o modo como sai do automóvel, como vai ocupando o espaço do enquadramento, como se impõe aos outros com a sua massa física. E quando aparece num grande plano, vemos o seu rosto inflado, excedente, retorcido nas suas expressões. O olhar duro e irônico vem lá do fundo do rosto gordo. E aqui se vê como Orson Welles, o diretor, vai construindo a personalidade dominante do delegado, expandindo, que nem água ou fogo, o seu espaço, atravessando o poder para fazê-lo lei. Veste roupas desconcertadas e desarrumadas, meio cinzas, gravata ali posta para aparentar formalidade e chapéu jogado, por socialização, na cabeça. Quinlan come doces e anda com bengala. Nada que revele um poder comportado, um poder sem exuberância da força.

Direção de cinema é isso: dar corpo e roupas e objetos

e espaços a um personagem e fazer desse corpo (rosto, olhos, gestos, etc.) dessas vestimentas e desses objetos pessoais, dos lugares que frequenta, a alma, a natureza e a essência de sua figura. Cinema tem densidade e existência pelo físico, pela apresentação sensível, e é coisa que se dá pela materialidade que o espectador sente e reage afetivamente. E só depois que ele é compreendido intelectualmente. A figura dramática é imediatamente erótica: ou atrai ou repugna. Quinlan gera nas cenas do filme uma obesidade física e espiritual. Ele atravessa o espaço para tentar impor ao mundo a idéia que tem deste universo. Pau nos bandidos – essa é a lei. Assassiná-los para eliminá-los. E assim, ele se torna um bandido também, as cenas vão colocando, por baixo de sua ação de delegado, a trajetória sanguinária irreversível. Quinlan tem a atrocidade na mente e a crueldade nas mãos. O poder o leva ao não cumprimento da lei, mas ao crime que quer consagrá-la.

5. A lei é Charlton Heston (Vargas). Figura esguia, quase magro, roupas distintas, perto de elegantes para um funcionário, mas também tenta pôr no seu rosto um bigode mexicano, atraente para a época, e cabelos aparados de quem faz parte de uma certa hierarquia judicial. E luta de todas as maneiras para que a lei seja respeitada. E quando ela não é, ele se lança na obstaculização do poder demasiado. E logo, Vargas se ergue contra Quinlan, com a astúcia de alguém que emprega uma metodologia moderna para caçar meliantes. Usa um revolver que é roubado.

6. Mas se fossem só representantes do poder ou da lei, os personagens talvez não tivessem carnalidade, seriam formais, não fariam parte do drama dos homens, não estariam investidos da realidade humana, seriam ideias, provavelmente, formas vazias. O que faz a humanidade das pessoas, envolvidas em tão importante conflito, é que cada um está emaranhado em relações sociais e, sobretudo, relações pessoais e subjetivas muito específicas, municiadas pelo seu caráter, pela sua maneira de viver, pela preferência de suas paixões, de seus afetos, de suas escolhas. Olhemos Quinlan. Na galáxia de suas relações emerge Tanya. E quem é Tanya? É uma prostituta, dona de um bordel. E ela é Marlene Dietrich. Que olhos, que penteado, que lábios, que presença tem ela! Esses aspectos da face mostram a linguagem do visual. E as cenas de Quinlan e Tanya trazem a chama da potencialidade humana. E o contraponto decisivo à imagem visível: a palavra, o diálogo, a frase mordaz. Numa cena sensacional, Quinlan vê Tanya sentada numa mesa onde está posto um baralho. Desmancha as cartas e pergunta: “Qual é o meu futuro?”. Tanya definitiva: “Não tens futuro”. E Quinlan minutos depois, obviamente, vai para a pendente declinante da morte.

7. Outro ponto da humanidade de Quinlan: tem em torno de si Menzies (Joseph Calleia), para quem ele é ideal, uma perfeição, quase um deus. Um dia, na pré-história do filme, Quinlan o salvou de uma bala certeira. Por isso, manca; por isso, usa bengala. E então percebam o toque de Orson Welles. Mancar é físico, mas é algo mais também. Foi um gesto magnífico de Quinlan proteger seu auxiliar, só que hoje, no presente do filme, ele manca porque também tem um problema moral. Sua mulher foi morta por estrangulamento. E Quinlan anda atrás do assassino; na verdade, na busca do Outro, portanto dos outros, na sua caça infindável de um assassinato que não termina nunca. No desdobramento do mancar temos a bengala, o instrumento de equilíbrio para caminhar. Contudo, contém a eminência de desestabilização, a capacidade de arma de ameaça e de ataque. Que diga Vargas no entrevero na casa do mexicano suspeito!

Naturalmente, mancar está também representando aquilo que foi o seu desastre, a morte de sua esposa. Mancar é a sua fraqueza, o desastre de seu casamento, que terminou por um assassinato. Quinlan traz no seu coração o amargor, a raiva, a revanche, que ele faz caçando criminosos. A sua ação contra os bandidos, a sua pressa em condená-los tem que ver com a morte de sua mulher, com o fato do assassino ter escapado. Mas não se trata de uma explicação psicológica, psicanalítica; trata-se de um traço trágico do caráter do personagem. Orson Welles nos diz que caráter é uma realidade aristocrática e a virtude uma característica burguesa. E embora aceite a idéia de que Quinlan tem a excelência do investigador (Al Schwartz, o assistente da promotoria, representado por Mort Mills, diz que ele era um grande detetive), penso que o diretor nos mostra exatamente que a qualidade mais importante de Quinlan é que seu talento como delegado traz consigo uma fenda, a falta de caráter. E é nessa falta que se inscreve a sua virtude.

8. Falemos de Menzies. Um velho quase anônimo, grato por Quinlan tê-lo salvo. E admirador do grande policial que este é. Só que o ideal tomba sobre ele nesse caso do filme. Por causa da enquete de Vargas, que descobre que, em todos os casos de Quinlan, os advogados da vítima disseram que as provas eram forjadas. Então, Menzies põe em dúvida a integridade do seu chefe. E aí entra um tema importante: a traição. A trapaça e a cilada que Quinlan faz com Grandi, matando-o e tentando incriminar Suzan (Janet Leight), a mulher de Vargas, leva-o a deixar no local algo que não devia ter deixado, a sua arma de defesa e ataque, a bengala. E Menzies a encontra na cena do crime. E, claro, esse encontro o machuca e vem abaixo a idolatria que o grudava a Quinlan. E, em nome de ser um bom policial, Menzies o trai e trabalha a armadilha da espetacular cena final. Passa para o lado de Vargas, e trai pelo ideal e pelo ídolo perdido. Pergunta: ele trai pela lei?

9. O leitor percebe que nós vamos falando da história, dos personagens e sobre a direção cinematográfica. E aqui precisamos nos demorar um pouco mais sobre a direção de cinema, navegando, no seu desdobramento, no tema da imagem cinematográfica. Uma direção entrelaça história, história posta em imagem, composição de atores, organização da cena, movimento interno ao quadro e movimento de câmera, etc. Essa história que falamos no começo da frase anterior, na verdade é acompanhada de diálogos, de palavras, de sons diversos – ruídos, gritos, por exemplo – por música: rocks, músicas mexicanas, etc. E então, uma imagem cinematográfica é o resultado de duas imagens, uma imagem visível e uma imagem sonora. E a arte do cinema, a arte da direção é como é que elas se articulam. Está em jogo se a palavra está sobreposta à imagem; se ela a chama, indo na frente do visível – como em *Ano Passado em Marienbad* (L'Année dernière à Marienbad, 1961) e *Hiroshima, meu amor* (Hiroshima, mon amour, 1959) de Alain Resnais, ou *India Song*, de Marguerite Duras –; se a música vem de uma fonte de dentro da cena; ou se ela chega vindo de fora, como uma ênfase dramática do plano. Então, aqui vamos introduzir algo importante para considerar em *A Marca da Maldade*: a palavra está em constante luta com a imagem visual para organizar a potência da imagem cinematográfica do filme.

10. Duvidam? Então, examinem a cena do início – que já falamos – e pensem a cena final. Na primeira, o visível comanda o som, só que o som vai pontuando o escorrer das imagens visuais e ele, como explosão, fecha a sequência. Já na cena final é a palavra, o diálogo entre Menzies e Quinlan, via o microfone escondido, que determina e puxa as imagens que se vê. Portanto, Vargas querendo gravar a confissão de Quinlan – nesta longa e dolorida traição de

Menzies – vai seguindo de perto e atrapalhadamente, com o gravador, para conseguir, com êxito, a palavra do delegado. E então, o que organiza a cena, a tensa e inquietante cena, é exatamente a conversa dos dois policiais, caminhando na noite escura e o efeito dela no gravador de Vargas, que desequilibradamente, atravessa torres de petróleo, rios, pontes, fazendo um atletismo para obter a gravação de tudo. É fantástico como o diálogo e a discórdia entre Vargas e Quinlan está, a todo momento, transformando o jogo entre os dois e preparando a divisão dos personagens que os seguem. Os políticos americanos, pelo delegado, e Schwartz, pelo mexicano. Todavia o mundo – o mundo de Quinlan, o mundo da política como polícia – encontra o seu final, pois se despenca à beira de um rio de água podre que corre debaixo da ponte da morte. Quinlan está se chafurdando no mal, matando Menzies e querendo matar Vargas com o revolver deste. O poder querendo usar a lei contra a lei. Mas, cinematograficamente, a cena se desenvolve carregada pela palavra que vai empilhando imagens sobre imagens, sempre descompensadas, sempre desbalanceadas, sempre escorregantes, até a caminhada de Tanya para o fundo do cenário, mergulhando na noite e na lembrança de Quinlan.

11. *A Marca da Maldade* é um filme complexo, envolvendo pelo menos dois lados, o lado de Quinlan e o lado de Vargas. Examinei o filme a partir do primeiro, porque ele tem a grandeza do mal, e portanto, mais interessante e mais crítico do que a história de Vargas, que é uma fábula especular à de Quinlan, contudo no caminho do bem. Porém, há um grave problema no interior do campo do mexicano, toda a terrível passagem que vive a sua mulher, deixada um pouco de lado por ele, porque Vargas está na luta pela defesa da lei. É um problema interessante, sobretudo porque envolve, nesse inferno que ela vive, a ação do grupo de traficantes de Joe Grandi (Akim Tamiroff). E Grandi é um personagem que liga Quinlan a Vargas, pois seu irmão está sendo acusado por este.

A mente de Quinlan não só tramou fazer de Suzan uma usuária de drogas, mas também uma assassina. E, com isso, bater o seu oponente Vargas. Usa, para efetuar essa armadilha, o próprio Joe Grandi. Mas Quinlan precisa livrar-se dele. E então o confronto Quinlan e Grandi é outra grande cena do filme. Ela é realizada no mesmo quarto de hotel onde está Suzan drogada sobre a cama. A dinâmica implantada na cena parte do uso do corpo de Quinlan, imenso, disforme, impositivo sobre o corpo de Joe Grandi, apequenado e desesperado com o volume agressivo do adversário. É um jogo do gato com o rato. E banha durante toda a cena um dispositivo de luz que acende e luz que apaga, e de quarto claro e de quarto escuro, o que assegura um duplo movimento nos planos: o corpo de Quinlan acuando Grandi e a câmera acompanhando os atores se movendo, sob a mudança da luminosidade do enquadramento. Mas o que gostaria de assinalar é que entra em campo um outro elemento fundamental do cinema: o cenário. Como já vimos nas análises das duas outras cenas, a inicial e a final, o cenário é um componente expressivo, vai definindo os espaços e os lugares do drama, apontando a qualidade dramática e o sentido da cena. Assim, nesta, o cenário mostra tanto a brutalidade de Quinlan contra Grandi, como revela um momento de intensa armadilha que Quinlan vai fazer para si mesmo, porque trabalha num espaço fechado, num espaço onde a sua mobilidade só se dá por torções de corpo. E a armadilha que faz para Vargas é uma armadilha que acaba por reverter contra si. Sucumbe, porque esquece a bengala na cena do crime, dentro do cenário que, ao ser escasso, o pega. (E é o que leva Menzies a voltar-se contra Quinlan.)

12. Chegamos assim ao momento de avaliar a história, posta em imagem. Orson Welles recusa a ideia de que A Marca da Maldade é um filme trágico. Num sentido, acho

que sim, noutro, acho que não. A posição do cineasta neste filme é exatamente antitrágica, e se coloca na dimensão melodramática. Como escrevi em “As memórias póstumas de Cidadão Kane” no livro “O Divã e a Tela”[3], o trágico contemporâneo está afetado de melodramático. E há uma tentativa da arte, romance, teatro e mesmo cinema, de esconder o caráter trágico, salientando o problema do bem e do mal; e a luta desses dois, com a vitória de um dos lados, é a presença do melodrama. Orson pretende que seu filme seja melodramático. Olhando o conflito Quinlan e Vargas, Orson Welles está totalmente certo. A vitória de Vargas faz do filme um filme melodramático. Agora, o que é trágico não é esse conflito, o que é trágico – e que é insuperável, que é irreversível – é a discórdia. E dentro da discórdia, a inexorabilidade do destino de Quinlan, pois o seu movimento é inexorável. Quinlan, como muitos personagens de Shakespeare, é dominado pelo poder. E a tragédia do poder é o excesso dele, é a ultrapassagem do seu limite. E Quinlan está, desde o princípio do filme, caminhando para o irreversível da sua criminalidade. Ele não pode deixar os criminosos soltos, por isso ele os persegue e os mata. Este filme tem a qualidade de ser uma tragédia e ser altamente político, pois se coloca, além de dar a ver a tragédia de Hank Quinlan, no propósito de desvendar uma das facetas da sociedade contemporânea: o poder querendo ser lei e polícia; portanto, no seu excesso, querendo eliminar a oposição.

[3] FREITAS, Robson e SOUZA, Enéas. O Divã e a Tela. Porto Alegre, Artes e Ofícios, 2011.

TV Cello Premiere (Nam June Paik, 1971)

Linguagem, filme, vídeo e poética

por João Carlos Machado – Chico Machado[1]
Doutorando em Poéticas Visuais pelo PPGAVI/UFRGS
Professor do curso de Artes Visuais da UFPel

O presente texto está vinculado à pesquisa intitulada Navegação e duração: no interior do fluxo da obra cadastrada na PRPPG da UFPel, e também está conectado à minha pesquisa de doutorado realizada no PPGAVI da UFRGS. Esboçarei aqui pequenas reflexões acerca de algumas relações entre linguagem, filme e vídeo (eletrônico e digital), considerando as especificidades destes meios técnicos, visando possíveis contribuições para o processo de construção de sentido das obras audiovisuais que as empregam. Para tanto serão também exercitadas algumas analogias em relação ao campo das artes visuais.

Muitas considerações sobre a fundamentação teórica do cinema foram esboçadas por diversos autores importantes, como Christian Metz e Marcel Martin, cujas obras principais tratam da significação e da linguagem do cinema. Como muitas vezes o termo filme se confunde com o termo cinema, proponho desde já entender este último mais como um circuito do que como uma linguagem ou categoria artística, e pensar que o que denominamos de cinema é aquilo que passa nas salas de cinema, assim como o que chamamos de vídeo-arte, para estabelecer uma comparação, é aquilo que se apresenta nas salas de exibição de arte[2]. nos museus e nas galerias, por exemplo[3]. A partir da situação ou estatuto cultural deste modo de expressão, esta possível caracterização está atrelada aos dispositivos de exibição e de circulação e não aos suportes físicos ou ao conteúdo ou forma que nos é dado a ver através do filme e do vídeo.

[1] chicomachado06@uol.com.br

[2] Claro que isto não é uma regra ou uma definição rígida, é só um modo de pensar. A série Cremaster de Matthew Barney, por exemplo, um dos trabalhos mais reconhecidamente referencial do reino da videoarte, foi apresentado em um circuito comercial de cinema.

[3] Considerando que se pode ter acesso a quase tudo isto na internet, onde estas distinções são potencialmente anuladas.

O que apresento aqui, por outro lado, é o modo como penso algumas distinções e aproximações entre filme, vídeo e vídeo digital do ponto de vista da poética, da instauração de uma obra, e algumas considerações sobre a noção de linguagem ligada a estes termos.

LINGUAGEM, FILME, VÍDEO E VÍDEO DIGITAL

A diferença física entre um filme, um vídeo e um arquivo digital de vídeo é um fato facilmente observável[4]. Mas o vídeo (ou o filme) como obra não é o seu suporte ou mídia. Ele é, enquanto manifestação artística e cultural, aquilo que nos é dado a ver através destes diferentes suportes[5]. É interessante pensar o vídeo como um estado, conforme Phillipe Dubois[6] (2009), como um evento temporal de imagem e de som. Penso o vídeo como uma sucessão, como um fluxo em devir que se torna eventualmente disponível através dos dispositivos que o executam. Neste sentido, torna-se difícil estabelecer uma diferença entre o filme, o vídeo (tape) e o vídeo digital, visto que todos estes dão seu conteúdo desta maneira, apesar de lançarem mão de diferentes dispositivos ou parelhos técnicos tanto na sua execução como na sua exibição. Mas será que estes três modos diferentes de existência se manifestam através da mesma linguagem?

Jacques Aumont e Michel Marie, no seu Dicionário teórico e crítico de cinema, colocam a questão da linguagem no cinema a partir da seguinte perspectiva:

> Ver um filme é, antes de tudo, compreendê-lo, independentemente do seu grau de narratividade. É, portanto, que, em certo sentido, ele "diz" alguma coisa, e foi a partir dessa constatação que nasceu, na década de 1920, a idéia de que, se um filme comunica um sentido, o cinema é um meio de comunicação, uma linguagem. (2007, p. 177)

Marcel Martin (1990) considera que o cinema dispõe de uma linguagem capaz de "transcrever com agilidade e precisão não só os acontecimentos e comportamentos, mas também os sentimentos e a as idéias" (idem, p. 238), e que a imagem "constitui o elemento de base da linguagem cinematográfica (idem, p. 21). E a imagem apresentada no cinema, considerada num sentido amplo[7], é dada pela visualidade, pela sonoridade e por elementos verbais. Se considerarmos que a linguagem[8] é constituída pelos elementos significantes que se fazem presentes nas manifestações que experimentamos, naquilo que nos é dado a ver por uma obra disponibilizada pelos aparelhos que a executa, então os elementos formantes do vídeo e do filme são os mesmos, os visuais, os sonoros e os verbais (palavra escrita e/ou falada). Também participam desta noção de linguagem e da construção de sentido a sequencialidade temporal e as relações que se estabelecem entre os elementos básicos e entre os diversos planos ou sequências onde estes aparecem, o que se faz pela montagem dada através da edição. A partir deste ponto de vista, no qual tanto o filme como o vídeo (digital ou não) comungam destes elementos, poderemos concluir então que eles se manifestam através da mesma linguagem, ou, como gostam de dizer alguns, eles são a mesma linguagem.

Mas, se avaliarmos que a materialidade e a técnica são componentes essenciais de cada linguagem, o filme como película, o vídeo como fita magnética e o vídeo digital como uma informação simbólica numérica, possuem (ou são) linguagens diferentes. A maneira de se operar com eles e sobre eles é distinta em muitos aspectos.

[4] Esta diferença também é identificável no modo como a imagem se forma e no modo como se dá o movimento ou a ilusão dela no cinema, no vídeo e no vídeo digital.

[5] Acho isto igualmente válido para a música, pois ela não é o cd, nem o vinil, nem o arquivo de mp3, mas aquilo que nos é dado a ouvir através destes suportes.

[6] DUBOIS, Philippe. Cinema, Vídeo, Godard. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2009

[7] Na introdução de seu livro A imagem, Jacques Aumont lembra que entre as inúmeras atualizações potenciais da imagem, "algumas se dirigem aos sentidos, outras unicamente ao intelecto, quando se fala do poder que certas palavras tem de 'produzir imagem', por uso metafórico, por exemplo." (1993, p. 13)

[8] Michel Marie apresenta a hipótese de que a noção de linguagem pode ser encontrada em manifestações audiovisuais a partir de "certos aspectos da percepção cinematográfica que permitem que o espectador compreenda e leia o filme." (1995, p. 184). Segundo ele, esta legibilidade do filme passa por três instâncias principais, a analogia perceptiva, os códigos de denominação e as figuras significantes propriamente cinematográficas, encontradas exemplarmente no conceito de montagem.

Isto pode ser muito significativo tanto para o modo de trabalhar e criar dos artistas como para alguns dos significados que se farão presentes em suas obras. Man Ray e Norman McLaren, para citar dois casos exemplares, trabalharam diretamente sobre a película, fazendo coisas impossíveis de serem feitas (do ponto de vista da operação técnica) numa fita magnética ou num arquivo digital.

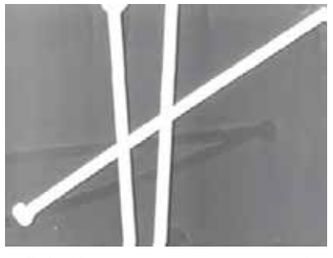
Nam June Paik, por outro lado, interferia eletromagneticamente num monitor de TV e, assim como Woody e Steina Vasulka, produziu muitos trabalhos a partir da manipulação das fitas de vídeo e de recursos anteriores ao surgimento da tecnologia digital, com um resultado visual típico do uso de meios eletrônicos.

São específicas do meio digital as operações que se pode fazer através de parâmetros matemáticos simbólicos num vídeo desta natureza, notadamente na animação 3-D, onde as imagens modelizadas reagem no tempo e no espaço do vídeo a partir da definição de comandos que suscitarão determinados comportamentos, afastando-se definitivamente do processo de animação quadro a quadro.

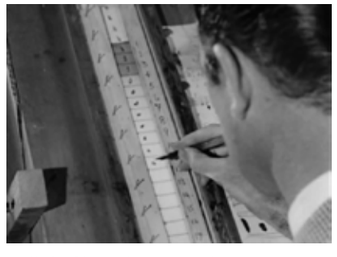
Embora muitas vezes esta relação entre a especificidade técnica e a especificidade de linguagem possa ser algo de pouca relevância para o processo de criação de obras artísticas audiovisuais ou outras, a exploração destas propriedades está presente no processo poético de muitos artistas, e a identificação da especificidade linguística de cada meio provocou muitas manifestações importantes observáveis ao longo da história das artes.

A LINGUAGEM NAS ARTES VISUAIS

Nas artes visuais, ponto, linha, plano, superfície, textura, cor, etc. são elementos que estão presentes tanto na pintura como no desenho ou na gravura. Nos primórdios do modernismo, artistas e teóricos, como Kandisnky[9], formularam uma idéia de linguagem visual a partir destes termos e das relações sintáticas estabelecidas entre eles.



Still do filme *Le retour a ra raison,* de Man Ray. 1923



Still do filme documentário *Norman McLaren, Creative process*, de Donald McWilliams, 1990.

Still do vídeo *Global Groove*, de Nam June Paik, 1973.

Still do vídeo *R/E Demo by the Vasulkas*, de Woody e Steina Vasulka, 1978.

Estes elementos compõem a linguagem da visualidade, cujos sentidos e significados se estabelecem pela relação entre as partes e as partes e o todo, a partir da apreensão simultânea de uma imagem estão presentes em todas as modalidades e técnicas das artes visuais, e a linguagem que opera na pintura é a mesma no desenho e na gravura.

Mas outro entendimento de linguagem se desenvolveu no campo das artes visuais com o passar do tempo, a partir da observação da especificidade técnica de cada "linguagem artística" visual, diferenciando, por exemplo, a pintura, o desenho e a gravura pelos materiais, ferramentas e procedimentos de cada uma destas áreas. A ideia de pintura pura e plana, postulada na década de cinquenta pelo crítico e teórico norte americano Clement Greenberg, pode ser entendida como um ponto importante na discussão desta concepção. Para ele[10], a pintura modernista retirava todo o conteúdo não pictórico desta arte, lançando mão da sua especificidade através de seus meios específicos, as tintas, os pincéis e a superfície da tela, tronando-se eminentemente plana.

Pensando dessa maneira, a linguagem da pintura é diferente da linguagem da escultura, ou da gravura. A partir destas considerações, artistas ligados a movimentos ou estilos artísticos como o expressionismo abstrato e a pintura de campo de cor, por exemplo, passaram a incorporar estes conceitos como parte da produção de sentido das obras. Mesmo a negação destas distinções tornou-se componente considerável para aqueles que buscaram

[9] Deixando claro que Kandinsky não estava interessado na linguagem de um ponto de vista formal, mas como uma espécie de veículo para atingir uma espiritualidade. Os títulos de seus livros -"Ponto, linha e plano" e "Do espiritual na arte" – são um sintoma desta abordagem.

[10] "A essência do Modernismo está, na minha opinião, no uso dos métodos característicos de uma disciplina para criticar essa mesma disciplina não para subvertê-la, mas para afirmá-la mais na área de sua competência". (GREENBERG, 1986, p. 96)

a desespecificidade técnica em suas manifestações, como na pop art, na arte conceitual, no *happening* e na performance.

Consideradas como correntes influentes na arte contemporânea[11], tanto a genealogia minimalista, pela sua herança das questões da arte abstrata, como e a genealogia pop, que leva a questão da representação do real aos seus pontos extremos, podem ser vistas a partir de desdobramentos da investigação sobre a linguagem. Mesmo negando a abordagem relacional[12] da obra, pode-se dizer que o minimalismo buscava a máxima especificidade dos elementos concretos da escultura, como os materiais e a especificidade dos objetos tridimensionais em sua relação com o espaço onde são colocados. Na arte pop, o ato de admitir a impossibilidade de uma representação imitar ou substituir o real, e a noção de que apenas temos acesso de uma imagem do real, assumindo a artificialidade da representação dada pelos meios técnicos como a fotografia e o filme (ou vídeo), são denunciados por artifícios como a repetição da imagem e a sofisticação do uso dos meios, que desta forma se acusam como ferramentas da linguagem.

A ESPECIFICIDADE NO FILME E NO VÍDEO

A especificidade dos meios como parte do significado de uma obra é um fenômeno que se apresenta em diversas produções de cinema e vídeo, com diversas intenções diferentes. No filme *Homem com uma câmera* (Человек с киноаппаратом, 1929) de Dziga Vertov, os processos de filmagem e de edição são mostrados em cenas do próprio filme, cumprindo com uma espécie de função épica (no sentido que Bertold Brecht dava ao termo), onde tais recursos são utilizados com uma intenção anti-ilusionista, uma vez que a sua intenção é mostrar o real ao invés de representá-lo[13]. Existem obras fílmicas cujo caráter metalinguístico e intertextual surge como comentário sobre a posição destas obras no imaginário da nossa cultura de massa e de mídia, como nas *gags* metalinguísticas de Mel Brooks no filme *Alta Ansiedade* (High Anxiety, 1977) e na aparência de película arranhada, queimada e os cortes de imagens "faltantes" no filme *Planeta terror* (Planet Terror, 2007) de Robert Rodriguez. Estes últimos são exemplos dotados de um bom humor que não está presente no filme de Vertov, embora a intenção de chamar a atenção para o fato de que estamos assistindo a um filme seja idêntica.

Para que possamos perceber estes significados, é necessário que tenhamos noção de aspectos técnicos e práticos da realização do filme e do vídeo. É necessário que saibamos "separar a idéia do conceito a ser expresso dos meios de expressão", conforme escreveu Panofsky[14], separar o que é expresso dos meios que expressam. A especificidade técnica se torna parte do sentido de uma obra quando ela é visível no resultado. É desta maneira que o processo de elaboração de uma obra participa do seu processo de significação. Existem ainda casos interessantes na produção audiovisual contemporânea, em que um meio cita ou imita (simula) a especificidade de outro meio, incorporando esta referência ao seu conteúdo, como nas obras feitas com uma perspectiva *lo-fi*[15], as quais fazem uma espécie de elogio às tecnologias baixas e antigas, evocando a estética e o estilo da produção audiovisual veiculada em décadas anteriores.

LINGUAGEM E POÉTICA

O campo de estudo da poética, a partir do modo como Paul Valéry o esboçou, é o território da instauração da obra de arte, das suas motivações, dos seus meios técnicos e das suas ferramentas conceituais. É o campo dos processos

[11] Cf. FOSTER, Hal. *The Return of the Real*. Londres: MIT Press, 1996.

[12] Artistas como Donald Judd buscavam um modo 'non-relational' de pensar o fazer da obra. Eles não apenas negavam as lógicas gestaltianas das relações entre as partes e as partes e os todos, como propunham outras operações para este fazer, como os processos meramente cumulativos, quando se vai simplesmente acrescentando uma parte depois da outra. Cf. KRAUSS, Rosalind. Caminhos da escultura moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

[13] Cf. AUMONT, 2003. p. 297. No seu filme, Vertov não apenas mostra o real, mas mostra que o real está sendo mostrado através de um filme

[14] PANOFSKY, 1991, p. 24.

[15] O terno *lo-fi* (do inglês: low fidelity) é empregado na música e no vídeo para designar produções realizadas com tecnologias antigas com a finalidade de explorar as suas qualidades estéticas específicas.

de criação.

Procurei fazer aqui algumas reflexões sobre alguns modos como a técnica está atrelada à linguagem e como estas podem estar imbricadas nos processos poéticos. Se a linguagem é não apenas uma ferramenta para a construção de sentido de uma obra, pois o reconhecimento da sua presença é também como já disse acima, parte do significado da obra, compreender a sua especificidade e a dos meios técnicos onde ela se manifesta é algo fundamental para todos aqueles que queiram utilizá-los de forma expressiva. Questões como estas são fundamentais para o ponto de vista da poética, considerando não só o que nos é dado ver (o resultado), mas também o modo como isto que nos é dado a ver foi feito. As ferramentas conceituais da recepção, da análise e apreciação de uma obra são também ferramentas disponíveis para a sua realização, como parte dos dispositivos de criação e de instauração de uma obra, assim como os materiais e as ferramentas técnicas. Se considerarmos que o trabalho de um artista consiste em instaurar sentidos ou significados – tendo a técnica como um instrumento a serviço deste fim – ele deve considerar tudo aquilo que participa dos processos poéticos de constituição destes sentidos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio César Santoro. São Paulo: Papirus, 1993.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Papirus: 2003.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. Tradução de Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

FOSTER, Hal. **The Return of the Real**. Londres: MIT Press, 1996.

GREENBERG, Clement. **A pintura Moderna**. In BATTOCK, Gregory. A nova arte. Tradução de Cecília Prada e Vera de Campos Toledo. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KANDINSKY, Wassily. **Ponto linha plano**. Tradução de José Eduardo Rodil. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

KRAUSS, Rosalynd. **Caminhos da escultura moderna.** Tradução de Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MARIE, Michel. **Cinema e linguagem**. In AUMONT, Jacques (org.). A estética do filme. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 1995.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Braziliense, 1990.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1991.

Pensando a trilha sonora para audiovisual

por Gerson Rios Leme[1]
Músico e Mestre em Educação pela UFSM, professor dos cursos de Cinema e Audiovisual e Cinema de Animação da UFPel

A área de trilha sonora tem ganhado destaque na produção audiovisual de modo a otimizar e viabilizar diferentes estratégias na construção fílmica, utilizando-se de novas abordagens do material sonoro em contraponto e complemento ao material visual.

Tais estratégias vêm possibilitando o diálogo interativo entre som e imagem em todo o tipo de criação audiovisual, abordando o áudio nas fases de pré-produção, produção e pós-produção, dando maior poder de decisão para o papel que o som desempenha em cada material fílmico.

A escolha em pensar no audio e na sua força narrativa conforme as diferentes etapas de produção se deve, em grande parte, às transformações tecnológicas que vêm acontecendo nas últimas décadas, que acabaram por tornar o manuseio de material sonoro acessível viabilizado por recursos tecnológicos cada vez menos dispendiosos.

É possível adquirir microfones, cabos, fones de ouvido, acessórios específicos, gravadores, softwares gratuitos, livres ou de proprietário, instrumentos musicais, além de hardwares de inumeráveis marcas e configurações personalizadas para trabalhar com som desde a sua captação, passando pela edição e finalização, dando conta de dominar todos os processos necessários à produção sonora, o que não garante resultados sempre satisfatórios ou adequados. Porém, está caindo em desuso a prática,

[1] griosleme.ufpel@gmail.com

até então comum, de pensar na trilha sonora apenas na pós-produção.

Deste modo, para auxiliar a expressão da linguagem audiovisual considerando o audio como uma ferramenta ativa e potencializadora da narrativa fílmica mais completa, podemos partir de premissas conceituais teóricas que problematizem o assunto, constituindo uma compreensão mais abrangente do mesmo, categorizando e diferenciando as principais camadas da trilha sonora e compreendendo a natureza básica do material sonoro a ser utilizado, objetivando a composição da soundscape particular de cada produto audiovisual.

A chamada trilha sonora pode ser dividia em três camadas de importância equivalente conforme Giorgetti (2008) e Leme (2008) e podem ou não estar presentes no audiovisual, a saber:

- Voz
- Efeitos Sonoros
- Música

Explicando brevemente cada camada de acordo com Berchmans (2005) e Leme (2008), temos que:

- Voz: compreende qualquer tipo de diálogo, monólogo, narrações, locuções e comunicação objetiva entre personagens ou entre personagem e espectador.
- Efeitos Sonoros (Sound Effects- SFX): criação e manipulação de efeitos sonoros. Exemplos: reprodução de sons de uma arma-laser, tiroteio de uma batalha, motor de um avião, entre outros.
- Música: refere-se a qualquer conteúdo musical utilizado durante o discurso fílmico.

Outra classificação possível para as diferentes camadas da trilha sonora leva em conta a relação som-imagem/ imagem-som, interligando cada evento sonoro à uma representação visual, conforme propõe Carvalho (2008):

- Não-representativos: é predominado pela música. Consideramos aqui todo tipo de música, ou seja, desde o canto gregoriano até a música erudita contemporânea, a música popular e as músicas das mídias. No entanto, é necessário que esta música desperte a atenção para as possibilidades de sentido e qualidades próprias de seus elementos, que são: a melodia, a harmonia, o ritmo, o timbre, etc.

- Figurativo: é predominado pelo efeito sonoro ou som ambiental. Consideraremos efeito sonoro aquele que tem predominância no registro da imagem/ ação por sua necessidade de constituir signo e que se referem a um objeto "concreto". São os sons ambientais, passos, barulhos de motores, de chuva, sinos, ou ainda efeitos produzidos eletrônica ou digitalmente.

- Representativo: Predominam como representação as vozes, os diálogos entre os personagens, as locuções de um narrador, etc. Estas vozes inserem-se num universo híbrido composto pela linguagem verbal e a oralidade. São formas representativas convencionadas pela língua, pelo sotaque e pela entonação.

Vale ressaltar que "cada um desses três elementos pode ser subdividido, demonstrando a flexibilidade e a riqueza de possibilidades de comunicação que o som proporciona para a narrativa" (CARVALHO, 2008, p.205), incluindo ainda, a não presença de alguma destas categorias,

conforme as particularidades de cada produção.

Já em relação à sua natureza, o som é dividido em duas grandes famílias:

- sons musicais
- ruído

Onde os sons musicais estão além de notas musicais e são entendidos como sons com frequência musical definida, diferenciando-se dos ruídos que não apresentam esta mesma característica, porém ambos são materiais sonoros capazes de serem utilizados em qualquer uma das camadas da trilha sonora, constituindo voz, efeitos sonoros ou música. Além disso, algumas propriedades ou atributos do som que podemos emprestar da música servem para organizar cada tipo de som utilizado em produtos audiovisuais, como timbre, duração, altura e intensidade, que de modo geral são entendidos da seguinte maneira:

• Timbre: é a identidade de um som, que o torna único e reconhecível mesmo que não seja vista a fonte sonora que o emite. Ex: som de violino, voz de um homem mais velho, uma risada, som de despertador digital.
• Duração: é o espaço de tempo que um som ou silêncio permanece existindo, é mensurável e exato.
• Altura: está relacionado à frequência de um som, determinando, pelo seu valor em Hertz, fazendo com que seja reconhecido como alto ou agudo, baixo ou grave. Ex: mulher soprano, homem barítono, cordas mais finas do violino, cordas mais grossas do contrabaixo.
• Intensidade: é a característica de um som ser emitido forte, fraco ou quaisquer outras variáveis (muito fraco, muito forte, pouco fraco, médio, etc.) Pode ser relativizado em comparação a outros. É medido em decibéis. Ex: turbina de avião em comparação ao sussurro (fortíssimo e fraco).

Cada som, mesmo que não seja idealizado de alguma maneira específica, carrega consigo estas características intrínsecas, que determinam a relação som-imagem/ imagem-som no produto audiovisual final, refletidas na soma do material sonoro conforme organizado, que acaba ajudando ou atrapalhando o estabelecimento da intenção dramática desejada da narrativa audiovisual, uma vez que esta gama de sons percebidos por nós ou não, está presente também em nosso cotidiano, em contextos variados, traduzindo uma teia de significados carregados de emoções rapidamente identificáveis e desfrutadas.

A partir das preocupações e estudos em relação à qualidade e às transformações do contexto sonoro através dos tempos, iniciou-se a reflexão crítico-sistemática da existência do som ou não nos ambientes e de como coexistimos com ele, observando a industrialização da sociedade, que trouxe e traz consigo inumeráveis novos tipos de sons e extinguiu e extingue outros tantos, mudando consideravelmente a gama do material sonoro que passamos a lidar, bem como tal material age em nossas vidas.

Vivemos cercados por infinitos tipos de sons, expostos à uma miscelânea de decibéis e frequências conhecidas ou não, suportáveis ou não, imersos em uma crescente confusão timbrística independentemente da nossa vontade.

Este universo sonoro que compõe o todo do que ouvimos diariamente é chamado por Murray Schafer de soundscape ou paisagem sonora e é objeto de estudo em diferentes áreas do saber como música, acústica, cinema e

audiovisual, entre outros.

Paisagem sonora, na sua origem, é “qualquer campo de estudo acústico. Podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico como paisagens sonoras.” (SCHAFER, 2001, p.23). Porém, deve-se entender o termo paisagem diferentemente do campo visual, onde uma imagem traduz a percepção direta de dimensão panorâmica, profundidade, extensão e elementos em planos distintos de modo menos complexo que no campo sonoro, uma vez que um microfone funciona de modo completamente distinto de uma câmera, por melhores e mais ricos que sejam seus registros, ou seja, cada processo envolve diferentes sentidos na compreensão da informação: visão e audição, imagem e som.

Pode-se ainda, “isolar um ambiente acústico como um campo de estudo, do mesmo modo que podemos estudar as características de uma determinada paisagem” (SCHAFER, 2001, p.23) e assim dissecar cada elemento sonoro, extraindo os que não são necessários e reforçando os indispensáveis e determinantes para a construção do discurso fílmico.

Refletir criticamente acerca da soma das informações visuais e sonoras, bem como lidar de modo consciente com todas as áreas oriundas desta união serve de ponto de partida para se pensar em audiovisual de forma mais completa.

Aplicar no campo do cinema e do audiovisual estas variáveis e conceitos apresentados já na pré-produção do material fílmico, traz vantagens como traçar um perfil sonoro de personagens, ambiências e intenções dramáticas, entre outros.

Fazer uso, então, de modo mais consciente na produção audiovisual destes conceitos e problematizações contribui diretamente na qualificação de cada material fílmico, pois enriquece consideravelmente as nuances sonoras, otimiza o planejamento de som para a produção como um todo, justifica seus porquês e mesmo a necessidade ou não da presença de cada conteúdo que constitui a trilha sonora.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERCHMANS, Tony. A Música do Filme. São Paulo: Escrituras: 2005.

CARVALHO DA SILVA, Márcia. De olhos e ouvidos bem abertos: uma classificação dos sons do cinema. Trabalho apresentado ao Núcleo de Pesquisa 07 – Comunicação Audiovisual, do XXVIII Congresso de Ciências da Comunicação. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://revcom.portcom.intercom.org.br/index.php/NAU/article/viewPDFInterstitial/5351/4923>. Acesso em: 24 de julho de 2011

GIORGETTI, Mário. Música como personagem. Disponível em: <http://mnemocine.com.br/cinema/somtextos/comoperson.html>. Acesso em: 26 de julho de 2011.

LEME, Gerson Rios. Escutando o Cinema. Artigo publicado no site da Revista Universitária do Audiovisual – RUA, da Universidade Federal de São Carlos. Disponível em: <http://www.ufscar.br/rua/site/?p=145>. Acesso em: 25 de julho de 2011.

SCHAFER, R. Murray. A afinação do mundo. Tradução de Maria Trench Fonterrada. São Paulo, UNESP, 2001.

Franscisco Santos: um ilustre desconhecido

por Liângela Xavier[1]
Mestre em Comunicação pela PUCRS e e professora dos cursos de Cinema e Audiovisual e Cinema de Animação da UFPel

APRESENTAÇÃO

A trajetória do cinema gaúcho têm seu espaço e importância na história do cinema brasileiro, assim como a produção cinematográfica pelotense possui marcos relevantes to na história do cinema do Rio Grande do Sul e do Brasil. A cidade de Pelotas teve a honra de ser o local escolhido por Francisco Santos, um inquieto português, e nela marcou seu nome na cultura pelotense. Santos é um dos fundadores do Teatro Guarani, até hoje tão admirado. Os estudos sobre este inquieto português são poucos em relação à importância de seu trabalho realizado no Sul do Brasil.

> ...seu nome insere-se na grande lista dos esquecidos pela história do cinema nacional. É verdade que alguns raros e minuciosos pesquisadores registram sua atividade cinematográfica no Rio Grande do Sul. Mas, de maneira geral, Santos aparece comprimido em rápidas e, às vezes, obscuras citações. (CALDAS, 1996:12)

Francisco Santos nasceu em Portugal, na cidade do Porto, em 16 de janeiro de 1873. Teve como padrinho o célebre escritor Camilo Castelo Branco. Seus pais eram de família tradicional daquela região. Urbana Dias Ferreira, sua mãe, apontada como a primeira advogada mulher do país, enviuvou quando seus filhos eram adolescentes, tornando

[1] lanzacx@gmail.com

a se casar, posteriormente, com o diplomata Francisco do Amaral Boto Machado. Francisco Santos não fazia gosto dessa nova união, vindo a se afugentar de casa, quando seu padrasto quis obrigá-lo a cursar a Faculdade de Direito de Coimbra, destino das “boas famílias” portuguesas. Santos tornou-se ajudante de fotógrafo, vindo a se tornar fotógrafo logo em seguida. Depois, trabalhou na redação do jornal de um tio, o que lhe permitiu entrar em contato com a vida cultural das cidades.

> Conta-se que, certo dia, quando assistia aos ensaios de uma companhia teatral, convidaram-no a integrar o elenco, em substituição de um ator que adoecera. Esse episódio, não comprovado, o teria lançado no teatro. Outra versão, mencionada por familiares mas não confirmada, é a de que a adesão de Santos ao teatro deu-se durante uma viagem a Paris. (CALDAS, 1996: p.16)

Não há muitas referências sobre Santos nos meios teatrais portugueses. Sua atuação foi discreta. Teve aparições no Teatro Avenida de Lisboa e fez parte da Companhia dirigida por Salvador Marques. É dessa época seu relacionamento com a atriz Adelina Nobre. Segundo depoimentos prestados por filhos de Santos, ele entusiasmou-se com o cinematógrafo Lumiére e resolveu dedicar-se ao cinema. (CALDAS.1996: p.16).

Santos adquire filmes e equipamentos e viaja por Portugal, Espanha e Norte da África. Não há registros sobre seu retorno a Lisboa. Com o tempo, Santos foi aprimorando-se como ator profissional, integrando importantes companhias da época. Seu ingresso na companhia do Teatro do Príncipe Real, para atuar na temporada de 1902-1903, afirma permitir-lhe-á:

> ...libertar-se da organização teatral portuguesa, onde se situava no terceiro escalão e partir para o Brasil a fim de, através do teatro e depois cinema, encontrar um melhor situação sócio-profissional, dentro da sociedade geral. (WEHBI, T, op.cit. apud CALDAS, 1996, p.19)

Em 5 de janeiro de 1903, o jornal O Século, assim noticiava o embarque da companhia:

> Parte hoje para o Pará, no Colombo, a Companhia constituída pelas atrizes: Amélia Vieira dos Santos, Rosa de Oliveira, Julia Baptista, Joaquina Vellez, Augusta Guerreiro, Adelina Santos e Shopia Gallini; e pelos atores: Ernesto do Valle, Alvez da Silva, Luciano de Castro, José Baptista, Ramalhete, Torres José Franco e Francisco Santos e da qual é empresário o Sr. Juca de Carvalho.(CALDAS & SANTOS, 1996: p.19)

Na virada do século XIX para o século XX, vieram para o Brasil um grande número de grupos teatrais portugueses. O elenco e as montagens nacionais eram de caráter amador, daí, o absoluto predomínio lusitano nos teatros brasileiros, num fluxo intenso cuja principal motivação residia nos surtos de riqueza no Brasil: a borracha, o cacau, o café e o charque. A companhia conquistou o público de Belém e Manaus, até que a febre amarela fulmina o elenco. Em 9 de maio de 1903, morre o ator José Baptista. O espetáculo que encerra a turnê da companhia foi marcado, às pressas no dia 18 de maio. Alguns dos artistas voltam a Portugal, e outros, entre eles, Francisco Santos, permanecem em Manaus.

Segundo CALDAS:

> Depois da calamidade, a primeira informação a respeito de Francisco Santos surge a propósito da presença, em Manaus, da Companhia Dramática do Teatro São Pedro de Alcântara, do Rio de Janeiro. Comandado pelos empresários Roberto Guimarães e Cardoso da Mota, este elenco apresentara a peça O Acre, em 21de julho de 1903, do que se tem o seguinte registro.(CALDAS,1996: p.22)

O ator português, Francisco Vieira Xavier, recuperado da febre amarela, dedicou especial atenção a Santos; que selaram uma amizade, assim, que iria durar enquanto vivessem. Em 1904, no altar da Igreja do Patrocínio, em Fortaleza, Ceará, os dois amigos casavam-se: *Santos* com *Maria do Carmo Menezes Rabello*; e, *Vieira Xavier* com *Antonia Pismel*, amiga daquela.

Pouco se tem registrado sobre o percurso de Santos no Teatro e, é nesse vácuo de informações que surge a Grande Companhia Dramática Francisco Santos, aventurando-se por *turnês* pelo Brasil. (CALDAS, 1996:23)

A Companhia chegou ao Rio Grande do Sul, abrindo temporada no teatro Politeama da cidade de Rio Grande. Depois, seguiu para Porto Alegre, onde a boa receptividade do público, prolongou a temporada no Teatro São Pedro. Encerrada a temporada na capital, a Companhia vem cumprir seus compromissos no Teatro Sete de Abril, em Pelotas-RS.

Sua vinda foi assim noticiada em jornal: "Companhia Dramática. Visitou-nos ontem, o Sr. Raul Dal Negro, secretário da Companhia Dramática portuguesa de direção do ator Sr. Francisco Santos. A companhia, que deu grande número de espetáculos em Rio Grande e Porto Alegre, sendo nesta cidade 54, deve chegar aqui amanhã, estreando à noite, com a peça O Castelo Histórico, alta comédia." (Opinião Pública: Pelotas, 29 de abril de 1909)

Devido ao atraso do vapor que trazia a Companhia da capital, a estréia em Pelotas foi adiada do dia 29 de abril para o dia 1º de maio. Francisco Santos agradou a crítica que deu seu veredicto: "*Em resumo, a companhia agradou e é digna do favor do público.*" (Opinião Pública, 3 de maio de 1909)

Definitivamente a Companhia caiu nas graças dos pelotenses: promoveu dois espetáculos beneficentes. Por tudo isso, Santos entrosou-se muito bem com a cidade. Tendo conquistado "sucesso e aplausos". Completando um mês em cartaz, a Companhia despediu-se com uma badalada obra do escritor riograndino Pinto da Rocha, *Talita*, encenada em 3 de junho. Depois, seguiram para Bagé onde eram aguardados com expectativa.

De acordo com recortes de jornais, há notícias de espetáculos no Teatro *Urquiza*, em Montevidéu. Em depoimento prestado por Homero Santos, soube-se que a crítica da capital uruguaia manifestara contrariedade ao elenco luso- brasileiro. A platéia, então, preparada para jogar tomates nos artistas, rendeu-se à qualidade da Companhia e aplaudiram de pé. (CALDAS, 1996: p.28)

Francisco Santos era um perfeito "exemplo de gente". O teatro era sua alma, sua vida, um artista integral: ele produzia, dirigia, atuava, escrevia, criava cenários e efeitos especiais, adaptava textos para o palco e, se preciso, até regia uma pequena orquestra. Costumava utilizar recursos inovadores, produzindo um "teatro moderno". De modo geral, a Companhia de Santos podia ser considerada de

boa qualificação pelas críticas positivas recebidas. Mas por melhor que fosse a Companhia, nem sempre ela recebia críticas elogiosas. Prova disso é o tom da carta de Francisco Santos publicada em página inteira de um jornal fluminense, em resposta a um comentário irônico ao fato da Companhia Francisco Santos colocar em cartaz o nome de Maria Castro - estrela da companhia - como a primeira atriz brasileira. No fundo, tal polêmica servia como propaganda. (CALDAS,1996: p.32,33)

Terminada a incursão ao Prata, a Companhia volta ao Brasil em 1910. O retorno ao Sul do país dá-se em 1912. Primeiro a Companhia cumpre temporada no Cine-Teatro Coliseu, de Porto Alegre. Depois, percorre o Oeste gaúcho, apresentando-se em cidades como São Gabriel e Alegrete. Devido às chuvas do inverno, o elenco faz uma pausa em Pelotas. A *turnê* segue pelas cidades da fronteira com o Uruguai: Sant'Ana do Livramento, Bagé e Jaguarão. Por fim, a Companhia abre sua temporada em Pelotas, no dia 14 dezembro de 1912, no Politeama, cativando o público e se mantendo em cartaz até o ano de 1913. A platéia pelotense apreciava os dramas clássicos, mas não hesitava em pedir reprise de divertidas comédias. No dia 7 de janeiro, a comédia *Outra Agência Limitada* era anunciada como o "último espetáculo da Companhia Francisco Santos.

> ...por sua imprecisão, a notícia dava margem a dupla indagação: tratava-se, afinal, do último espetáculo da companhia ou da temporada em Pelotas? Nos bastidores, porém, a situação estava muito clara: para Francisco Santos a hora de parar já tardara. Não iria abandonar a carreira artística, apenas descartar a vida de cigano para dar uma melhor atenção à vida familiar. E agradara-se tanto de Pelotas, cidade que oferecia excelentes oportunidades no ramo artístico e de lazer...esse contexto, levando em conta que Santos planejava montar um estúdio de cinema, teve muita influência em sua escolha. (1996: p.37)

Francisco Santos estabeleceu laços com a cidade de Pelotas desde a primeira estada, em 1909. Mesmo não sendo do total agrado do resto dos teatreiros viver nesta pacata cidade, a Companhia Dramática Francisco Santos fixou-se em Pelotas, colocando um ponto final a quase uma década de viagens pelo Brasil. Durante essa segunda *turnê* pelo Sul, Santos já planejava concretizar a criação de uma produtora de filmes, aproveitando a estrutura da Companhia, seu elenco. Há quem diga, que esta foi a realização de um sonho antigo de Santos em ser cineasta, porém há de se convir que o cinema era uma máquina de fazer dinheiro, na época, e uma ameaça aos artista de palco. Francisco Santos foi o pioneiro fora do eixo Rio-São Paulo a aventurar-se com o cinema.

Foi de passagem por Bagé que Santos revelou publicamente sua intenção em relação ao cinema:

> Bagé - O empresário teatral Francisco Santos, vai estabelecer neste estado, com a denominação de Guarany, uma fábrica de fitas cinematográficas. Segundo anúncios dizem, já foram encomendados os aparelhos necessários.(Correio do Povo, 20 de setembro de 1912)

Em Pelotas, vários boatos surgiram sobre o assunto, mas a questão ficou esclarecida quando circulou a primeira edição do Diário Popular. Francisco Santos, de acordo

com o jornal, firmara contrato com o Sr. Joaquim da Costa Leite, para alugar por seis anos, “o elegante prédio à Rua Marechal Deodoro, nº 459”, para ali instalar “uma das seções da nova fábrica”.

Por fim, lia-se que da Europa já estaria chegando material para a comentada fábrica. (Diário Popular, 1º de janeiro de 1913).

Em seu princípio, a Guarany prestaria serviços publicitários, os chamados “reclames”. Entretanto era de se esperar que Santos enveredasse por caminhos mais ousados. O professor João M. dos Santos Cunha faz a seguinte indagação:

> Como se explica que aqui, numa cidade interiorana de um estado sem tradição cinematográfica, pudesse ter surgido quase como que um surto na criação de filmes? Pelotas nunca mais conheceu trabalho semelhante na produção do cinema. Nos anos 20 volta-se a produzir com certa intensidade no centro do país, enquanto no sul jamais o cinema vai tomar impulso ou repetir a façanha de Francisco Santos.(CUNHA, João Manuel dos Santos. Diário Popular, 16 de setembro de 1984)

Logo de início, Santos fizera três curtas que pouco tinham haver com o propósito da empresa. Eles foram exibidos em complemento a programação do *Ponto Chic*. Nesse período a Companhia teatral cessou com suas atividades e a exibição dos curtas mostra que esse novo projeto estava prestes a decolar. A imprensa noticiava o desenvolvimento da fábrica de filmes. Nos planos inicias estavam as filmagens do carnaval pelotense e das homenagens a Carlos Barbosa, presidente do Estado, em Jaguarão.

Fachada da Guarany Filmes

Pátio interno da Guarany Filmes

Mas naquele momento, a Guarany não dispunha de todo material completo, por não saber o retorno que viria a dar.

Quando que o povo pelotense iria imaginar uma fábrica de fitas na cidade? Era o assunto do momento e, a imprensa da capital declarava nos jornais todos os detalhes da tal fábrica.

Sabe-se que para fundar a Guarany, Santos contou com colaboração do amigo Francisco Vieira Xavier e do pelotense José Brizolara da Silva, que trabalhava como operador cinematográfico da empresa Ideal Concerto, proprietária do *Cine Ponto Chic*. Nos jornais, citava-se Brizolara como autor de alguns filmes. No Opinião Pública, de 26 de agosto de 1912 “é assim , por exemplo, que vemos divulgada a exibição, no *Ponto Chic*, do filme tirado pelo inteligente operador cinematográfico, nosso digno conterrâneo José Brizolara Silva”. Meses depois, mais precisamente em março de 1913, esse pioneiro cineasta pelotense é citado como câmera-man de uma das produções que a Guarany exibira naquele cinema:

“As sessões foram muito concorridas, sendo apreciado o programa exibido. Foi passado o filme da chegada do Dr. Carlos Barbosa e apanhado pelo nosso amigo Dr. José Brizolara da Silva.” (Yolanda Santos & Caldas, 1996: p.47)
Francisco Santos passou a filmar todo tipo de eventos; “Qualquer baile, festa, eventos em geral era filmados e depois projetado para o público que ia assistir em grande quantidade.” (MAGALHAES, Mário Osório).

Magalhães afirma, afirma, ainda, que “o surgimento da fotografia já foi um grande “*boom*”, e a fotografia em movimento como é o cinema, então. (...). Com o surgimento do cinema, há uma verdadeira enxurrada de salas em Pelotas. Em tudo que é momento, em todos os lugares, eles passavam um filme. Se passava filme na rua,

ao ar livre, em uma parede... o cinema era a grande febre da época."

Santos filmou cine-jornais, os quais complementavam a programação dos cinemas, das festas da capital de grande importância cultural e política, os desfiles carnavalescos do Clube Brilhante... A imprensa sempre acompanhou a evolução técnica da *Guarany Filmes,* que era admirável.

> As atividades da Guarany Filmes eram alvo permanente do interesse da comunidade, visto que, dia após dia, as novidades moviam-se nas telas do Coliseu Pelotense, Politeama e Ponto Chic. Pelotas aparecia no cinema como Londres, Nova York ou Paris, e, eventualmente um cidadão comum posava de ator numa cena da atualidade. (CALDAS,1996: p.50)

O que mais surpreendia era a agilidade da empresa em registrar um acontecimento e logo exibir o filme. A *Guarany* também registrava jogos de futebol, grande atração na época. Adequando-se às condições de filmagem exigidas para o futebol, a *Guarany* conseguiu melhorar sua qualidade para coberturas esportivas. Filmava jogos à tarde e os exibia à noite.

Santos sempre quis produzir algo a mais que reclames e jornais de tela. Pensou em filmar a obra de seu padrinho Castelo Branco. Mas, por motivos ignorados, esses projetos foram esquecidos. Ele desejava filmar temas mais simples, sem riscos. Chegou a divulgar na imprensa um apelo oferecendo prêmio àquele que apresentasse uma boa idéia para a realização de filmes. Não se tem notícia se alguém recebeu o referido prêmio. No entanto, a produtora não ficou inerte. As novidades foram transmitidas através da imprensa:

"Sabemos que o Sr. Francisco Santos, proprietário da fábrica cinematográfica Guarany, tem prontas fitas artísticas, que brevemente serão focadas na tela do Ponto Chic. Duas dessas fitas, cujo entrecho é interessante, denominam-se *O Beijo* e *Os Óculos do Vovô.*" (Opinião Pública, 20 de março de 1913)

Existem quatro obras de Francisco Santos que merecem uma atenção especial. Vamos começar pelo *Óculos do Vovô.*

Primeiramente abordar-se-á sobre a comédia "Óculos do Vovô". Esta foi a primeira obra de ficção lançada pela *Guarany Filmes*. Não há registros da época de seu lançamento, visto que a própria empresa imprimia seus folhetos de divulgação. O filme narra as peripécias de um menino travesso que pinta de preto os óculos do avô, enquanto dormia. Ao acordar e, acreditando-se cego, o avô tem um grande susto e provoca uma série de fatos engraçados.

Cartaz do filme Os Óculos Do Vovo

> "Santos dirigiu, escreveu o roteiro e interpretou o avô atrapalhado.No papel do garoto estava seu filho Mário, de 6 anos. Graziella e Jorge Diniz interpretavam os pais, enquanto Oscar Araújo era o doutor. Francisco Xavier participou como operador de câmera." (CALDAS,1996: p.54)

As filmagens foram feitas no Parque Souza Soares e no estúdio da Guarany, utilizando uma "requintada e elaborada técnica de montagem".

Eduardo Leonde, afirma que:

> ...é possível observar uma lógica corrente entre os diversos espaços utilizados". A extrema

> elaboração do fragmento oferece perspectivas de um estudo, em maior profundidade, da linguagem fílmica do cinema brasileiro. “Por muitas décadas o filme ficou desaparecido, causando até dúvidas a respeito de sua realização. Em 1973, graças ao cineasta e pesquisador Antonio Jesus Pfeil, o mistério foi finalmente desvendado. (Eduardo Leonde, apud CALDAS,1996: p.59)

Pfeil foi a São Paulo visitar *Yolanda Lhullier dos Santos*, filha de Francisco Santos. Ao ser indagada sobre os fragmentos do filme, ela confirmou que guardadara uma caixa deles.

“Os fragmentos do mais antigo filme brasileiro estão guardados numa caixa de papelão vermelho e dourado. Podem explodir com a cinza de um cigarro. É por isso que Antonio J. Pfeil, um gaúcho de 33 anos, só mostra essas relíquias depois de se certificar de que não existe nenhum perigo à sua volta. Os fragmentos são do filme Os óculos do vovô, feito em 1913, por Francisco Santos, na cidade gaúcha de Pelotas.” (O Estado de São Paulo, 8 de agosto de 1973)

Pfeil não hesitou em montar os fragmentos, para ter, em suas mãos, o filme mais antigo do Brasil. A parte encontrada possui cerca de cinco minutos de duração, ressentindo-se do trecho em que o menino pinta o óculos do avô, a qual forneceria idéia mais completa. Depois da recuperação foram feitas duas cópias de 33 mm (trinta e três milímetros) destinadas à Cinemateca do Museu de Arte do Rio de Janeiro e Cinemateca Brasileira de São Paulo.

Segundo Caldas, “o filme tem fascinado aos espectadores de retrospectivas e festivais de Cinema Brasileiro em que é apresentado. Inclusive os do *Beaubourg*, em Paris. Quem diria...” 1996: p.60)

Outra obra de Francisco Santos que merece relevância é *O Marido Fera*. Essa produção abordou um caso policial ocorrido na cidade de Bagé, em 1913. A história girava em torno da desconfiança do marido de que a esposa lhe traía. Então esse estancieiro resolveu prendê-la em uma espécie de chiqueiro. Uma denúncia de populares levou a polícia, em 6 de outubro, ao local do cativeiro. A pobre mulher vivia há quatro anos, acorrentada e no meio da lama, num cubículo coberto de capim, com dois palmos de comprimento por seis e meio de altura. Francisco Santos e Vieira Xavier não hesitaram em partir para BAGA a fim de acompanhar este caso que tanta repercussão pública rendeu.

“Filmando - *in loco* - todos os lances da captura dos envolvidos, a reconstituição, a prisão e a agitação popular, logram realizar um documentário valioso. Conta-se que, no mesmo dia, de regresso para Pelotas, montaram uma câmara escura (*atelier* fé fotografia) no vagão do trem, fazendo revelação e copiagem dos filmes durante a viagem. O que gerou essa lenda foi uma conclusão: o que Santos projetou foi um *short* dentro das atualidades.” (CALDAS:1996: p.61 e 62)

A imprensa seguia dando cobertura ao crime, propiciando um ótimo momento para o lançamento do *Marido Fera*. O público estourou a bilheteria. Para Caldas “apresentava um cunho pirotesco de reportagem desenrolando-se num ritmo que ora se mostrava trágico ora hilariante.” (1996: p.62). A repercussão nas outras cidades do Estado foram ótimas; em Bagé, por exemplo, a polícia chegou a proibir a venda de entradas para evitar superlotação no Coliseu.

Com todo esse sucesso no Estado, a *Guarany Filmes* arrecadou um excelente bilheteria.

A.J. Pfeil sustenta quanto a qualidade que *O Marido Fera*:

> "foi um filme de méritos, demonstrando sensibilidade jornalística, dentro da escola realista, numa época em que o cinema era pouco conhecido tecnicamente, pois dependia da prática e da pesquisa." (Correio do Povo, 17 de março de 1974)

Amor de Perdição foi obra mais ambiciosa e custosa de Francisco Santos. Baseada no romance que seu padrinho, Camilo Castelo Branco escreveu em 1862, dando-lhe grande popularidade, "é um obra que, em curta definição, une o plano espiritual do amor e o plano material da paixão e dos instintos, e onde há muito da vida pessoal do autor." (CALDAS,1996:p.63)

O orçamento da produção era considerado muito alto para época, visto que Santos contratara participações especiais de artistas como Átila e Conchita de Moraes, Sarah Nobre e o câmera Alberto Botelho, conhecido como produtor de cine-jornais no Rio de Janeiro. Mesmo com apenas duas partes do filme prontas a produção foi finalizada; os motivos, ninguém sabe ao certo. Uma hipótese provável foram os apelos da crônica policial. "Ocorre que, por aqueles dias, culminava o inquérito policial sobre um bárbaro crime que apavorava a comunidade gaúcha. Era um fato que levado para o cinema, como Marido Fera, propiciaria gordas bilheterias." (CALDAS, 1996: p.64)

A última obra a ser comentada neste trabalho, talvez seja a que mais cifras tenha rendido a Francisco Santos. *O Crime dos Banhados*, relata a morte de uma família inteira, assassinada, barbaramente, na Fazenda Passo da Estiva, no 5º Distrito do município de Rio Grande, ocorrido em abril de 1912. O massacre causou forte impacto na opinião pública do Sul, merecendo uma atenção especial da imprensa. O inquérito policial prolongou-se por mais de um ano, apontando três jagunços responsáveis pelo crime. A causa, não se sabe ao certo, é provável que uma disputa de terras tenha sido o motivo desse bárbaro assassinato. Os boatos chegaram ao ouvido do, então, governador, Borges de Medeiros, que nomeou Ramiro de Oliveira para presidir o inquérito.

O Correio Mercantil não perdeu a chance de ironizar as ações investigatórias no local do crime: "Que bela ocasião para os senhores Francisco Santos & Cia. Apanharem um filme sensacional da aparatosa diligência do coronel sub-chefe... Esperamos que assim aconteça, pois temos curiosidade em assistir a passagem do filme. Desejávamos ver o acampamento, as praças da briosa, jogando o osso e a carranca impenetrável do coronel sub-chefe, aprofundando o misterioso crime..." (Correio Mercantil, 18 de março de 1913)

Em Rio Grande, o advogado e escritor Dolival Moura pretendia publicar uma novela baseada no crime dos banhados. Mesmo assim, Francisco Santos já se preparava para filmar o fato, visto que já possuía experiência em casos policias e sabia o lucro que esses rendiam. As filmagens iniciaram em dezembro com Francisco Santos como diretor, ator de um dos principais papéis e como eventual operador. O anúncio da ida da equipe a Rio Grande, despertou a curiosidade do público. Estranhos incidentes passaram a ocorrer. Francisco Santos chegou a ser ameaçado de morte caso não interrompesse as gravações. Outro incidente misterioso deu-se durante as filmagens. Em uma cena de tiros, o personagem

interpretado por Manuel Pêra era baleado; só alguém, não se sabe quem nem como, colocou uma bala de verdade entre as de festim. O seu ferimento só foi notado após o encerramento da cena. Vários outros fatos curiosos estão nos bastidores dessa produção.
O filme foi exibido em uma segunda-feira, 25 de fevereiro de 1914, no Coliseu Pelotense. A satisfação do público pode ser conferida nas crônicas dos jornais que registravam a atenção da platéia, destacando os detalhes do filme:

"Enorme concorrência assistiu, ontem, no Coliseu Pelotense, as duas sessões cinematográficas ali realizadas e em que foi exibida pela primeira vez, a emocionante película confecção da *Fábrica Guarany* **e descritiva da horrorosa hecatombe ocorrida no lugar denominado banhados. A referida fita, já pela nitidez da fotografia, já pela habilidade com que foi apanhada, como ainda pela correção com que portaram-se os artistas que para ela posaram, agradou bastante, sendo gerais os encômios dos assistentes de ontem. Hoje será novamente focada na tela do Coliseu."** (Opinião Pública, 26 de fevereiro de 1914)

Esse foi o primeiro longa-metragem da *Guarany Filmes* e superou todas as expectativas de bilheteria. Apesar dos nomes fictícios, todos sabiam que ali estavam representadas situações de pessoas de renome na cena política e social. O filme apresentava créditos coloridos, vermelho, através de um processo chamado *viragem*. Essa técnica também fora usada por Santos em outras situações da película.

"Além das peculiaridades, o filme era dotado de um intenso realismo conjugado a elementos simbólicos de forte impacto, no dizer de Homero Santos." (Homero Santos apud CALDAS, 1996: p.69)

O Crime dos Banhados é formado por quatro partes: O Dinheiro, A Caça, Os Associados e A Emboscada. Devido à grande aceitação do público, a *Guarany Fimes* resolveu produzir mais partes. Não há provas dessas novas partes, mas sabe-se que quando do seu lançamento em Porto Alegre, foram anunciadas as quatro partes mais um prólogo e um epílogo, não mencionados antes.

O filme foi exibido nas principais salas do Estado. A Guarany Filmes arrecadou boas cifras na capital e seguiu temporada no Cine Coliseu. O Crime dos Banhados teve destaque por seu tamanho, visto que na época a maior parte dos filmes produzidos eram curtos. Destacou-se, também, por sua qualidade artística e técnica.

Para *Alex Viany*:

> Francisco Santos se não é o precursor do Realismo no Brasil, deve repartir título com os irmãos Botelho, pois também usou o local do crime como cenário de seu filme. (VIANY, 1959: p.72)

Com certeza, se este filme tivesse ido para as salas de Rio-São Paulo, teria marcado a história como, Os Óculos do Vovô.

Mas infelizmente, nem mesmo as cifras arrecadadas com O Crime dos Banhados, conseguiu fazer com que Francisco Santos seguisse produzindo cinema no país. Para Magalhães "o que aconteceu foi que surgiu a Primeira Guerra Mundial, e não teve como eles importarem material para fazer mais cinema, então Francisco Santos voltou a se dedicar ao teatro." (entrevista).

Outras causas também foram apontadas por Caldas (1976: p.73):

• dificuldades em conciliar todas as atividades: estúdios, teatro e companhia, com seu estilo centralizador de administrar;
• o desgaste da produção e da exibição, provocado pelo cinema;
• a crescente pressão de distribuidores e exibidores, pois os ianques queriam que o Brasil fosse mercado consumidor;
• dissidência de parte do elenco teatral e, dos filmes que seguiu, em meio, Ribeiro Cancella na Companhia Popular Portuguesa.

Também é possível que Santos tenha escolhido investir seu capital no mercado exibidor e gráfico.

Contudo, Francisco Santos é um marco na história do cinema brasileiro. Dom Camilo, um cronista pelotense declarou, no Diário Popular do dia 19 de junho de 1977, que Santos foi quem produziu o maior número de cine-jornais gaúchos, 100% (cem por cento) pelotenses.

A.J. Pfeil declarou que:

> ...indiscutivelmente o Ciclo de Pelotas se revestiu de uma certa grandiosidade, quer pelo tamanho do estúdio (que chamava de fábrica), quer pela maquinaria adquirida. Muito embora o italiano Giuseppe Labanca tenha erguido, pelos idos e 1910, no centro do Rio de Janeiro, com a irrisória quantia de 30 contos de réis, o que é considerado o primeiro estúdio do Brasil, não há notícias de outra iniciativa, na época, de tamanha envergadura como a Guarani Filmes.(Correio do Povo, 17 de março, de 1974)

Durante as produções da *Guarany Filmes*, Santos afastou-se um pouco dos palcos, já que o elenco estava envolvido nas filmagens. Como a *Guarany* não tinha sala de exibição, em meados de abril de 1913, Santos declarou que fez um negócio coma empresa *Del Grande & C*. para arrendar o Coliseu de Pelotas. Assim, Santos teria onde exibir seus filmes, e ainda, cuidar da bilheteria. Possibilitou, também, que os espetáculos teatrais preenchessem a programação do cinema. Com isso, a atividade teatral começou a aumentar as produções. Foram produzidas várias peças, entre elas, a polêmica *Os Celibatários*, que rendeu a Santos fortes críticas visto que a peça atacava questões delicadas da Igreja Católica. Algumas comédias também foram apresentadas com grande êxito, como *A Noiva e a Égua*. A reconhecida unidade de elenco foi abalada por dois fatos: primeiro, a saída da principal atriz, Maria Castro e do esposo, Joaquim Castro; depois, pela perda da atriz Francisca Britto. Com tudo isso, e envolvido na gerência do Coliseu, Santos passou apenas aproduzir as peças.

> Nenhuma comédia, contudo, sobressaiu-se tanto quanto Florianópolis Por Um óculo, que atingiu cerca de quarenta récitas desde a estréia em 18 de fevereiro de 1914. Ribeiro Cancella tivera a feliz idéia de ambientar as cenas na rua Quinze de Novembro, a principal de Pelotas, palco natural dos tipos populares da cidade. (CALDAS, 1996: p.83)

Depois de um tempo em cartaz, o público foi perdendo o interesse. Quando, então, Cancella resolveu apimentar o texto, tornando-o mais engraçado. Só que foi demais, até mesmo a imprensa protestou, chamando-o de apelativo. Santos descordou dessa atitude de Cancella, o que ocasionou o desentendimento entre eles. Cancella, então, fundou sua Companhia Popular Portuguesa. Claro, que foi estabelecida uma ferrenha competição, mas o

público prestigiava, tanto o elenco do Coliseu, quanto o do Politeama, que tinha uma pequena vantagem, por seu repertório ser mais acessível.

Com o encerramento das atividades da Guarany Fimes, Santos teve de investir no mercado de tipografia para quitar suas dívidas com fornecedores, pagamentos de artistas...

Para Caldas, "na verdade a empresa Francisco Santos & Cia não chegou à beira da ruína, pois mantinha-se economicamente saudável em outras áreas de ação." (1996: p.89).

Santos seguia gerenciando o Coliseu, e possuía a tipografia *Guarany*, fundada em 1º de fevereiro de 1913, que na verdade, era utilizada mais para a divulgação dos Coliseu e da *Guarany Filmes*."

Com o mercado gráfico em expansão, na cidade de Pelotas, Santos investiu em maquinaria, obtida através de um amigo português, dono de uma grande tipografia em Rio Grande, a preço irrisório.

> Santos reorganizou a empresa e tocou a trabalhar com afinco. Em pouco tempo o novo empreendimento alcançou excelentes resultados, conquistando um bom espaço e renome no mercado regional.(CALDAS, 1996: p.89)

Mais tarde, a então chamada *Tipografia e Litografia Guarany* ampliou sua estrutura adquirindo a gráfica da empresa *Chapon & Cia,* fundada em 1880 e localizada na rua Gonçalves Chaves, 821. No local, Santos instalou uma filial e sua residência. A *Guarany*, também, teve participação no ramo editorial, como difusora de autores e obras de inquestionável qualidade. Na década de 30, a *Tipografia e Litografia Guarany* foi adquirida pela Livraria do Globo, que incorporou os equipamentos mais modernos e vendeu o restante como sucata.

Como já foi comentado, durante a Primeira Guerra Mundial, a produção cinematográfica foi prejudicada. No período da Guerra, entre 1914 e 1918, os americanos industrializavam o cinema e consolidavam sua hegemonia mundial na produção e exibição de filmes. O mercado exibidor também procurou atender à nova demanda, com salas modernas e melhores condições técnicas. Isso não ocorria nos teatros improvisados cinemas como o *Ponto Chic* e o *Sete de Abril*. Mesmo não oferecendo ótimas condições e, para superar o fim da *Guarany Filmes*, Santos, juntamente com seu sócio Vieira Xavier, decidiram arrendar o *Teatro Sete de Abril*:

> Em 1º de abril de 1918, foi firmado contrato de arrendamento do teatro ao Sr. Francisco Santos, para exploração de sua conta, por um ano, sob compromisso, porém, de o ceder às companhias ou quaisquer entidades artísticas que o solicitassem para suas exibições temporárias.(ECHENIQUE, Guilherme, Op. Cit. p.39)

Logo, Santos percebeu que aquele não era um bom negócio, visto que cada vez que uma companhia lírica vinha à Pelotas, ficava um mês em cartaz, fazendo com que o lucro despencasse. Mas, em 1919, com o fechamento dos *cabaret-clubs*, devido ao aumento dos impostos para diversões públicas, o cinema foi beneficiado. Os freqüentadores desses *cabaret* tiveram que recorrer para o cinema.

> Isso coincidiu com expirar do prazo de

> arrendamento do Sete de Abril, em abril de 1919, sendo aberta concorrência - por dois anos - vencida pelo empresário Joaquim F. Passos, a empresa Ideal Concertos. (CALDAS, 1996: p.93)

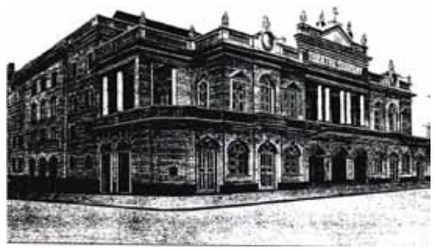
Com isso, Santos percebeu que precisava ter seu próprio cinema, a cidade também precisava, de um grande e confortável cinema.

Foi a partir dessa necessidade, que Francisco Santos e Xavier associam-se ao espanhol *Rosauro Zambrano*, fundando a empresa *Santos, Xavier & Cia*, posteriormente passou a chamar-se de *Zambrano, Xavier & Santos*, para construção desse amplo e modernoso teatro. O projeto, orçado em 400 (quatrocentos) contos de réis foi denominado *Teatro Guarany*. "Oficialmente, a construção do Theatro Guarany começou em 1º de dezembro de 1919, mas em obras, de fato, só tiveram início em 4 de fevereiro de 1920." (CALDAS:1996: 97)

Com estilo neoclássico, o engenheiro *Stanislau Szarfarki* foi orientado por Santos, este por sua vez colocou, em sua planta, elementos colhidos nos teatros que conhecera. Alguns imprevistos ocorreram, fazendo com que a inauguração do teatro fosse no dia 30 de abril de 1921, com espetáculo da *Companhia Lírica Marranti*, vinda de Buenos Aires. Cerca de três mil pessoas tiveram o privilégio de assistir à inauguração e apresentação da ópera *Il Guarany*.

A repercussão do teatro é incontestável. Seu aspecto monumental, colocava-o entre os maiores e mais confortáveis do país.

Antes mesmo de completar um ano de *theatro*, a parceria entre Santos e Zambarno foi desfeita por uma série de desentendimentos. É claro, que o Guarany ficou com



Planta do Theatro Guarany

Os sócios Francisco Vieira Xavier
e Francisco Santos

Zambrano e, Santos e Xavier, voltam a estaca zero.

Guerreiros como só eles, Santos e Xavier recomeçam a construir um novo caminho. Decidem, então, em arrendar novamente o Teatro Sete de Abril. Sofreram forte concorrência, principalmente de Zambrano. Mas um dia, Santos vai ao Rio de Janeiro para pedir ajuda a seu amigo Francisco Serrador, o qual teria ajudado no passado. Serrador não hesitou em dar a Santos fitas de sucesso com artistas como Rodolfo Valentino, *Buck Jones* e outros. Com isso, Santos e Xavier cativaram grande público, podendo fazer concorrência e arrecadando bons lucros.

> ...mas como inúmeras vezes destacara a imprensa, o crescimento da Xavier & Santos, tinha seu maior trunfo na seriedade e no trabalho incansável de seus proprietários. (CALDAS, 1996: p.100)

Para suprir a necessidade do público com bons teatros, a dupla investiu em novas salas: em 1925, o *Apolo*, e em 1927, o *Avenida*. Em 1928, foi a vez do *Capitólio*, com instalações modernas e luxuosas, sendo considerada a melhor sala de projeção do Estado.

Um jornal da época declarava:

> Devido a sua inteligente atividade e competência, a empresa Xavier & Santos entrou a progredir com tal eficiência, que conseguiu levar a termo o seu programa de ação dotando Pelotas de mais três teatros, o luxuoso Capitólio e os populares Avenida e Apolo.

O mesmo filme era projetado em todas as salas, sendo que a bilheteria do *Capitólio* cobrava altos preços, proibindo a

entrada de negros. Com a expansão dos negócios, Santos e sua esposa D. Maria do Carmo, fixaram residência em Bagé, onde inaugurou, em 12 de janeiro de 1934, o *Cine-Teatro Capitólio*. Também voltado ao público de classe "A". Mais tarde, fundaram o *Cine-Teatro Apolo* de cunho popular, formando a maior rede exibidora no Sul do Brasil. Francisco Santos veio a perder, não apenas seu sócio, mas seu irmão que falecera em 4 de fevereiro de 1935, aos 56 (cinqüenta e seis) anos.

> Dois anos depois, quando Francisco Santos faleceu, não faltou quem dissesse que amigos tão unidos não ficariam muito tempo separados. Santos despediu-se da vida em Bagé, no dia 17 de junho de 1937, aos 64 anos de idade.(CALDAS,1996: p.102)

A família atendeu ao pedido de Santos e seu sepultamento foi feito em Pelotas. Além de sua família, estavam presentes, seus amigos, a imprensa, entidades estudantis e sindicais, clubes sociais e esportivos, empresários e a grande massa popular. Seu corpo foi colocado ao lado de seu amigo Vieira Xavier no Cemitério São Francisco de Paula. A revista *Cine-Arte* comunicou o fato aos cinéfilos brasileiros através de um longo artigo que destacava sua vida de teatreiro, cineasta, exibidor e benemérito:

> (...)A morte do veterano cinematografista representa, portanto, uma grande perda para o meio cinematográfico gaúcho. A figura simpática de Francisco Santos deixa grandes saudades em quantos o conheceram pessoalmente, entre eles, nós. CINE-ARTE que muito o admirava, e pelo que o Cinema Brasileiro devia ao fundador do Guarany, registra com pesar a morte do exibidor gaúcho (...)(Revisra Cine-Arte, Rio de Janeiro, nº 472, 1º de outubro de 1937)

Considerando a trajetória de Francisco Santos, no Brasil, pode se refletir sobre o pioneirismo da realização cinematográfica no Rio Grande do Sul. Para Tuio Becker foi a partir do filme *Sonho Sem Fim*, de Eduardo Abelim, que a história do cinema gaúcho teve seu início. Mas nessa aventura do cinema gaúcho, Abelim não foi o único pioneiro sulino. Com ele, e na sua época, surgiram outros cineastas. O pesquisador Antonio Jesus Pfeil, através de seus estudos, relembrou nomes esquecidos, como os de Eduardo Abelim, Francisco Santos, E.C. Kerrigan, Eduardo Hirtz e Carlos Comelli. Segundo Pfeil, *Ranchinho do Sertão,* rodado aos arredores de Porto Alegre pelos irmãos Hirtz, foi o primeiro filme de ficção rodado no Rio Grande do Sul. Mas, inquestionavelmente, o primeiro e único filme de ficção brasileiro do qual ainda existem fragmentos é *Os Óculos do Vovô*, de Francisco Santos rodado em 1913. "Alemães ou descendentes de alemães (os Hirtz), um italiano (Panelli) e um português (Francisco Santos), o cinema gaúcho de seus primeiros anos foi um assunto de estrangeiros maravilhados com o invento do século." (BECKER:1986: p.98)

Para Joari Reis, o primeiro filme longa-metragem de ficção brasileira é *O Crime dos Banhados* (REIS, 1995:73). Já para o historiador Mário Osório Magalhães, Abelim é o pioneiro gaúcho no cinema e, o Francisco Santos foi o primeiro a fazer cinema no Rio Grande do Sul. Para ele "existe um pioneiro rio-grandense, e também existe um pioneiro no Rio Grande do Sul. Magalhães também afirma que *Os Óculos do Vovô*, foi o primeiro filme de ficção do Brasil. De acordo com a pesquisa de Pedro Caldas, *Os Óculos do Vovô* consiste na primeira obra de ficção lançada pela *Guarany Filmes*." (CALDAS:1995/1996: p.54)

Vários dados foram levantados por diferentes autores. Mas do que se tem certeza, é que Francisco Santos foi um impulso para o cinema em Pelotas e no Rio Grande do Sul. E este texto objetiva manter viva a memória de Francisco Santos e servir de estímulo para os admiradores da arte cinematográfica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BECKER, Tuio. **Cinema Gaúcho Uma Breve História**. Porto Alegre. Editora Moimento, 1986.

CALDAS, Pedro Henrique; SANTOS, Yolanda Lhullie dos; SANTOS, Francisco. **Pioneiro no Cinema no Brasil.** Gramado-RS. Edições Semeador, 1995/1996.

CORREIO DO POVO. 30 de Julho de 1908.

_____. 20 de Setembro de 1912.

_____. 18 de Março de 1913.

_____. 17 de Março de 1974.

_____. 17 de Março de 1974.

_____. 18 de Março de 1974.

DIÁRIO POPULAR. 10 de Janeiro de 1913

_____. Autor: João Manuel dos Santos Cunha. 16 de Setembro de 1984.

MAGALHÃES, Mário Osório. Pelotas-RS. **Entrevista em 10 de Novembro concedida a Liângela Carret Xavier.**

MERTEN, Luiz Carlos. **A Aventura do Cinema Gaúcho. Porto Alegre**. Editora Moimento, 1986.

O ESTADO DE SÃO PAULO. 8 de Agosto de 1973.

O SÉCULO. 5 de Janeiro de 1903.

OPINIÃO PÚBLICA. 29 DE Abril de 1909.

_____. 3 de Maio de 1909.

_____. 26 de Agosto de 1912.

_____. 20 de Março de 1913.

_____. 26 de Fevereiro de 1914.

PFEIL, Antonio Jesus. Artigo: “Ranchinho do Sertão: uma data significativa.” Porto Alegre. **Revista VOX XXI**, Corag, p. 43, Abril de 2002.

POVOAS, Reis Nicola. Artigo na **Revista Sessões do Imaginário**. Agosto de 2002. EDiPUCRS, p. 44. Porto Alegre.

REIS, Joari. **Breve História do Cinema**. Educat. Pelotas, 1995.

REVISTA CINEARTE. Rio de Janeiro, nº. 472, 1º de Outubro de 1937.

A Chinesa (Jean-Luc Godard, 1969)

Processo criativo e balanço do ciclo “A Filosofia e o Cinema Político”

por Luís Rubira[1]
Doutor em filosofia pela Universidade de São Paulo
Professor do Departamento de Filosofia da UFPel

Pensar por via do cinema. Mas não de modo aleatório, assistindo aqui e ali filmes com caráter “cult”, “filmes de arte”. Mas sim organizar o pensamento a partir de linhas temáticas de grande envergadura para a filosofia tais como, e dentre outras, a política, a religião, a arte, a história, a ciência. Fazer isto através do cinema. Depois alinhar os filmes de modo temático, mas também cronológico. E mais: fazer de tudo isto um projeto de extensão; ou seja, levar o conhecimento especializado da filosofia até um grande público, um público que não seja acadêmico, mas que expresse a comunidade em geral. Buscar os cinéfilos e também pessoas que queiram compartilhar a idéia. E mais ainda: propor debates no final de cada sessão, de modo a formar uma espécie de “grupo de elite” para a discussão de cinema. E no fundo bem mais: esperar que, do público, surja alguém interessado em fazer cinema, alguém que receba ali, em silêncio, os grandes cineastas, os grandes temas. Ter a expectativa de que, na platéia, existam cinéfilos como Juan Pablo Rebella, que depois de frequentar dezenas de filmes acabou por se tornar a vanguarda do novo cinema uruguaio ao fazer uma pérola como *Whisky*. Isto para não falar de outros grandes nomes do cinema que só foram manusear uma câmera depois de frequentar muitas horas as salas escuras dos Ciclos de Cinema. Grosso modo, estas foram as idéias que nortearam a realização de um Ciclo que interligasse Filosofia e Cinema.

[1] luiseduardorubira@gmail.com

Mas também outros foram os fatores. Em primeiro lugar, uma paixão por cinema que começou aos sete anos de idade. Depois, a mudança com relação a pensar o cinema quando frequentei os Ciclos propostos pelo professor João Manoel, da UFPel, que ocorriam no Cine Tabajara, no início dos anos 90. Ali, em especial, um filme fez repensar toda a relação com o cinema: *Asas da Liberdade* (Birdy, Alan Parker, 1984). E mais tarde: *Trinta anos esta noite* (Le Feu Follet, Louis Male, 1963). Depois, quando estava na faculdade de filosofia em 1992, a criação, junto com outros colegas, do "Clube de Cinema, vídeo e debate" que funcionou todos os domingos, durante dois anos, às 17h, no Instituto de Ciências Humanas, que ficava no Liceu Eliseu Maciel, em frente ao Mercado Público de Pelotas, ao lado do atual Centro de Integração do Mercosul. Ali, a cada mês, assistíamos Ciclos do Cinema japonês, Russo, Francês, italiano, espanhol, alemão, até adentrarmos na América Latina. Anos depois caiu-me em mãos um pequeno livro intitulado *Filmes contam histórias*, no qual a professora de História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Nilse Wink Ostermann, fazia justamente isto: contar a História do mundo através do cinema. E no ano de 2008, na França, tomei conhecimento do livro *Cinéphilo* (Les plus belles questions de la philosophie sur grand écran), de Olivier Pourriol (traduzido no Brasil por André Teles e editado pela Jorge Zahar, em 2009). Além disso, havia anos, eu tinha o interesse em fazer um Ciclo sobre o Cinema Político, iniciar pelo Cinema Político. A frase de Aristóteles insistia: "O homem é um animal político". Foi quando, então, troquei algumas ideias com o diretor da Fundação Simón Bolívar, e ele mostrou vivo interesse em que eu apresentasse um projeto para realizar no Centro de Integração do Mercosul.

Em quatro dias o programa foi montado. O tema central seria a Guerra Fria (1945-1989). Mas como entender a própria Guerra Fria sem compreender a Revolução Francesa, o liberalismo, o marxismo, a primeira e a segunda guerras mundiais? Então fazer um corte no programa: primeiro abordar o tema "O mundo durante a Guerra Fria", depois voltar no tempo e mostrar "Da Revolução Francesa ao fim da década de 1940", e depois pensar a atualidade pós-queda do muro de Berlim com o bloco "Do fim da Guerra Fria aos nossos dias". O filme de abertura não poderia ser outro senão *A batalha de Argel* (La Bataille d'Alger, 1965). Isto porque, queira-se ou não, Gilo Pontecorvo é o grande estopim, o cineasta-mestre do chamado cinema político. Além disso, a guerrilha, em Argel, terá um papel decisivo sobre aquilo que Ernesto Guevara de La Serna, o "Che", pouco tempo mais tarde irá chamar de "A guerra de guerrilhas".

Como o Ciclo deveria iniciar em junho e terminar em dezembro, apresentando um filme a cada sexta-feira, de modo ininterrupto, tinhamos 28 sessões. Então foram 28 os filmes selecionados. Iniciar pela Batalha de Argel significava pensar a França colonialista e a libertação que a Argelia irá impor ao jugo imperialista. Voltar para a Revolução Francesa e apresentar Danton e o *Processo da Revolução* (Danton, Andrzej Wajda, 1982) supunha pensar a própria França como aquela que, um dia, buscou libertar-se do jugo da monarquia e da religião (Voltaire mesmo havia escrito: "O homem só será livre quando o último rei for enforcado com as tripas do último padre"). Então, como a França estava em questão, haveríamos que terminar também por um filme que tivesse a França como foco. Imediatamente, então, surgiu na mente um filme de Mathieu Kasowitz. Um filme que aborda o conflito nos subúrbios de Paris, no qual, agora, a antiga França libertária e colonialista tem, aprisionado dentro de seus próprios muros, aqueles que estiveram sob sua colonização, como o mundo árabe, africano, e tudo isto nos "Banlieue", os subúrbios onde vivem, também, os próprios franceses. Então o Ciclo teria, também, a França

como pano de fundo. Nada melhor, então, para compor o cartaz — a chamada para o Ciclo do Cinema político —, do que a imagem de Delacroix: a pintura "La liberté guidant le peuple" (A liberdade guiando o povo), cujo quadro, em grandes dimensões, encontra-se no museu do Louvre, em Paris.

Compreender "O mundo durante a Guerra Fria" e também compreender a busca do homem pela liberdade. Eis os móveis do Ciclo "A Filosofia e o Cinema Político". A partir disso, os subtemas começaram a brotar: ideologia, imperialismo, ditadura, guerrilha, revolução, guerra, totalitarismo, fundamentalismo, terrorismo, genocídio, intolerância. A intolerância, aliás, parece estar na base de todos os conflitos políticos. Não se pode deixar de dizer, então, que é um grande privilégio pensar tantos temas em tão pouco tempo. E sobretudo abordar um determinado tema, em sua multiplicidade, em apenas duas horas de duração. Que capacidade de síntese possui, por exemplo, um cineasta como Andrzej Wajda, para montar uma obra-prima como Danton e de nos colocar por dentro dos acontecimentos determinantes da Revolução francesa e de seu rumo catastrófico para o regime do terror, em pouco mais de duas horas, e tendo, sutilmente, a Robespierre, como o fio-condutor? A filosofia, então, recebe "de bandeija", a possibilidade de pensar o processo revolucionário, a democracia, a ditadura, o regime do terror, o totalitarismo, o fim da monarquia, a descentralização entre religião e estado. Nenhum mestre em filosofia, nenhum grande professor conseguiria fazer melhor em duas horas, até porque lhe falta justamente o recurso de colocar todos diante das mesmas imagens, dos mesmos argumentos, da temporalidade que é própria do cinema e que captura o espectador pela audição e pela visão (que os antigos gregos definiam como o órgão central para o processo de conhecimento no corpo humano).

Alinhar os filmes, então, de modo cronológico, de modo a poder ver o que aconteceu no mundo durante a Guerra Fria. Tendo na memória a lembrança de Herbert Marcuse e seu "Prefácio Político" ao livro Eros e Civilização, era preciso ver como o mundo inteiro estava sendo incendiado por conflitos, pela "guerra de guerrilhas", cujos efeitos iriam explodir, como ele mesmo previu em 1966, sobre a própria França — onde aconteceria a revolta dos jovens contra pais, professores e outros censores do "establishment". Então iniciar pelos acontecimentos ocorridos na Argélia (1954 e 1956), depois ir para Cuba (1956 a 1959, com o filme Che), pensar os efeitos destes acontecimentos, sobretudo no âmbito latino-americano, para o assassinato de Kennedy, nos Estados Unidos (*JFK – A pergunta que não quer calar, JFK*, Oliver Stone, 1991), ver também como todos estes eventos vão estourar na própria Europa, com a morte de um político liberal na Grécia, em 1965 (*Z*, Costa Gavras, 1967), retornar para América Latina, mas desta vez para pensar a catástrofe na Bolívia, em 1967 (*Che 2 – A Guerrilha*, Che, Steven Soderbergh, 2008), analisar como estes e outros movimentos políticos conduziram os jovens alemães a formarem o Grupo Baader-Meinhof na Alemanha, em 1967 e, antes de adentrar no maio de 68, ver como a Terra estava em transe neste anos todos (pensar o próprio Brasil pelas mãos de Glauber Rocha na sua obra-prima de 1967, que influenciará cineastas do mundo inteiro). E assim por diante: acompanhar as barricadas francesas (*Os amantes constantes*, Les amants reguliers, Philippe Garrel, 2004) em 68, penetrar no regime militar brasileiro (*Batismo de Sangue*, Helvécio Ratton, 2006), entender como a CIA armou as ditaduras na América do Sul (*Estado de Sítio*, État de Siege, 1973, Costa Gavras), algo que levou ao próprio golpe de Estado no Chile (*Chove sobre Santiago*, Il pleut sur Santiago, Helvio Soto, 1975). Mas também levantar vôo e ir compreender realidades distantes como o Cambodja (*Os gritos do silêncio*, The Killing Fields, Rolland Joffé, 1984), o Líbano (*Valsa com*

Bashir, Waltz with Bashir, Ari Folman, 2008), O Afeganistão (*A caminho de Kandahar*, Safar é Gandehar, Mohsen Makhmalbaf, 2001), A África do Sul (*Hotel Ruanda* , Terry George, 2004), e ainda deter-se novamente na América Latina, para compreender a ditadura militar na Argentina (A história oficial, Luis Puenzo, 1985), bem como tudo o que a Argentina (e a América do Sul) colheram após as ditaduras militares (Memória do Saqueio, Memoria del saqueo, Fernando Solanas, 2004).

Mas não poderia faltar, em meio a sobrevôos por países tão distantes, um olhar sobre nosso próprio processo histórico regional. Então, no bloco histórico, que tratava "Da Revolução Francesa ao fim da década de 1940", e que incluía filmes que iam da União Soviética à formação do Estado de Israel, foi imprescindível colocar um filme gaúcho como *Netto perde sua alma* (Beto Souza e Tabajara Ruas, 2001), o qual de modo corajoso (em vistas da precaridade orçamentária e mesmo de uma pesquisa histórica que ainda está longe de alcançar a mesma qualidade que um Danton e o processo da Revolução, de Wajda) busca, mesmo assim, abordar o espinhoso tema da Revolução Farroupilha. Enfim, era preciso também compreender o processo que fomentará a formação do comunismo na Rússia (*Os possessos*, Les possédés, Andrzej Wajda, 1988), dos dez anos de implementação do comunismo na União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (e aí preferimos colocar no programa *Outubro* (Oktyabre, 1927, Sergei Eisenstein) ao invés do já tão em voga *O encouraçado Potemkin* (Bronenosets Potyomkin, Sergei Eisenstein, 1925), bem como alguns dos elementos que irão disparar a formação da primeira e da segunda guerra mundiais (*A fita branca* [Dass Weisse Band, 2009, Michael Haneke] e *O ovo da serpente* [The serpent's egg, Ingmar Bergmann,1977]). Por fim, era preciso ver como os Estados Unidos iriam colher, necessariamente, o resultado de todos os seus anos de imperialismo com o atentado do 11 de setembro (*Fahrenheit - 11 de setembro*, Fahrenheit 9/11, Michael Moore, 2004) e como a própria França, outrora o gigante imperialista, continua fazer também a infeliz colheita dos processos políticos de especulação econômica e intolerância racial (*O ódio*, La Haine, Mathieu Kassovitz, 1995).

Montado o programa, foi a vez de procurar os especialistas em arte e design. O cartaz e os folders, então, ficaram expressivos a partir do trabalho efetuado no Escritório Experimental de Arte e Design da UFPel (atualmente Suldesign). Aliás, foi Guilherme Tavares quem, ao iniciar o projeto gráfico, sugeriu um "Logo" com a figura do "Pensador" (de Rodin) olhando para uma tela na qual estaria escrito "Cine-Filo". Na época eu disse a ele que a figura de Rodin era muito batida na filosofia e que já existia um livro com o título Cinefilô, e que poderia soar como plágio se usássemos o título. Mas a argumentação de Guilherme, de que seria importante uma imagem e um nome sintético para o projeto, acabou por me convencer.

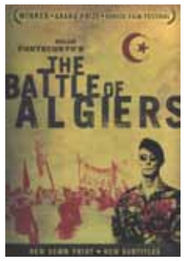
Pronto o material e divulgado, foi a vez de esperar pelo público. Lentamente, então, a sala com 90 lugares começou a ficar lotada. Poucos dias depois da estréia, na exibição dos filmes Che e de O Grupo Baader-Meinhof, já não havia mais lugares livres. E tem sido sempre assim, com um público fixo de 60 pessoas, desde que iniciamos o primeiro Ciclo. Um público fixo, pois são quase sempre as mesmas pessoas que vão. Ou seja: formou-se um grupo que já não tem outro programa na sexta-feira a não ser ir para o Ciclo de Cinema. Pessoas que tem dos 16 aos 83 anos de idade. Cidadãos das mais diversas classes sociais, profissões, formação educacional, posições políticas ou religiosas. Enfim, o Ciclo atingiu um de seus alvos, que era uma abertura para e pela comunidade em geral. Ademais, os coquetéis realizados após a exibição de alguns filmes também contribuiram muito para a integração do público.

Claro, esperava-se mais. Sobretudo uma maior parceria com o Curso de Cinema e Animação da UFPel. Na verdade tinhamos a expectativa de que apareceriam espontaneamente alunos do Curso de Cinema para contribuirem no momento do debate, sobretudo para trazer a biografia dos cineastas ou mesmo fazer uma análise mais técnica do filme. Isto, até agora, não ocorreu. Parceria foi feita, então, com o curso de Português-Francês, cujos alunos vêm traduzindo, neste ano de 2011, sinopses de uma página, elaboradas por um cine-clube francês. De outra parte, mensalmente procuramos ter alguém convidado para o debate, de modo a contribuir mais especificamente sobre o filme exibido. Mas, de modo geral, os objetivos do trabalho foram atingidos. E tudo isso acabou por conduzir ao II Ciclo de Cinema promovido pelo Departamento de Filosofia da UFPel, agora intitulado "A Filosofia e o Cinema Religioso", cuja recepção está sendo ainda maior. Mas isso é uma outra e longa história.

Para concluir, deixo o leitor com a programação do *I Ciclo de Cinema*, cujas sinopses, aliás, nos demos o trabalho de elaborar. Elas constituem, ademais, um roteiro para o próprio pensamento. E também são a base para um pequeno livro com filmes do Cinema Político, cuja publicação deve aparecer em breve.

I CICLO DE CINEMA – OS FILMES

O MUNDO DURANTE A GUERRA FRIA (1945-1991):
Ideologia, imperalismo, ditadura, guerrilha



África do Norte/Argélia

A batalha de Argel

(La Bataglia di Algeri, 1966, Itália-Argélia).

Direção: Gilo Pontecorvo. Luta do povo argelino para se libertar do domínio da França, entre 1954 e 1957. Obra clássica do cinema político, sob viés marxista e de engajamento libertário. Considerada como um manual de guerrilha e de antiguerrilha, a obra foi proibida no Brasil até 1982. 135min.

Cuba

Che

(Che, 2008, EUA-França-Espanha). Direção: Steven Soderbergh. Com: Benicio del Toro, Rodrigo Santoro, Demián Bichir, Catalina Santino Moreno. Primeira parte: a trajetória do revolucionário Ernesto Che Guevara, desde a partida para Cuba com Fidel Castro, em novembro de 1956, até pouco antes da tomada do poder em Havana, em janeiro de 1959. 131min.

Estados Unidos

JFK – A pergunta que não quer calar

(JFK, 1991, EUA). Direção: Oliver Stone. Com: Kevin Costner, Kevin Bacon, Tommy Lee Jones, Gary Oldman. Cuba independente, aprofundamento da guerra do Vietnã, aproximação com a União Soviética. Em 1963 John Kennedy teria sido morto por Lee Oswald ou seu assassinato foi preparado pelo alto-escalão político e militar dos Estados Unidos? Véspera das ditaduras militares latino-americanas. 189min.

Grécia

Z

(Z, 1967, França-Argélia). Direção: Konstantinos Costa-Gavras. Com: Yves Montand, Irene Papas, Jean-Louis Trintignant. Na Grécia, a investigação sobre a morte de um político liberal revela uma rede de corrupção que envolve os aparelhos de repressão do Estado e que culmina num golpe militar, em 1965. 127min.

Bolívia

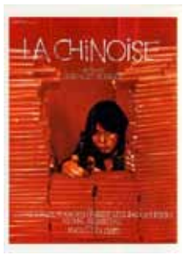
Che 2 – A guerrilha

(Che, 2008, EUA-França-Espanha). Direção: Steven Soderbergh. Com: Benicio del Toro, Rodrigo Santoro, Demián Bichir, Catalina Santino Moreno. Segunda parte: visando a grande revolução latino-americana, Guevara adentra a Bolívia em 1966. O exército boliviano, apoiado por forças militares do imperialismo norte-americano, cercará Che e seus companheiros, no vale do rio Yuro, em outubro de 1967. 133min.

Alemanha Ocidental

O grupo Baader Meinhof

(Der Baader Meinhof Komplex, 2008, Alemanha-França-República Tcheca). Direção: Uli Edel. Com: Martina Gedeck, Moritz Bleibtreu, Johanna Wokalek, Jan Josef Liefers. Durante a visita do Xá do Irã a Alemanha ocidental em 1967, grupo de estudantes alemães é agredido com violência pela polícia. Questionando a semelhança da república alemã com o nazismo, presenciando o imperialismo americano, a guerra do vietnã e as ditaduras na américa latina, os jovens formam uma guerrilha de extrema-esquerda, amplamente conhecida no mundo por suas ações. 150min.



Brasil

Terra em Transe

(Terra em Transe, 1967, Brasil). Direção: Glauber Rocha. Com: Jardel Filho, Glauce Rocha, José Lewgoy, Paulo Autran. Os acontecimentos políticos na fictícia República de Eldorado, o mítico país que estaria localizado na América do Sul, representam a vertigem da reflexão política de Glauber Rocha. Filme concluído em plena ditatura militar brasileira. 115min.

França

A chinesa

(La chinoise, 1967, França-Itália-Polônia). Direção: Jean-Luc Godard. Com: Anne Wiazemsky, Jean-Pierre Léaud, Juliet Berto, Michel Semeniako. No filme, que estréia um ano antes de maio de 1968, Godard mostra um grupo de jovens estudantes em Paris envoltos pela vaga maoísta e pela literatura comunista. Retrato de um momento da juventude em que tentamos encontrar nosso próprio lugar no mundo. 96min.

Itália

Partner

(Partner, 1968, Itália).

Direção: Bernardo Bertolucci. Com: Pierre Clément, Tina Aumont, Giulio Cesare, Castello Romano. Filme-manifesto realizado no ápice de movimento estudantil de 1968. Um jovem estudante com idéias revolucionárias é incentivado por seu duplo, que surge para o instigar ao engajamento político. Baseado na obra "O duplo", de Dostoiévski, e nas reflexões de Marx, Freud e Godard. 105min.

França

Os amantes constantes (Les amants reguliers, 2004, França).

Direção: Philippe Garrel. Com: Louis Garrel, Julien Lucas, Clodilte Hesme. Maio de 68 explode na França. Ao acompanhar a trajetória existencial de um jovem estudante, o filme mostra o tédio, o amor, a solidão e a poesia um ano depois das barricadas estudantis. Filme-resposta à obra "Os sonhadores", de Bernardo Bertolucci, a obra reacendeu o debate sobre o significado do movimento ocorrido quarenta anos atrás. 178min.

Brasil

Batismo de Sangue (Batismo de Sangue, 2006, Brasil).

Direção: Helvécio Ratton. Com: Caio Blat, Daniel de Oliveira, Cássio Gabus Mendes. Entre 1967 e 1969, opondo-se à ditatura militar brasileira, um grupo de frades dominicanos passa a apoiar o grupo Ação Libertadora Nacional, fundado por Carlos Marighela em 1968. Um retrato da tortura e das consequências psicológicas nos torturados. Baseado no livro de Frei Betto. 110min.

Uruguai

Estado de Sítio (État de Siege, 1973, França-Itália-Alemanha).

Direção: Konstantinos Costa-Gravas. Com: Yves Montand, Renato Salvatori, Jean-Luc Bideau, Jacques Weber. A ditadura militar instaura-se no Uruguai em 1973. Buscando a libertação de presos políticos, o grupo revolucionário Tupamaro sequestra um funcionário da polícia norte-americana. Anatomia da participação direta dos Estados Unidos nas ditaturas militares da América Latina. 119min.

Chile

Chove sobre santiago (Il pleut sur Santiago, 1975, França-Bulgária).

Direção: Helvio Soto. Com: Jean-Louis Trintignant, Annie Girardot, John Abgey, Bibi Andersson. As forças reacionárias chilenas, sob o comando do General Pinochet, apoiado pela CIA e o governo dos Estados-Unidos, preparam e realizam o golpe militar. Levado a termo em 11 de setembro de 1973, ele derruba o governo popular de Salvador Alende. 109min.

Cambodja

Os gritos do silêncio (The Killing Fields, 1984, Inglaterra). Direção: Rolland Joffé. Com: Sam Waterson, Haing S. Ngor, John Malkovich, Julian Sands, Craig T. Nelson. Em 1975 impõe-se um maoísmo radical no Cambodja. Um jornalista norte-americano busca encontrar um amigo preso e acaba por presenciar o genocídio perpetrado pela ditadura comunista de Pol Pot. 141min.

Líbano

Valsa com Bashir

(Waltz with Bashir, 2008, Israel-França-Alemanha).

Direção : Ari Folman. Após lutar no exército israelense, homem perde a memória e anos depois busca reconstrui-la. A trama levará até o massacre de palestinos ocorrido no Líbano, em 1982. 90min.

Argentina

A história oficial

(La historia oficial, 1985, Argentina).

Direção: Luis Puenzo. Com: Héctor Alterio, Norma Aleandro, Chunchuna Villafañe, Hugo Arana. Professora de história da classe média argentina passa a suspeitar que seu marido tenha adotado uma criança após manter relações com os envolvidos na ditadura militar argentina ocorrida entre 1976 e 1983. 112min.

DA REVOLUÇÃO FRANCESA AO FIM DA DÉCADA DE 1940:

Revolução, guerra, totalitarismo, fundamentalismo

França

Danton e o processo da revolução

(Danton, 1982, França-Polônia). Direção: Andrzej Wajda. Com: Gerard Depardieu, Wojciech Pszoniak, Anne Alvaro, Patrice Chéreau. Após a revolução francesa de 1789, Danton entra em confronto com Robespierre, que instaura o regime do terror no mesmo país que proclamara a Declaração dos Direitos dos Homens. 130min.

Brasil - Paraguay

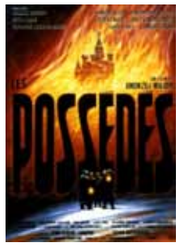
Neto perde sua alma

(Neto perde sua alma, 2001, Brasil). Direção:Beto Souza e Tabajara Ruas. Com Werner Schunemann, Laura Schneider, Sirmar Antunes, Márcia do Canto. Ferido na guerra do Paraguai, que teve começo em 1865, o general Antônio de Souza Netto recupera-se num hospital em Corrientes, Argentina. Sem saber ainda o destino que lhe espera, ele relembra sua participação na Revolução Farroupilha (1835-1845). Baseado na obra de Tabajara Ruas. 142min.

Rússia

Os possessos

(Les possédés, 1988, França). Direção: Andrzej Wajda. Com: Isabelle Huppert, Jutta Lampe, Philippine Leroy-Beaulieu, Bernard Blier. Por volta de 1870, em uma pequena cidade russa, um grupo de revolucionários decide transgredir a antiga ordem estabelecida. Baseado na obra “Os demônios”, de Dostoiévski, o filme é uma crítica das ideologias de democratas, socialistas, fanáticos religiosos e ultra-conservadores. 116min.



União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

Outubro

(Oktyabre, 1927, URSS). Direção: Sergei Eisenstein.

Com: Vladimir Popov, Vasili Nikandrov, Boris Livanov, Eduard Tisset. No décimo aniversário da revolução bolchevique, Eisenstein filma em Leningrado para registrar e fazer compreender alguns episódios centrais que marcaram o período da revolução transcorrido entre fevereiro e outubro de 1917. 95min.

Alemanha

A fita Branca

(Dass Weisse Band, 2009, Austria-Alemanha-França-Itália). Direção: Michael Haneke. Com: Susanne Lothar, Burghart Klaubner, Marisa Growalt. Estranhos acidentes num pequeno vilarejo protestante ao norte da Alemanha em 1913 envolvem punição do corpo e pureza do espírito. Análise psicológica do que teria conduzido a Alemanha à Primeira Guerra Mundial. 144min.

O ovo da serpente

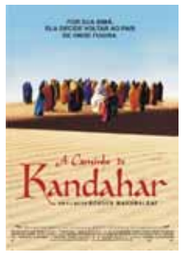
(The serpent's egg, 1977, EUA-Alemanha).

Direção: Ingmar Bergmann. Com: David Carradine, Liv Ullmann, Heinz Bennent. Um trapezista judeu desempregado descobre que seu irmão cometeu suicido. Ambientado na Berlim de 1923, o filme é uma profunda reflexão sobre as origens do Nazismo - o qual levará a Alemanha à Segunda Guerra Mundial. 119min.

Palestina - Israel

Kedma

(Kedma, 2002, Israel-França-Itália). Direção: Amos Gitai. Com: Andrei Kashkar, Helena Yaralova, Yussuf Abu-Warda, Moni Moshonov. Chegada à Palestina de refugiados judeus sobreviventes do Holocausto pouco antes da fundação do Estado de Israel (1948). Desembarcando do navio Kedma numa illha, eles são recebidos a tiros pelos ingleses que não querem abandonar sua colônia, e entram em conflito com os árabes muçulmanos que ali viviam. A atualidade do conflito entre árabes e judeus. 100min.



DO FIM DA GUERRA FRIA AOS NOSSOS DIAS:

Terrorismo, genocídio, fundamentalismo, intolerância

Argentina

Memoria do Saqueio

(Memoria del saqueo, 2004, Argentina-França-Suíça). Direção: Fernando Solanas. Tendo como foco a revolta ocorrida em Buenos Aires no ano de 2001 (conhecida popularmente como "Panelaço"), Solanas realiza um documentário sobre as origens da dívida externa argentina, do século XIX à ditatura militar de 1976. Mestre do cinema argentino, ele denuncia um genocídio social provocado pelo Estado, que mataria 150 mil pessoas por ano. 120min.

Afeganistão

A caminho de Kandahar

(Safar é Gandehar, 2001, Irã). Direção: Mohsen Makhmalbaf. Com: Niloufar Pazira, Hassan Tantai, Sadou Teymouri. Afegã exilada no Canadá vai em busca da irmã em Kandahar, capital do regime talibã. O percurso desvela a realidade de um Afeganistão sob a égide dos fundamentalismos. 85min.

África do Sul/Ruanda

Hotel Ruanda

(Hotel Rwanda, 2004, África do Sul-Itália-Reino Unido). Direção: Terry George. Com: Don Cheadle, Desmond Dube, Nike Nolte, Hakeem Kaekasin. Colônia da Bélgica até 1962, quando Ruanda ganha sua independência seu povo está dividido entre facções. O filme mostra o conflito político que ocorre em 1994, o qual conduz a um genocídio de quase um milhão de pessoas. 121min.

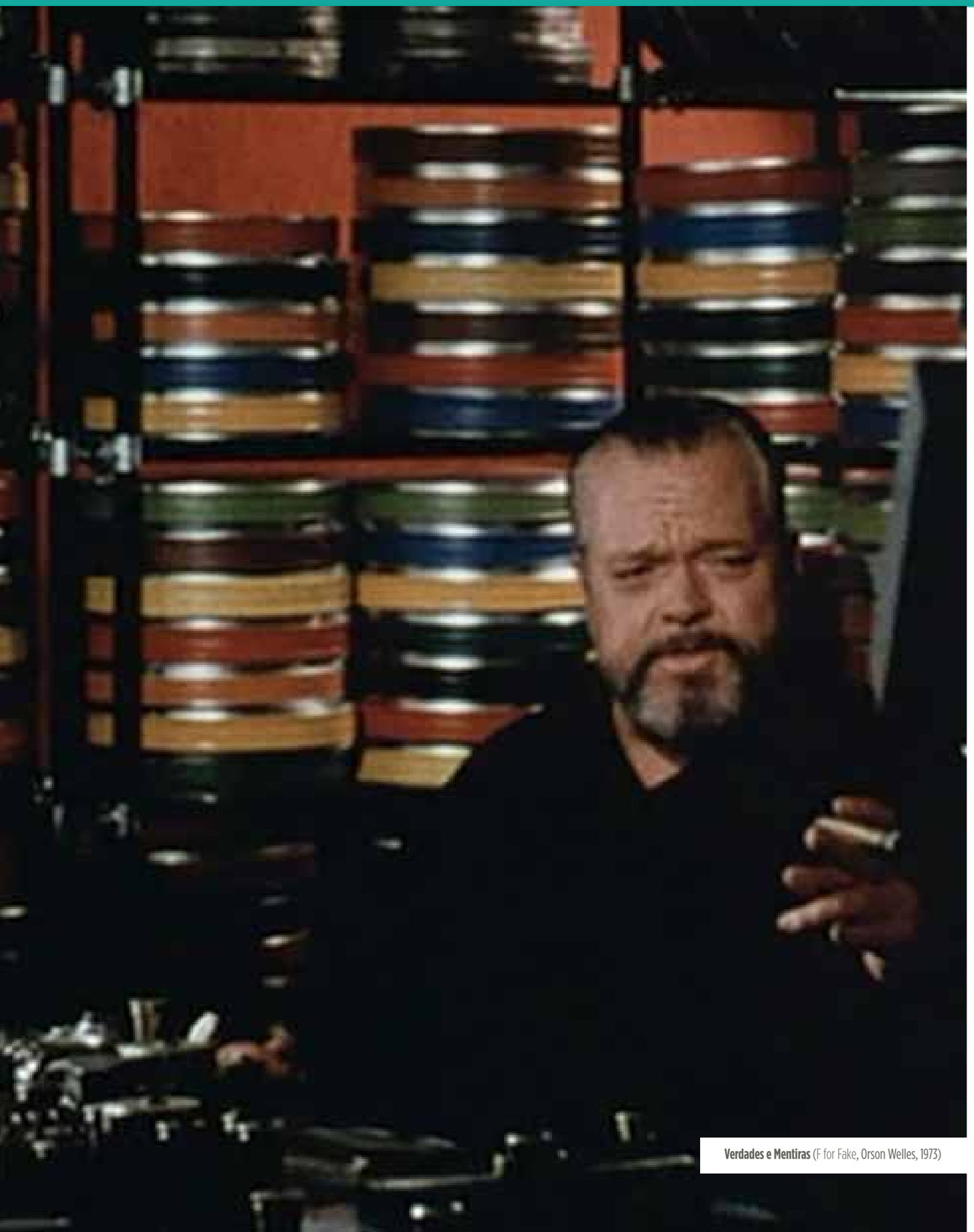
Estados Unidos

Fahrenheit 11 de Setembro

(Fahrenheit 9/11, 2004, EUA). Direção: Michael Moore. Polêmico documentário do autor de "Tiros em Columbine", que investiga as causas que levaram o grupo Al Qaeda a atacar os Estados Unidos, destruindo as "torres gêmeas", em setembro de 2001. 122min.

França

O ódio (La Haine, 1995, França). Direção: Mathieu Kassovitz. Com: Vincent Cassel, Hubert Koundé, Said Taghmaoui, Abdel Ahmed. Dez anos antes da revolta que explodiria nos subúrbios de Paris (2005), na qual interviria o então ministro do interior Nicolas Sarkosy, Mathieu Kassovitz abordava os conflitos raciais que sofrem os imigrantes na França. A incompreensão entre os povos, que ocorre em qualquer parte do mundo. 96min.



Verdades e Mentiras (F for Fake, Orson Welles, 1973)

F for Fake - mentir para encantar

por Ivonete Pinto[1]
Doutora em Cinema pela ECA/USP, professora nos cursos de Cinema e Audiovisual e Cinema de Animação da UFPel

Senhoras e senhores, para fins de introdução, este é um filme sobre trapaça, fraude, sobre mentiras. Contadas no mercado de arte e agora em um filme, quase todas as histórias são certamente um tipo de mentira. Mas não neste filme. Isto é uma promessa. Durante a próxima hora tudo o que vocês irão ouvir de nós é realmente verdade e baseado em fatos sólidos[2] .

O texto acima é dito por Orson Welles em uma das primeiras cenas de *Verdades e Mentiras – F for Fake* (F for Fake, 1973) e condensa todo o filme. Se nas primeiras linhas Welles diz a verdade, pois de fato o filme é sobre trapaças e trapaceiros no mundo das artes, na outra parte o diretor promete a verdade e o que faz é o mesmo que o personagem do filme: engana, mente e porque não dizer, rouba. Rouba imagens captadas com outro fim para, na montagem do filme, querer dizer outra coisa. O que nos faz lembrar a máxima de Rainer Werner Fassbinder de que fazer cinema é mentir a 24 quadros por segundo. Também nos faz lembrar da triste figura de *Close-up* (Kiarostami, 1990), Houssein Sabzian, julgado por ter se passado por Mohsen Makhmalbaf, que citou Orson Welles: Eu penso em Orson Welles quando ele dava conselhos aos estudantes que perguntavam como era possível conseguir dinheiro para fazer um filme, Welles respondia: roube![3]

Antes de prosseguirmos, convém resumir o enredo de

[1] ivonetepinto@portoweb.com.br

[2] No original: Ladies and gentleman, by way of introduction, this is a film about trickery, fraud, about lies. Tell it by the fireside or in a marketplace or in a movie, almost any story is almost certainly some kind of lie. But not this time. This is a promise. For the next hour, everything you hear from us is really true and based on solid fact.

[3] Sabzian, personagem de *Close-up*, falando para o documentário Close-up Long Shot, de Moslem Mansouri & Mahmoud Chokrollahi (1996, 60') In: Makhmalbaf, Moshen. DVD Salam Cinema, Paris.

Verdades e Mentiras, cujo título guarda relação com o projeto inacabado de Welles no Brasil – *É Tudo Verdade (It's All True, 1942)*[4], que por sua vez gerou o documentário de Rogério Sganzerla sobre o referido projeto, chamado *Nem Tudo é Verdade* (1986) , e é a inspiração direta para o nome do maior festival de documentários do Brasil, o *É Tudo Verdade*. Portanto, convivemos com o entorno de *F for Fake* de várias formas e há muito tempo, mas verdade seja dita (sempre ela), poucos conhecem o filme e seu enredo intrincado.

Verdades e Mentiras – F for Fake é um falso documentário sobre um húngaro chamado Elmyr de Hory, um falsificador de pinturas que reproduziu à perfeição entre outros pintores, Matisse e Modigliani. Elmyr, por sua vez, tem sua história contada pelo escritor Clifford Irving, autor de uma falsa biografia sobre Howard Hughs. Welles usa imagens de um documentário feito para a BBC e de François Reichenbach, seu próprio diretor de fotografia, que possuía uma entrevista com Elmyr, pois pretendia fazer um documentário sobre o famoso falsário. Com estas imagens, somando-se às suas próprias intervenções como narrador e a participação de personagens fictícios, como a participação da esposa Oja Kodar, Welles vai construindo um emaranhado difícil de desembaraçar. Numa ponta invisível deste emaranhado, convém lembrar que Welles é autor do lendário programa A Guerra dos Mundos, a leitura radiofônica sobre uma invasão de marcianos que o público tomou por verdadeira. Nele, Orson Welles narrou o início da novela de H. G. Welles em que marcianos invadem a terra, utilizando o formato de noticiário. O grau de veracidade da dramatização levou milhares de ouvintes ao pânico.

Como já desenvolvido na tese sobre *Close-up* (PINTO, 2007), filme em que Kiarostami, na montagem, cria situações que de fato não ocorreram, Welles foi precursor neste modus operandi que engana o espectador. E fica impreciso chamar a sofisticada mistura de ficção e não ficção de "documentário", simplesmente.

Para pensar Verdades e Mentiras podemos fazer aproximações com o termo "doc-fic", criado pelo cineasta argentino Fernando Birri, que sinaliza a mistura de um e outro gênero. E podemos também usar o termo "docudrama", pois Welles dramatiza certos fatos com atores (ele próprio incluído). Docudrama, no entanto, é considerado pejorativo para alguns, pois seria uma imposição terminológica dos americanos.

E há ainda a proximidade com um sub-sub gênero do documentário, que é o mockumentary (ou mockudocumentary). No livro *"Faking it - Mock-Documentary and the Subversion of Factuality"* (ROSCOE e HIGHT, 2001), há vários títulos desta ordem, inclusive *A Bruxa de Blair* (The Blair Witch Project, 1999). Mas como a discussão de gêneros é algo porosa, permitindo que se encaixe neles o que quer que consigamos argumentar, a lista de falsos documentários é razoavelmente extensa. Então, conforme o teórico a se debruçar sobre o tema, nesta linhagem entrariam filmes como e *Incidente no Lago Ness* (Incident at Loch Ness, Zak Penn, 2004), onde Werner Herzog trabalha como ator, interpretando ele próprio "seriamente" à procura do tal monstro. O filme de Herzog se alia a *Borat - O Segundo Melhor Repórter do Glorioso País Cazaquistão Viaja À América* (Borat - Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan, Larry Charles, 2006), este bem menos a sério.

Naturalmente, a ficção representada pelos recursos do jornalismo já era uma inovação introduzida pelo próprio Orson Welles em *Cidadão Kane* (Citizen Kane, 1941). O que temos neste que é considerado como o melhor filme de todos os tempos, sem exagero, é uma moldura de

[4] Trata-se da reconstituição através de material publicado na imprensa e imagens de cinejornais, sobre o projeto de Welles iniciado em 1942, no Rio de Janeiro, que consistia num filme sobre a travessia de uma jangada do Ceará ao Rio de Janeiro. Houve um acidente, o jangadeiro que seria o protagonista do filme morreu por afogamento e a produção foi abortado pelos estúdios. Welles ainda tentou dar prosseguimento ao filme, tentando convencer pessoas importantes do meio da importância do empreitada, mas não foi bem sucedido, como em vários outros projetos que esteve envolvido. Em 1993, o filme foi parcialmente recuperado e lançado como documentário inacabado. Em 2005, Firmino Holanda e Petrus Cariry dirigiram Cidadão Jacaré, um documentário para o DOCTV que recupera a história do jangadeiro de Welles, Manuel Olímpio Moura.

documentário, recheada por cenas de ficção. O que é fato e o que é ficção em Kane já rendeu muitos livros e não cabe aqui tentar acrescentar mais nada, apenas relacioná-lo como matriz de um estilo e de uma crença num cinema que faz ficção utilizando-se de ferramentas da linguagem documental-jornalística (observe-se o uso de máquinas onde jornais são rodados, que é onipresente em Kane e Verdades e Mentiras). Enfim, um cineasta tributário à ideia que aproxima o cinema do que opera com o chamado "real", mas ao mesmo tempo investe na magia como uma espécie de essência. Ou seja, insere o cinema na natureza plena e integral da fantasia.

Welles, ou apenas Orson, pois nesta revista nos permitimos a intimidade, como descrito na referida tese sobre *Close-up*, apresenta-se no filme como um mágico, como um artista interessado na trucagem, na farsa.

> Intitulando-se um mágico logo na abertura do filme, Welles dota seu discurso de uma honestidade inegável. Por mais intrincado e cheio de falsas informações que seja F for Fake, Welles não finge enfrentar problemas técnicos para ratificar a natureza documental de suas imagens. Ao contrário, mesmo que afirme no começo do filme que o tema gira em torno da mentira, mas que na próxima hora o espectador vai ver somente a verdade, Welles introduz esta fala com a saudação típica de apresentadores de circo e mágicos: ladies and gentleman! É com o "senhoras e senhores!" na impostação circense que o espectador é convidado a entrar no universo do espetáculo e não do jornalismo. (PINTO, 2007, p. 138)

Como narrador, quase ao final do filme Orson Welles vira o jogo: Prometemos que por uma hora falaríamos apenas a verdade. Esta hora, senhoras e senhores, acabou-se. Pelos últimos 17 minutos eu estive mentindo sem parar. A verdade, e por favor perdoe-nos por isso, é esta, nós forjamos uma história sobre arte. Como um charlatão, meu trabalho foi fazê-la parecer real.

E este é o nó Górdio da história de Elmyr de Hory: ele foi um falsificador de quadros tão excepcional que enganou diretores de museus e toda sorte de experts (idem, p. 139).

E este talvez seja o único aspecto em que a discussão sobre a verdade e a mentira no cinema pode mobilizar. Já que estamos todos de acordo que o artista pode tudo, que existe uma verdade que é do cinema e não importa muito o grau de veracidade, resta-nos pensar se ao tratar verdades como mentiras e vice-versa, um diretor/autor estaria ou não prejudicando alguém. Ou seja, os possíveis questionamentos estariam na ordem da filosofia, mais exatamente da ética.

Rousseau, ninguém menos, defendia a relatividade da obrigação de se dizer a verdade sempre. O filósofo suiço argumentava que o dever de dizer a verdade era somente em relação a certas pessoas, assegurando que a verdade estava ligada a uma questão de justiça: "(...) se é um fato inútil, indiferente em todos os aspectos e sem consequências para ninguém seja verdadeiro ou falso, isso não interessa a ninguém." (apud PUENTE, 2002, p. 38)

Então, a quem Orson Welles prejudica anunciando que dirá toda a verdade para a seguir exercer a prestidigitação? Ao espectador, de fato, não mais, pois que este tem as pistas suficientes para não ser enganado – ou quase todas, pois é um filme que precisa de contextualização externa. Aos personagens do filme? Improvável, pois os assim apresentados como falsários (Elmyr de Hory e Clifford Irving), além de já terem a justiça cuidando de seus

casos, exibiam orgulho de suas capacidades enquanto falsificadores.

E o pintor que falsifica quadros, a quem prejudica? Aos verdadeiros autores que tiveram o valor de suas obras alterado? Talvez. Mas e se o valor for alterado para mais? Prejudica aos experts, pois a credibilidade dos mesmos ficou avariada? Mas os experts não são objeto do filme e considerar esta perspectiva seria simplificar por demais a situação. O filme não pode ser reduzido ao ponto de vista, eventualmente trazido de fora do filme, de um grupo que teria sido prejudicado por Elmyr de Hory – os especialistas nos pintores falsificados. Mas o interessante é que *F for Fake* também pode atingi-los, se engrenarmos numa espiral de repercussões. Isto tudo porque Verdade X Mentira representa binômio complexo, variável de acordo com o ponto de vista filosófico que adotamos, e porque ao colocar este binômio no campo das artes, Orson Welles torna tudo ainda mais intrincado, pois alia Walter Benjamim a código civil. Conceito à lei. Objetivo a subjetivo.

ORSON & OJA

Verdades e Mentiras foi o último filme que Orson Welles conseguiu terminar. Além de *Tudo é Verdade*, deixou inacabados *Don Quixote* (1956-1959)[5], *The Deep* (1970), *The Other Side of the Wind* (1972) e *The Dreamers* (1980-1982). Como viveu às voltas com o inacabado, sempre teve problemas com dinheiro, o que o levou a trabalhar como ator em filmes bons como *O Terceiro Homem* (The Third Man, Carol Reed, 1949) e outros obscuros como *A Viagem dos Condenados* (Voyage of the Dammed, Stuart Rosenberg, 1976). Na contabilidade final, sobram títulos na ala dos obscuros. Os filmes que ele próprio dirigiu e trabalhou como ator, como *A Marca da Maldade* (The Touch of Evil, 1958), não contam, porque não atuou apenas para ganhar dinheiro.

Em *Verdades e Mentiras*, embora haja todo espaço para Elmyr de Hory, Welles é o protagonista. Com capa e chapéu pretos e o charuto que lhe fazia companhia na vida real, Welles é o mágico e o dono do circo. E cria para sua esposa à época, a croata Oja Kodar, um personagem que ilumina o filme pela beleza e pelo caráter didático: é através dela que temos a primeira lição de falso documentário quando desfila entre carros chamando a atenção de todos. Todos quem? Para quem as pessoas olham? É na sala de montagem que está a história. A construção da história.

Em outra situação, Oja faz a musa de Picasso, que para ela pinta mais de 20 quadros. Oja foge com os quadros, Picasso os encontra em uma exposição, mas não os reconhece como seus e conclui que se trata de falsificações feita pelo avô de Oja (os originais teriam sido queimados). Trama mirabolante não fosse falsa. E é o próprio Welles quem entra em cena para dizer a nós, espectadores, que tudo foi invenção e para chamar a atenção de que o que importa são as emoções que os quadros transmitiam, que poderiam ser as mesmas se os quadros fossem verdadeiros Picasso.

Em meio a estas histórias, em que o recheio é Elmyr de Hory, Orson Welles é o apresentador do espetáculo, que circula por monumentos arquitetônicos, como as belíssimas catedrais, a nos dizer: não importa quem assina a obra de arte.

Algumas décadas depois, Abbas Kiarostami problematiza o assunto ao nos entregar *Cópia Fiel* (Copy Conform, 2010), propondo ele também um jogo ao tratar do que é falso e do que é verdadeiro na obra de arte. Sua abordagem é outra, ou melhor, seu jogo com o espectador é diferente,

[5] Don Quixote foi lançado em DVD em 1992, numa versão que conta com montagem e diálogos adicionais de Jesus Franco, o profícuo diretor de filmes de terror espanhol. A montagem deixou Don Quixote incompreensível, ainda assim, configura-se como a versão mais interessante de Cervantes.

pois confunde o espectador até o final e alimenta discussões intermináveis entre o seu público fiel e o nem tanto. Já Welles fez um filme didático, transparente aos olhos dos doc-fic atuais, mas foi o primeiro a, de forma tão contundente e moderna, aconselhar o público a ser menos ingênuo.

Orson Welles morreu há 26 anos. *Cidadão Kane* está completando 70 anos, mas ele e sua obra permanecem e as descobertas em torno dela parecem inesgotáveis. Agora mesmo, anuncia-se a versão restaurada de *Falstaff – O Toque da Meia-Noite* (Falstaff, 1965), não só uma de suas grandes adaptações de William Shakespeare, mas a sua preferida. Melhor: seria o filme preferido de sua autoria e o que melhor está como ator. E mais um dos tantos em que as complicações da produção – um litígio sem-fim sobre quem seria o detentor dos direitos – acabaram por prejudicar o acesso a esse filme durante décadas. Porém, em se tratando de Orson Welles, nada está acabado. Devemos sim é esperar um novo capítulo e, sempre que possível, rever seus filmes para mais descobertas fazer.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTONIO, Lauro. **Temas de Cinema: David Griffith, Orson Welles, Stanley Kubrick**. Lisboa: Dinalivro, 2010.

BAZIN, André. **Orson Welles**. Jorge Zahar: Rio de Janeiro, 2005.

KAEL, Pauline. **Criando Kane e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

PINTO, Ivonete. **Close-up - A invenção do real em Abbas Kiarostami** , 2007. 213 p. Tese (Doutorado em Comunicação e Artes), USP. São Paulo.

PUENTE, Fernando Rey (Org.). **Os filósofos e a mentira**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

ROSCOE, Jane & HIGHT, Craig. **Faking it - Mock-Documentary and the Subversion of Factuality**. Manchester: Manchester University Press, 2001.

SGANZERLA, Rogério. (Org.) **O Pensamento Vivo de Orson Welles.** Martins Claret: São Paulo, 1986.

Shrek (Andrew Adamson & Vicky Jenson, 2001)

Visualidade pós-moderna no cinema de animação

por Carla Schneider[1]
Doutoranda pela UFRGS
professora do curso de Animação da UFPel

INTRODUÇÃO

O estudo sobre a visualidade pós-moderna no cinema de animação requer uma aproximação com elementos pertences à relação entre moderno e pós-moderno. Não há uma concordância dos historiadores de arte quanto ao início e ao fim da modernidade (se é que este fim ocorreu). Alguns vinculam o modernismo ao surgimento da Pop Art na década de 1960, e outros entendem a sua origem a partir da década de 1980. A relação entre moderno e pós-moderno costuma ser problemática e segue ainda não bem compreendida por muitos (AUMONT, 2008). Um caminho para o entendimento inicia na constatação de algumas diferenciações. Teixeira Coelho (2001) explica que modernismo é um estilo, um fato, enquanto a modernidade é a reflexão sobre o fato, a consciência que uma época tem de si mesma. Já o pós-moderno não se trata de uma superação ou negação do moderno, muito menos de um estilo, uma vez que "questiona e agrega em si os mais variados estilos imagísticos, compondo-se, assim, dos muitos fractais, da hibridação de técnicas gráfico/plásticas." (RAHDE, 2001, p.28). O pós-moderno caracteriza-se, então, como uma condição histórica existente pelas práticas estéticas e culturais (HARVEY, 1996), evidenciando uma visualidade híbrida e complexa na relação com a racionalidade da modernidade (AUMONT, 2008).

[1] ufpel.carla@gmail.com

Tendo isto posto, e mesmo ciente de que estes primeiros esclarecimentos ainda não dão conta de todos os elementos envolvidos na relação entre o moderno e o pós-moderno, este texto busca uma reflexão sobre as visualidades observadas nas imagens pós-modernas no cinema, através de exemplos comparativos com as imagens modernas no cinema de animação.

VISUALIDADES

A partir dos anos 2000, surgem diversas produções pós-modernas no cinema de animação que evidenciam a mistura de linguagens potencializadas pelas tecnologias digitais incorporadas aos modos de produção das imagens. Além disso, há o tom irônico – destacando situações mais grotescas e debochadas – que auxilia na caracterização do pós-moderno na visualidade e na narrativa. O filme *Shrek* (Andrew Adamson, 2001), produzido pela *DreamWorks Animation*, "é um desenho animado em imagens de síntese, um produto tipicamente pós-moderno, porque joga um jogo duplo e extrai grande parte do seu encanto do ecletismo de suas piscadelas intertextuais" (JULLIER; MARIE, 2009, p. 270).

Filmes de animação com imagens de síntese são feitos exclusivamente no formato digital, em ambiente computacional, mediante combinação de dados organizados em matrizes numéricas, próprios do paradigma de produção de imagens pós-fotográficas (SANTAELLA, 2008). Contudo, o que faz *Shrek* (1) ter visualidade pós-moderna não é apenas essa característica de possuir imagens de síntese, mas o fato de trazer as piscadelas intertextuais. Uma delas é exemplificada no comparativo (fig. 1, itens 1 e 2) com a cena do filme *A branca de neve e os sete anões* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, William Cottrell, 1937). Percebe-se que a

(1)

(2)

Fig. 1 - A visualidade pós-moderna (1) originada pela piscadela intertextual.

protagonista Fiona (1) faz uma citação de cena do filme com a Branca de Neve (2), ao reviver a metáfora romântica de encontrar e cantar junto com o passarinho azul. É evidente a relação intencionalmente estabelecida na cena em que Fiona canta (1) de forma tão desafinada que acaba matando o passarinho. Esse tipo de criação narrativa ocorre em diversas cenas do filme Shrek (1) e representa a estratégia de divertir uma plateia composta por pessoas de todas as idades. Ao "desconstruir elementos validados como naturais dos contos de fadas" (FOSSATTI, 2010, p. 252), o filme incorpora diversas camadas de leituras que, por vezes, sugerem questões reflexivas e éticas, e as crianças se divertem com os personagens em situações mais simples da narrativa.

A visualidade pós-moderna é vista também em filmes envolvendo cenas com animação, nas quais se constatam integrações híbridas que, segundo Santaella (2010), destacam-se pela miscigenação, que seria uma nova representação resultante da mistura de espécies distintas. Um exemplo, nesse sentido, está na versão mais recente para *Alice no país das maravilhas* (*Alice in wonderland*, Tim Burton, 2010) no comparativo (fig. 2, itens 3 e 4) com o filme homônimo (Clyde Geronimi, 1951), ambos produzidos pela *Disney Pictures*.

A versão lançada em 2010 (3) exibe uma expressão visual diferenciada por conta da integração entre os efeitos visuais, muitos deles animados, associados aos detalhes do cenário e de alguns personagens. A composição visual é híbrida, unindo atores humanos com computação gráfica. Há uma riqueza na linguagem visual revelada através das cores, texturas, luzes e volumes que auxiliam na imersão da experiência estética do filme. Já a versão realizada há 59 anos (4) traz a visualidade moderna através da técnica do desenho animado em duas dimensões, uma tradição

(3)

(4)

Fig. 2 - A visualidade pós-moderna (3) originada pela linguagem visual híbrida.

da *Disney Animation*, com uma linguagem visual focada no uso intenso das cores, mas que, no conjunto geral das cenas, assemelham-se visualmente, sem impactos específicos. Esta história escrita por Lewis Carroll se caracteriza por conter diversas conexões de interpretação, alterando a lógica de sentido tradicional. Dessa forma, a sua melhor potência, enquanto narrativa, desenvolve-se na visualidade pós-moderna originada na linguagem visual híbrida (3).

Santaella (2010, p. 240) observa que "cada momento histórico é marcado por condições materiais e cognitivas que lhe são próprias" e que o computador vem se constituindo como principal motor da cultura atual, tendo como pano de fundo um certo tipo de inteligência sofisticada, evolutiva (MANOVICH, 2008, citado por, SANTAELLA, 2010), típica dos atuais padrões científicos que aliam o humano a sistemas interativos de informação. Fundamentando-se nesses pressupostos, chega-se na visualidade pós-moderna oriunda das imagens sintéticas de filmes de animação realizados com a técnica motion capture (mocap). Charles Dickens escreveu um conto de natal que recebeu diversas adaptações para o cinema. Dentre elas, a Disney Pictures investiu em *Os fantasmas de Scrooge* (*A Christmas Carol*, Robert Zemeckis, 2009) - fig. 3, item 5 - e M*ickey's Christmas Carol* (*Burny Mattinson*, 1983) - fig. 3, item 6.

Observa-se, nesse contexto, o surgimento da visualidade pela "aparência fenomenal do real" (COUCHOT, 2003), tanto pelos aspectos formais como pelas representações dos movimentos e expressões que caracterizam o híbrido hiper-realista. Filmes em mocap não são propriamente uma novidade. *Final fantasy* (Hironobu Sakaguchi, 2001) inaugurou um marco nesta área e o diretor Robert Zemeckis tem se especializado nesta linguagem visual e cinética através de outros filmes como *O expresso polar*

(5)

(6)

Fig. 3 - A visualidade pós-moderna (5) originada pelo híbrido hiper-realista.

(*The Polar Express*, 2004) e Beowulf (2007). Entretanto, a visualidade pós-moderna identificada em *Os fantasmas de Scrooge* prima pelo hiper-realismo e pela dualidade associada à aparência do protagonista Scrooge, que causa um certo estranhamento ao lidar com a linha tênue entre o real e o simulado, entre o personagem digital e o ator Jim Carrey. No comparativo (fig. 3, itens 5 e 6), fica bem claro que a figuração humana radical (5) auxilia na incorporação e projeção de uma carga emocional que assusta. Impressão diferenciada da experiência com o filme (6) que contém a mesma história, porém vivenciada por personagens da Disney já conhecidos, como o Mickey e o Pateta, entre outros.

O hiper-realismo remete à fotografia. Buscando um paralelo entre modernidade e pós-modernidade na fotografia, Carolina Rispoli Leal (2002) elencou seis categorias de pesquisa em sua dissertação para o mestrado. Olhando a fotografia moderna, encontra os conceitos contradição, individualismo e racionalização. Já na fotografia pós-moderna, destaca o pastiche, o hibridismo e o outro (coletividade). A transposição destas categorias para a visualidade nos filmes de animação em produções independentes, saindo um pouco da perspectiva comercial das salas de cinema, também revela elementos associados a releituras culturais. Para Gordeeff (2011), é nesse recorte que se observam narrativas mais simbólicas, nas quais as marcas do autor/animador estão visíveis através dos elementos visuais e culturais próprios da sociedade em que vive. Os curtas-metragem *Antitreiller* (Marco Arruda, 2008) - fig. 3, item 7 - e *Trailer* (Otto Guerra, 1986) trazem visualidades próprias de seus contextos culturais.

Ambos (fig. 4, itens 7 e 8) são entendidos como filmes com visualidade e narratividade pós-moderna, pois trazem piscadelas intertextuais mediante citações irônicas e, por vezes, grotescas a ícones do cinema e da cultura popular.

(7)

(8)

Fig. 4 - A visualidade pós-moderna associada a elementos culturais em produções independentes.

Entretanto, *Antitreiller* (7) parece ter mais ter uma relação mais densa com a condição pós-moderna, uma vez que, além da linguagem visual híbrida - que faz referência direta e indireta a personagens e cenas do cinema -, contém uma linguagem cinética com movimentos fluídos que alternam compasso e descompasso, sugeridos também por uma trilha sonora fragmentada. Em outras palavras, a visualidade presente em *Antitreiller* (7) evidencia

> *misturas que comunicam visualmente o que está ao nosso redor, e também no interior de nós mesmos [...] as imagens que nos cercam tendem mais à ambiguidade e à indeterminação [...] nossas manifestações estão beirando a efemeridade, nosso mundo está fragmentado, há mais imperfeições do que a busca da perfeição que a modernidade proclamava. As tendências de beleza deram lugar aos produtos da indústria cultural e a ironia está em toda a parte (RAHDE, s.d., p.3).*

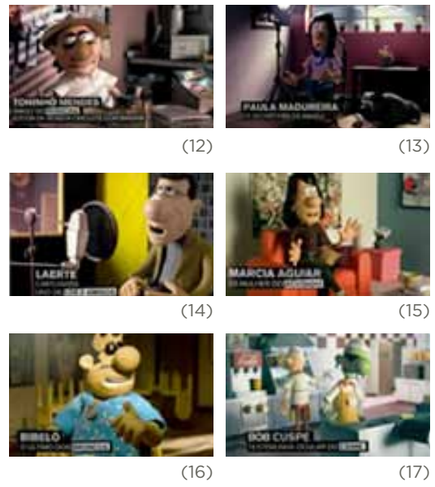
Percebe-se que estas hibridizações e mestiçagens visuais observadas na linguagem visual de filmes de animação também encontram visualidade pós-moderna na criação de narrativas que migram entre mídias distintas. O termo "mídia" é polissêmico, e Lucia Santaella tem sido uma autora incansável na busca do seu entendimento desde o lançamento do seu livro, *A cultura das mídias*, em 1992, e sobre o qual já fez diversas revisões em função do contexto midiático que ainda estava se estabelecendo. Numa publicação mais recente, datada em 2007, Santaella afirma que a expressão "mídia" - inicialmente associada apenas aos meios de comunicação de massa tradicionais, como o impresso e o televisivo - na atualidade, generalizou-se de tal maneira que tem sido aplicada para designar todos os meios de comunicação, citando, como exemplo, o livro, a fala, e as histórias em quadrinhos. É com esta abordagem que se identifica a visualidade pós-moderna também nas narrativas que se desenvolvem entre mídias distintas.

Não é de hoje que o cinema busca relações narrativas e visuais com as histórias em quadrinhos (CIRNE, 1972). O filme animado em curta-metragem *Dossiê Rê Bordosa* (César Cabral, 2008) tem sua visualidade (fig. 5) vinculada ao jogo dual entre o real e o ficcional (SCHNEIDER, 2010), misturando elementos das histórias em quadrinhos (9), da animação de bonecos em *stop motion* (10) e do vídeo (11).

(9) (10) (11)

Fig. 5 - A visualidade pós-moderna originada na linguagem híbrida das narrativas em mídias distintas.

A linguagem híbrida de algumas cenas atinge seu ápice quando traz os relatos de dois personagens do ilustrador Angeli, conhecidos como Bibelô e Bob Cuspe (fig. 6, itens 16 e 17) uma vez que a visualidade dada a eles é igual a das pessoas reais que prestaram seus depoimentos (fig. 6, itens 12, 13, 14 e 15).



(12) (13) (14) (15) (16) (17)

Fig. 6 - A visualidade pós-moderna originada na linguagem híbrida das narrativas em mídias distintas.

Gordeeff (2011) acredita que a técnica de animação stop motion, por sua especificidade fundamentada na questão física, material e artesanal, tem uma visualidade que se aproxima da imagem real de maneira incomparável com as demais técnicas. Talvez esse seja um dos fatores que possibilitam um tipo de visualidade que traz para o mesmo patamar a representação do real e do ficcional, como se todos os personagens na sequência de cenas de *Dossiê Rê Bordosa* (fig. 6) tivessem, na sua criação, a mesma origem. Embora todos sejam personagens híbridos (em que há associação da voz humana com a imagem ficcional do boneco), resultam de misturas diferenciadas. Em alguns personagens, a linguagem cinética e sonora de vídeos é vinculada a entrevistas gravadas (material real), enquanto outros ganham a voz de atores e têm a sua imagem ligada aos desenhos na história em quadrinhos (material ficcional).

Reflexões necessárias

Este estudo sobre as visualidades no cinema de animação apresentou elementos da linguagem cinética e, principalmente, visual, objetivando destacar o diferencial pelo que há de visível e tendo como parâmetro o comparativo que se estabelece na relação entre o moderno e o pós-moderno. Essa busca se revelou desafiadora, pois constatou-se que o atual nível de simulação nas visualidades do cinema muitas vezes não possibilita diferenciar técnicas de animação, caso se analise apenas a sua linguagem visual. Não são os modos de produção das imagens que ficaram próximos, e sim as suas visualidades. Esse é o caso de filmes com a técnica de *motion capture*. A linguagem visual e cinética dos personagens está similar à representação do real, como as imagens gravadas em vídeos, embora se reconheça um pequeno estranhamento que se instaura pela natureza híbrida de suas imagens. Em algumas cenas de *O fantasma de Scrooge*, por exemplo, o realismo é de tal maneira que surgem dúvidas se é uma simulação ou ator com maquiagem. Ocorre que a "maquiagem" migrou da pele dos atores para as texturas e materiais incorporados nas imagens sintéticas do cinema de animação. A visualidade se torna dissimulada, pois não deixa visíveis os indícios necessários para ser decifrada. Há que se recorrer aos dados revelados em *making ofs* para efetivamente saber sobre os modos de produção de tais imagens. Nessa mesma linha de raciocínio, existem filmes em stop motion com bonecos, como *Coraline* (Henry Selick, 2009), cuja visualidade se aproxima de filmes de animação com imagens sintéticas na técnica 3D. Além disso, há outros filmes, como *Até que a sbornia nos separe* (Otto Guerra, em fase de produção), realizado com desenhos animados na técnica 2D digital, que recorrem a alguns elementos de cena em 3D que são maquiados para a linguagem do 2D, mediante o uso de filtros dos softwares. Porém, há filmes que fazem questão de deixar rastros do seu modo de produção, como O divino, de repente, (Fábio Yamaji, 2009), que traz marcas do pincel com aquarela nas bordas do papel que compõe cenas com rotoscopia usando estes materiais.

A maquiagem nas imagens sintéticas animadas traz para o debate não apenas aspectos visuais, mas também cinéticos, da representação do movimento, característica que trouxe a polêmica sobre até que ponto *mocap* é efetivamente uma técnica de animação, que representa o movimento quadro a quadro. A *Academy of Motion Picture Arts and Sciences*, instituição americana que realiza a entrega anual do prêmio Oscar para obras cinematográficas, estabeleceu uma nova regra[2]. A partir de 2011, só serão considerados filmes concorrentes na categoria animação aqueles que não tiverem mais de vinte e cinco por cento de mocap. Em outras palavras, o filme precisa conter 75% de suas cenas usando técnica de animação que represente o movimento de seus personagens na relação quadro a quadro. Se não existem fronteiras para as visualidades das imagens no cinema de animação, há que se desenvolver uma reflexão crítica sobre os modos de produção da imagem.

[2] Rules Approved for 83rd Academy Awards. Disponível em <http://www.oscars.org/press/press-releases/2010/20100708.html> , ultimo acesso em 20/07/2011.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARRUDA, Marco. **Antitreiler**: o video-desenho. 2008. 24 f. Trabalho de conclusão (graduação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Bacharelado em Artes Visuais: Habilitação em Desenho, Porto Alegre, 2008.

AUMONT, Jacques. **Moderno?** Por que o cinema se tornou a mais singular das artes. Campinas, SP: Papirus, 2008.

CIRNE, Moacy. **Para Ler os Quadrinhos**. São Paulo: Vozes Limitada, 1972.

COELHO, Teixeira. **Moderno pós moderno**: modos e versões. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Iluminuras, 2001.

COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte**: da fotografia à realidade virtual. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

FOSSATTI, Carolina Lanner. **Categorias de narratividade no cinema de animação**: atualização dos valores éticos de Aristóteles segundo Edgar Morin. 2010. 363f. Tese (Doutorado em Comunicação Social), FAMECOS, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

GORDEEFF, Eliane M. **Interferências estéticas**: a técnica stop motion na narrativa da animação. 2011. 166f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), EBA, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. 6.ed. São Paulo: Loyola, 1996.

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

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MANOVICH, Lev. **Software takes command**. Versão de 20/11/2008. Disponível em < http://lab.softwarestudies.com/2008/11/softbook.html >. Acesso em 20/07/2011.

RADHE, Maria Beatriz Furtado. **Comunicação e Imaginários Culturais**. In: Tendências na Comunicação, n. 4. Porto Alegre: L&PM, RBS, 2001.

_____. **Imagem**: estética moderna & pós-moderna. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

_____. **À procura do imaginário estético de um mundo pós-moderno**. Porto Alegre: s.d.

RISPOLI, Carolina Leal. I**magens em tempo de comunicação**: a fotografia na modernidade e na pós-modernidade. 2002. 152 f. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Faculdade de Comunicação Social. Porto Alegre, 2002.

SANTAELLA, Lucia. **A ecologia pluralista da comunicação**: conectividade, mobilidade, ubiquidade. São Paulo: Paulus, 2010.

_____. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. 1.ed. 5.reimp. São Paulo: Iluminuras, 2008.

_____. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2005.

SCHNEIDER, Carla. Dossiê Rê Bordosa e a Narrativa Transmidiática. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 33., 2010, Caxias do Sul. **Anais**. São Paulo: Intercom, 2010.

Distribuição de curtas universitários: pró-atividade e continuidade de produção

por Cíntia Langie[1]
Mestre em Comunicação pela PUCRS e professora dos cursos de Cinema e Audiovisual e Cinema de Animação da UFPel

Devido ao crescente número de cursos superiores de cinema no Brasil, o presente artigo objetiva analisar algumas possibilidades de distribuição para o curta-metragem realizado na universidade e, para tanto, abordará os conceitos *pró-atividade* e *continuidade de produção*. Por pró-atividade entende-se a iniciativa criativa, planejada e dinâmica para a realização cinematográfica, além da atitude de antecipar e driblar os percalços que sempre aparecem durante a execução. A pró-atividade do estudante e de sua equipe, dado que o cinema gera sempre uma obra coletiva, é algo que deve brotar de todos os envolvidos na realização audiovisual. É algo que não se ensina na universidade, mas que é indispensável ao cineasta. E por continuidade de produção entende-se a perspectiva que o acadêmico possui de fazer diversos filmes durante o curso.

O curta-metragem é definido pela Ancine (Agência Nacional do Cinema) como todo filme que não ultrapassa 15 minutos de duração. Entretanto, há festivais que, em seu regulamento, consideram curta-metragem filmes com maior duração. De toda forma, curta é o formato mais apropriado à experimentação, pois é mais simples e barato de realizar do que o longa-metragem. Desse modo, a produção de filmes realizados durante a universidade (que comumente são curtas) tem papel determinante

[1] cintialangie@gmail.com

na formação de um profissional do cinema. Durante os anos de curso, que variam conforme o currículo de cada instituição, os estudantes produzem diversas obras audiovisuais – englobando desde curtas narrativos, até videoclipes, videoartes e demais exercícios em vídeo. "Cinema e Audiovisual passa a abarcar também estudos mais próximos das artes plásticas com imagens e sons em movimento, dando destaque para as relações interdisciplinares entre cinema e outras mídias, como a televisão ou a internet" (RAMOS, 2011).

Algumas dessas produções universitárias transformam-se em experimentos de linguagem e outras em obras de valor técnico e artístico. A grande questão é de que forma o estudante entende esse produto – como obra para ser distribuída e enviada a festivais de cinema ou como um trabalho de disciplina curricular, feita tão somente para ser entregue ao professor. O objetivo deste artigo é instigar os estudantes a distribuírem seus filmes. Mas para que a distribuição funcione é preciso que, antes, o próprio filme funcione enquanto obra narrativa de imagem e som.

Na universidade, o jovem cineasta tem à disposição todos os meios necessários para fazer um filme - **equipe** (os colegas, os técnicos, os professores para orientar); **equipamento** (por maiores dificuldades que os cursos possam ter em questão de equipamento, há o mínimo necessário para se realizar audiovisual); **circunstância** (como são estudantes, podem, na maioria das vezes, se dedicar somente a isso); **prazo** (por mais que isso possa parecer ir contra o cineasta, ter um prazo de entrega é a melhor maneira de evitar a dispersão ou o abandono do projeto, tendências comuns ao cineasta iniciante); **olhar crítico** (com os erros cometidos, e com as críticas construtivas recebidas pelos demais colegas e pelos professores, o estudante tende a ver sua obra com olhar crítico) e **vontade** (pressupõe-se que quem escolhe fazer cinema está comprometido com a realização de filmes).

Partindo do princípio de que fazer cinema se aprende fazendo, pode-se dizer que dispor de todos os meios na universidade é a oportunidade de que o cineasta precisa para começar a construir sua carreira – construindo seu portfólio e sua trajetória no meio cinematográfico. A perspectiva do universitário é bem melhor, por exemplo, do que a daquele profissional que se propõe a fazer cinema sem dispor do aparato necessário: conhecimento, equipe e equipamentos. Estar no curso de cinema confere ao realizador uma grande vantagem frente ao cineasta autodidata: a perspectiva de continuidade de produção.

Além da infraestrutura material e humana, o diretor-estudante está em um ambiente acadêmico no qual o cinema é o objeto de estudo, o que lhe possibilita desenvolver um olhar mais crítico sobre o audiovisual. Assim, ao estudante é possibilitado o entendimento do "fazer cinema" em sua totalidade, abrangendo todas as etapas da cadeia cinematográfica, desde pré-produzir o filme até o momento em que ele chega ao público.

É sabido que a cadeia do cinema é dividida em três etapas: realização, distribuição e exibição – cada uma destas com atribuições próprias. Porém, na realidade do curta-metragem geralmente o realizador assume também o papel de distribuidor e exibidor de seu próprio filme.

Por mais que hoje, com a janela da internet, o acesso aos filmes esteja muito mais fácil, as janelas tradicionais de exibição continuam tendo importância fundamental na carreira de um filme. Desse modo, é possível sugerir a seguinte comparação: ao passo que "o mercado de salas permanece como um segmento importante para a

indústria, respondendo pelo início da trajetória comercial do filme de longa-metragem", (BARONE, 2005, p. 38) o espaço dos festivais de cinema responde pelo início da trajetória profissional do cineasta. Os festivais, que existem cada vez em maior número no Brasil e no mundo, são determinantes para a formação do profissional enquanto cineasta e não simplesmente para a trajetória comercial do filme.

Embora o grande público não costume frequentar os festivais, esses eventos devem ser encarados pelos realizadores como uma das principais etapas de distribuição de seu filme. O cineasta universitário, que está construindo sua carreira, pode se valer do festival como uma etapa de distribuição que dá legitimidade ao seu filme, para que este seja assistido não só pela plateia ou pelos críticos, mas por outros possíveis representantes de janelas de exibição – os festivais de grande porte reúnem diversos profissionais do audiovisual, desde gerentes de canais de TV, até programadores de cineclubes, representantes de órgãos estatais, etc. O festival é, além de uma vitrine para o cineasta em formação, a oportunidade de debater os filmes, assistir à produção atual, de firmar parcerias, de estar em contato com seus pares.

Existem festivais, hoje, especializados em filmes universitários. E existem também festivais com premiação para a categoria "cinema universitário". Além disso, os curtas realizados pelos estudantes durante o curso não encontram nenhum impedimento para serem inscritos nas mostras de curtas dos festivais de cinema. Cita-se como exemplo a Mostra Gaúcha da Assembleia Legislativa no 39o Festival de Cinema de Gramado. Dos 20 curtas selecionados, dez eram produções universitárias. Esse fato demostra que a produção atual de curtas no Rio Grande do Sul é, em grande parte, realizada por estudantes de cinema.

Festival Manuel Padeiro, em Pelotas, que vai este ano para sua terceira edição, é um exemplo de evento com a categoria "universitário"

Mostra Gaúcha do Festival de Gramado 2011 contou com 50% de curtas universitários

Além de ter bom roteiro e qualidade técnica, para que um filme participe de um circuito de festivais é necessária a *pró-atividade* do estudante, porque na grande maioria das vezes é o próprio diretor, ou alguém da equipe, que faz a distribuição "caseira" do curta-metragem. Optou-se por chamar de distribuição caseira pois é um trabalho braçal feito por um indivíduo, e não por uma corporação, como as majors que distribuem longas (e muitas vezes os co-produzem também).

Também ligado a isto está o outro conceito apontado – a *continuidade de produção*. No caso do cinema argentino atual, alguns cineastas de longas-metragens que obtiveram sucesso na carreira começaram sua produção na universidade[2]. São realizadores graduados em cinema ou comunicação, que iniciaram sua carreira com curtas-metragens, que seguiram a trajetória lógica dos festivais: São realizadores graduados em cinema ou comunicação, que iniciaram sua carreira com curtas-metragens, que seguiram a trajetória lógica dos festivais: enviaram seus filmes (sempre), foram selecionados (às vezes) e receberam prêmios (eventualmente). O curta é então o formato de aprendizado, de formação do profissional, de solidificação de um cineasta – tanto em termos estilísticos e autorais como na questão da determinação: se o cineasta não insiste com seu filme para distribuí-lo, ele geralmente acaba parando de produzir.

Geralmente, os cursos de cinema já oferecem oportunidade de realização prática no primeiro ano. Os primeiros filmes feitos servem apenas como experiência, na maioria das vezes. Mas devem ser encarados sempre como um desafio: o de fazer o *melhor filme possíve*l. Por melhor filme possível entende-se o resultado de um esforço máximo

[2] Lucrecia Martel, por exemplo, diretora do longa *O Pântano* (La Ciénega, 2001) , cursou a faculdade de Ciências da Comunicação e realizou diversos curtas, entre eles *Rey Muerto* (1995), que recebeu vários prêmios em festivais internacionais.

no que o cineasta se dispõe a realizar naquele momento, com os conhecimentos que possui. A cada novo filme feito – *continuidade de produção* – deve-se buscar superar as carências antecedentes.

A *pró-atividade* deve brotar da equipe e talvez a grande vantagem de cursar cinema na universidade seja a perspectiva de "bagagem acumulada" em grupo. A experiência sempre será determinante para o bom andamento do trabalho em equipe. No Brasil, se sabe, não existe uma indústria cinematográfica nos moldes da de Hollywood. Fazer filmes é sempre um desafio. A realidade do cinema nacional mostra que frequentemente é preciso o profissional trabalhar em diversos filmes como assistente para chegar, um dia, a dirigir um filme. Na universidade se tem a rica oportunidade de experimentar as diversas funções na equipe de cinema, ser assistente dos colegas, aprender as diferentes técnicas do campo audiovisual, descobrir um talento próprio, experimentar e aprender cinema como um todo.

E aprender a fazer cinema é também aprender a distribuir os filmes, e batalhar pela publicidade de sua obra. Além do festival, é possível que os estudantes acessem de forma rápida e fácil pela internet a "rede" informal de distribuição – diferente da distribuição de longas, em que uma grande empresa faz os contatos, nos curtas é o próprio realizador que deve conectar-se com cineclubes ou salas especializadas em exibir cinema "alternativo" em outras cidades, e enviar cópias do filme a esses lugares, e também a escolas, centros culturais e outros órgãos institucionais. Sem falar, é claro, na disponibilização da obra na internet – por ser um formato de curta duração é assistido com mais frequência pelos internautas. Nesse caso, devido à grande quantidade de material audiovisual disponível na rede, o grande diferencial está na divulgação da obra.

E então volta-se a ressaltar a importância dos festivais: distribuir um filme no circuito de festivais e eventualmente ser premiado possibilita uma publicidade gratuita ao filme. Os curtas vencedores são citados em matérias de jornais, críticas na internet e artigos de revista. Além disso, os curtas premiados passam a ter mais acessos na internet, já que existe a possibilidade, com base na busca por "palavras-chave" dos sites de vídeo, dos espectadores encontrarem os curtas por eles terem sido premiados em tais festivais.

Outra janela possível para o curta realizado pelos estudantes de cinema são os canais de TV a cabo. Muitos desses canais têm carência em sua grade de programação no que se refere a produtos interessantes e de qualidade. E as televisões pagam, o que é sempre um incentivo para a *continuidade de produção*. Mas o foco deste artigo não é a profissionalização do meio (talvez em outro artigo, pela importância do tema) e sim a determinação do realizador iniciante de cinema na distribuição de seu filme.

Acredita-se que no momento em que o grande grupo de novos cineastas estudantes começar a ter a real noção da oportunidade que possuem durante o curso, poderá o cinema brasileiro pensar em um novo momento, um momento em que talvez o respeito e a procura por produtos nacionais, que já vem aumentando, aumente ainda mais.

A geração de curtas-metragistas que está despontando no cenário atual do cinema precisa estar comprometida com o meio, com a distribuição de seu filme, agindo com *pró-atividade* e sabendo que o cinema se aprende fazendo, com a *continuidade de produção*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARONE, João Guilherme. **Comunicação e indústria audiovisual**: **cenários tecnológicos e institucionais do cinema brasileiro na década de 1990**. Porto Alegre: Biblioteca Ir. José Otão, 2005.

MATTA, João Paulo Rodrigues. **Cinema brasileiro e distribuição**: **uma análise dos casos de Cidade de Deus e Janela da alma**. 2009.

RAMOS, Fernão Pessoa. **MEC quer unificar cursos em Cinema e Audiovisual.** Acesso em 04 de setembro de 2001. Disponível em: http://www.audiovisual.ufc.br/index.php?option=com_content&view=article&id=27:mec-quer-unificar-area-em-cinema-e-audiovisual&catid=1:coordenacao

SILVA, Hadija Chalupe da. **O filme nas telas**: **a distribuição do cinema nacional**. São Paulo: Ecofalante, 2010.

PROFUNDIDADE DE CAMPO

O QUE ESTAMOS PESQUISANDO

O cinema de animação no Brasil e o National Film Board of Canada

por SCHNEIDER, Carla1; INAGAKI, Camila Mitiko2; PAULA, Bruna Thaís de3;

INTRODUÇÃO

O National Film Board of Canada (NFB) caracteriza-se como uma instituição de referência mundial para o cinema de animação. Fundado em 1939, já foi responsável por criar mais de 13.000 produções, ganhando cerca de 5.000 prêmios, incluindo 12 Oscars, e é conhecido mundialmente como um grande laboratório cultural para a inovação. Na década de 1970, um acordo de cooperação técnica e cultural entre o Brasil e o Canadá originou diversas parcerias. Uma delas ocorreu durante os anos de 1980, no âmbito do cinema de animação, por meio de intercâmbios entre animadores brasileiros e canadenses. Através de ação conjunta entre a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e a Empresa Brasileira de Filmes (EMBRAFILME), três brasileiros puderam realizar estágio no NFB. Nas palavras de James Domville, executivo do NFB, "[...] uma das produções, realizada por Marcos Magalhães, e finalizada durante o período em que ele esteve conosco, foi muito elogiada por nossos cineastas." Domville está citando o curta-metragem "Animando", de Marcos Magalhães, cineasta da animação com papel fundamental nos fatos que ocorreram após o seu retorno para o Brasil.

Coube a ele a função de identificar, em território nacional, pessoas que já trabalhavam de certa forma com animação. A finalidade era constituir a turma inicial do primeiro núcleo de animação do Brasil, cujo enfoque estava na expansão da formação profissional para diversas regiões, iniciando por Fortaleza, Porto Alegre, Minas Gerais e Rio de Janeiro. Todo este contexto foi possível mediante uma maior aproximação entre a EMBRAFILME e o NFB, que resultou na criação do Centro Técnico Audiovisual (CTAv), como sede do núcleo de animação que contou com grande parte dos equipamentos e os primeiros professores cedidos pelo Canadá. Desde o seu princípio, o CTAv tem atribuições estatutárias direcionadas para a evolução da produção cinematográfica. Dentre os seus objetivos, destacam-se: o empenho em elevar a qualidade do som do cinema brasileiro; melhorar os métodos, práticas e procedimentos para manutenção do equipamento e controle de qualidade; e desenvolver o cinema de animação.

Esse panorama histórico traz elementos que sugerem uma possível influência dos canadenses no desenvolvimento do cinema de animação do Brasil. Entretanto, a identificação da ausência de registros acadêmicos sobre esta relação Brasil - Canadá, relativa ao cinema de animação, gerou a necessidade de uma pesquisa mais específica com a finalidade de responder se os canadenses, através do NFB, teriam influenciado no desenvolvimento do cinema de animação no Brasil. Essa é a questão motivadora da pesquisa, que também objetiva contribuir para o registro histórico do cinema brasileiro de animação.

METODOLOGIA (MATERIAL E MÉTODOS)

Esta pesquisa conta com a participação de Bruna Thaís de Paula e Camila Mitiko Inagaki, estudantes do curso de Cinema de Animação (Centro de Artes- UFPel), com coordenação da professora Carla Schneider, pertencente à mesma instituição. Os procedimentos metodológicos envolvem a análise de reportagens de jornais da época e o fichamento de livros e revistas da área do audiovisual.

[1] UFPel – Cinema de Animação
ufpel.carla@gmail.com
(professora e pesquisadora)
[2] UFPel – Cinema de Animação
camilaminagaki@gmail.com
(estudante e pesquisadora)
[3] UFPel – Cinema de Animação.
brunatha1s@yahoo.com.br
(estudante e pesquisadora)

Além disso, são realizadas entrevistas com alguns animadores que tiveram contato com a realidade tratada, como Marcos Magalhães (Rio de Janeiro), Daniel Schorr (Canadá), Diego Stoliar (Rio de Janeiro), Jonas Brandão (São Paulo), Rodrigo Guimarães (Porto Alegre), Telmo Carvalho (Fortaleza) e Antônio César Fialho de Sousa (Belo Horizonte). Busca-se identificar e registrar, através da escrita e publicação de um artigo acadêmico, a provável influência do NFB no cenário do cinema brasileiro de animação, caracterizando os traços técnicos e culturais deixados pelos canadenses e os possíveis efeitos percebidos hoje, tanto no ensino do cinema de animação como nas produções das novas gerações que também tiveram contato com esse panorama. Os dados coletados contam com um blog que opera como repositório, disponibilizado para acesso público a partir do endereço: *http://canadaanimabrasil.wordpress.com*.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

O estágio atual da pesquisa permitiu a identificação de novas fontes para a consulta de dados, incluindo edições da Revista Filme Cultura (edições 49 e 54) e o lançamento do livro Dramaturgia de Série de Animação (NESTERIUK, 2011), bem como o início das entrevistas e a visita ao CTAv. A pesquisa também conseguiu-se reafirmar a sua relevância no ineditismo da abordagem, uma vez que as referências mencionam o panorama histórico da cooperação técnica e cultural entre Brasil e Canadá, mas não questionam elementos que possam ter sido herdados a partir desta relação estabelecida na década de 1980.

REFERÊNCIAS

LIVROS

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Critico do Cinema.** Lisboa: Texto e Grafia, 2009.

BARBOSA JÚNIOR, Alberto Lucena. **Arte da animação: técnica e estética através da história.** São Paulo: Editora Senac, 2005.

BOOTH, Wayne C; COLOMB, Gregory; WILLIAMS, Joseph. **A arte da pesquisa.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FURNISS, Maureen. **The animation bible: a practical guide to the art of animating, from flipbook to Flash.** New York: Abrams, 2008.

GRAÇA, Marina Estela. **Entre o olhar e o gesto: elementos para uma poética da imagem animada.** São Paulo: SENAC São Paulo, 2006.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas.** Campinas: Papirus, 1997.

MATTOS, Carlos Alberto. **Animation Now!.** Cologne: Taschen GmbH, 2007.

MIRANDA, Carlos Alberto. **Cinema de Animação: arte nova, arte livre.** Petrópolis: Vozes, 1971.

MORENO, Antônio. **A experiência brasileira no cinema de animação.** Rio de Janeiro: Artenova, 1978.

NESTERIUK, Sergio. **Dramaturgia de série de animação.** São Paulo: Sérgio Nesteriuk, 2011.

STUMPF, Ida Regina C. Pesquisa bibliográfica. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (Org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em Comunicação.** São Paulo: Atlas, 2005. p. 51-61.

REVISTAS

MAGALHÃES, Marcos. Novos Caminhos para a Animação Experimental. **Revista Filme Cultura.** Rio de Janeiro, ed. 54, p. 47 - 50, 2011.

Revista Filme Cultura. Rio de Janeiro, ed. 49, 2007.

MÍDIAS ONLINE

Centro Audiovisual - CTAv. Disponível em: <http://www.ctav.gov.br/>. Acesso em: 12 de ago. 2011.

National Film Board of Canada. Disponível em: <http://www.onf-nfb.gc.ca/eng/accueil.php >. Acesso em: 12 de ago. 2011.

NFB Brasil. Disponível em: < http://www.nfbbrasil.com.br/>. Acesso em: 12 de ago. 2011.

O cinema de animação no RS e os animadores argentinos

por SCHNEIDER, Carla1; BACK, Paula Di Palma[2];
EBERSOL, Isadora[3]; SOUZA, Eduardo Rodrigues de[4]

INTRODUÇÃO

A ilusão das imagens em movimento, característica que fundamenta a linguagem cinematográfica, origina-se na necessidade do uso técnicas associadas a aparelhos que ordenam e rodam uma sequência de desenhos ou fotografias, concebidos quadro a quadro, fotograma por fotograma. Esta é uma lógica processual estabelecida desde os aparelhos ópticos-mecânicos que simulavam desenhos animados.

O resgate histórico sobre os primórdios do cinema de animação no âmbito global, nacional e regional (leia-se: mundo, Brasil e Rio Grande do Sul) já contam com registros em livros e filmes. Alberto Lucena Jr (2005), por exemplo, descreve sobre aparelhos como o fenaquistoscópio de Joseph Plateau (1832), o *zootroscópio* de William Horner (1834), o *praxinoscópio* de Émile Reynaud (1892), além do *cinetógrafo* de Thomas Edison (1888). Contudo, é quando surge o *cinematógrafo* dos Irmãos Lumière (1895) que inicia-se o desenvolvimento da linguagem cinematográfica. É neste cenário histórico que o cinema de animação conta com a inventividade observada em filmes como *Humourous Phases of Funny Faces* (James Stuart Blackton, 1906) e *Fantasmagorie* (Émile Cohl, 1908). Ambos valem-se do efeito "pausa na filmagem" (*stop motion*), truque descoberto por acaso por Georges Méliès quando da falha operacional do cinematógrafo (BERNARDET, 1986). No contexto nacional, Antônio Moreno (1978) associa o ano de 1917 com a primeira produção de filme animado, o curta-metragem *O Kaiser*, de autoria do cartunista Seth. Já no Rio Grande do Sul, o documentário *Pioneiros do cinema gaúcho de animação* (Norton Simões, Luiza Tigre, 2008) identifica 1947 como o ano de abertura de estúdio dedicado à produção de desenhos animados, o Animatographia Filmes que encerra as suas atividades após incêndio com perda total. O mesmo documentário destaca que as décadas de 50, 60 e 70 contém alguns registros de filmes animados por Nelson França Furtado, Moacyr Flores e Edson Acri.

Entretanto, há relatos informais feitos por profissionais do cinema de animação, mencionando a presença de pelo menos três animadores argentinos (em território gaúcho) durante as décadas de 80 e 90: Felix Follonier, Jaime Diaz e Néstor Córdoba. Felix Follonier abriu, no centro de Porto Alegre, o curso de desenho animado, *Cartoon International*, no qual Néstor Córdoba era professor.

A inexistência de registros sobre o intercâmbio de conhecimento entre os professores argentinos e os estudantes gaúchos configurou-se como o estímulo inicial para esta pesquisa que objetiva contribuir para o registro histórico sobre o cinema de animação no Rio Grande do Sul e responder a pergunta: teriam os argentinos, através destas experiências compartilhadas durante as décadas de 80 e 90, influenciado no desenvolvimento do cinema gaúcho de animação?

METODOLOGIA (MATERIAL E MÉTODOS)

Uma vez que não há registros escritos sobre a participação de animadores argentinos no contexto do cinema de animação no Rio Grande do Sul, constatação esta que direciona, desde o princípio, a necessidade da redação

[1] UFPel – Cinema de Animação
ufpel.carla@gmail.com (professora e pesquisadora)
[2] UFPel – Cinema de Animação.
pauladpback@hotmail.com
(estudante e pesquisadora)
[3] UFPel – Cinema de Animação.
isadora.ebersol@gmail.com
(estudante e pesquisadora)
[4] UFPel – Cinema de Animação.
chronoesp@gmail.com
(estudante e pesquisador)

de um artigo acadêmico, faz-se necessária a coleta de dados pela internet e a realização de entrevistas com os animadores que vivenciaram este contexto. Na primeira etapa estão as entrevistas com os animadores: Andrés Lieban (Porto Alegre/Rio de Janeiro), Otto Guerra (Porto Alegre), José Maia (Porto Alegre), Lancast Motta (Porto Alegre), Rodrigo Guimarães (Porto Alegre) e Lisandro Santos (Porto Alegre). A partir dos dados coletados nas entrevistas, chega-se na segunda etapa que objetiva uma aproximação com os animadores argentinos. Mesmo com o falecimento de Jaime Diaz e Néstor Córdoba o contato será com os seus familiares. Em paralelo a estas entrevistas ocorre um mapeamento de dados sobre a filmografia do Rio Grande do Sul, pelo viés do cinema de animação, tendo como fontes de referência o documentário *Pioneiros do Cinema Gaúcho de Animação* (Norton Simões e Luiza Tigre, 2008) e o banco de dados da Fundação Cinema RS (FUNDACINE).

Esta pesquisa conta com a participação de Eduardo Rodrigues de Souza, Isadora Ebersol e Paula Di Palma Back, estudantes do curso de Cinema de Animação (Centro de Artes-UFPel), com coordenação da professora Carla Schneider, pertencente à mesma instituição. Além disso, há um blog utilizado como repositório dos dados coletados e disponibilizado para acesso público a partir do endereço: *http://aranimacaors.wordpress.com*.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

O mapeamento da filmografia gaúcha possibilitou a percepção do aumento quantitativo de filmes de animação a partir dos anos 80. Este pode ser um dos indícios sobre a influência dos animadores argentinos, mas requer mais estudos aprofundados. Quantos as entrevistas, nem todas foram realizadas, mas já há relatos que mencionam a influência dos argentinos iniciando pelo mérito de reunir, através do curso *Cartoon International*, diversas pessoas interessadas em atuar nesta área, quer seja como profissão ou como expressão artística. Neste primeiro semestre da pesquisa conseguiu-se reafirmar a sua relevância no ineditismo da abordagem, e necessidade para a contribuição da filmografia gaúcha no cinema de animação.

REFERÊNCIAS

LIVROS:

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Critico do Cinema.** Lisboa: Texto e Grafia, 2009.

BARBOSA JÚNIOR, Alberto Lucena. **Arte da animação: técnica e estética através da história**. São Paulo: Editora Senac, 2005.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. 8.ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BOOTH, Wayne C; COLOMB, Gregory; WILLIAMS, Joseph. **A arte da pesquisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

MATTOS, Carlos Alberto. **Animation Now!**. Cologne: Taschen GmbH, 2007.

MIRANDA, Carlos Alberto. **Cinema de Animação: arte nova, arte livre**. Petrópolis: Vozes, 1971.

MORENO, Antônio. **A experiência brasileira no cinema de animação**. Rio de Janeiro: Artenova, 1978.

NESTERIUK, Sergio. Dramaturgia de série de animação. São Paulo: Sérgio Nesteriuk, 2011.

STUMPF, Ida Regina C. Pesquisa bibliográfica. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (Org.). Métodos e técnicas de pesquisa em Comunicação. São Paulo: Atlas, 2005. p. 51-61.

SITES:

FUNDACINE. Disponível em: <http://www.fundacine.org.br>. Último acesso em: 12 de ago. 2011.

IECINE. Disponível em: <http://www.cultura.rs.gov.br/principal.php?inc=iecine>. Último acesso em: 12 de ago. 2011.

Otto Desenho Animados (Otto Guerra). Disponível em: <http://www.ottodesenhos.com.br>. Último acesso em: 12 de ago. 2011.

José Maia. Disponível em: <http://maiadesenhos.blogspot.com>. Último acesso em: 12 de ago. 2011.

Gato Amarelo (Lancast Motta). Disponível em: <http://www.gatoamarelo-rs.com.br>. Último acesso em: 12 de ago. 2011.

Cartunaria (Lisandro Santos). Disponível em: <http://www.cartunaria.blogspot.com>. Último acesso em: 12 de ago. 2011.

Dr. Smith! (Rodrigo Guimarães) . Disponível em: <http://www.drsmith.com.br>. Último acesso em: 12 de ago. 2011.

Laboratório de Desenhos (Andrés Lieban). Disponível em: <http://www.laboratoriodedesenhos.com.br/>

Lobo da Costa e o Cinema – Uma hipótese a trabalhar

PINTO, Ivonete[1].
CABRAL, Renato[2].

Lobo da Costa foi um poeta e romancista pelotense, que viveu entre os anos de 1853 a 1888. Já teve um texto adaptado para o cinema (“Aquele Ranchinho”), cujo filme está desaparecido. Um projeto de pesquisa em desenvolvimento tenta operar uma aproximação do texto literário com a linguagem cinematográfica, procurando uma vertente de pré-cinema dentro da concepção de imagem em movimento e estabelecendo assim um ponto de contato entre Lobo da Costa e o Cinema.

A investigação busca reconhecer uma atitude pré-fílmica (pré-cinema) através de uma “decupagem literária”. O método da investigação tem como base o trabalho de Paul Leglise (Une Oeuvre de Pré-Cinéma, 1958) em relação à Eneida, de Virgílio (19 a.C.). A partir da análise do texto de Lobo da Costa, estão sendo levantados aspectos da construção cinematográfica antes da invenção do cinema (1895), fundamentalmente os da linguagem: elipses, ritmo, montagem, ponto de vista, narração in, off, over. A originalidade desta pesquisa está em promover justamente esta aproximação do escritor pelotense com o cinema, pois análises envolvendo os seus textos limitaram-se ao universo teórico da literatura. Portanto, estudos que trabalham os problemas comparados de cinema com outras formas de expressão já existem, porém Lobo da Costa nunca foi explorado nesta perspectiva, sendo que o critério para a escolha dos textos procura vestígios de visualidade, desespero e tragicidade, características marcantes no autor.

[1] UFPEL – Cinema e Audiovisual – ivonetepinto@portoweb.com.br (professora e pesquisadora)

[2] UFPEL – Cinema e Audiovisual – reenaaato@gmail.com (estudante e pesquisador)

CINEMA ANTES DO CINEMA

A interface entre cinema e literatura é uma área amplamente explorada, principalmente depois que o cinema firmou-se coma arte narrativa, a partir Edwin Porter e D.W. Griffith. Entre os estudos, surgem a cada dia novos trabalhos sobre adaptações literárias, ou seja, a literatura através do cinema, principalmente explorando a questão da fidelidade do filme em relação ao livro. O que os pesquisadores, tanto do cinema como da literatura, não têm explorado, está no campo da investigação de um pré-cinema na literatura. Uma pesquisa que desvende, através da decupagem técnica, onde se encontram as evocações de uma arte ainda não descoberta (a data inaugural do nascimento do cinema é 28 de dezembro de 1895, no subsolo do Café Paris, com a exibição do filmete de um minuto dos Irmãos Lumière “Chegada do trem à Estação da Ciotat”). A problemática deste tipo de investigação está em imprimir um rigor tal ao método, que não permita considerar toda e qualquer obra literária com potencial para este objetivo. A dificuldade do trabalho, talvez se aproxime da dificuldade que um tradutor tem diante de um texto a traduzir, com a vantagem de que este trabalha com uma só natureza objetiva, a palavra, enquanto a tarefa neste projeto está em identificar, a partir de palavras, imagens pré-concebidas.

Em trabalho apresentado no Congresso Internacional de Filmologia na Sorbonne, em 1955, Pierre Francastel já se interrogava sobre a existência de um cinema antes do cinema, naturalmente levando em conta todas as invenções levantadas pela história, que culminaram na projeção da imagem em movimento dos irmãos Lumière. A preocupação de Francastel estava em descortinar uma “atitude pré-fílmica”. Este é o ponto de partida do trabalho de Paul Leglise em relação à “Eneida”, de Virgílio,

que embora tenha avançado na criação de um método, é bastante incipiente ainda para uma aplicação em outras formas de literatura que não os cantos de uma epopéia. O problema que se impõe na presente pesquisa é operar com um texto mais recente, no caso de Lobo da Costa, que entre a segunda metade do século XIX produziu prosa e poesia. O autor não evoca grandes viagens nem grandes heróis, mas debruçar-se sobre o amor romântico e a tristeza dos que sofrem o amor romântico. Na pesquisa, a dificuldade também está na apropriação e atualização de uma linguagem que se alterou desde que Leglise escreveu seu texto (1958).

Robert Stam (2009), analisando a adaptação de Madame Bovary feita por Claude Chabrol (1991), assim como Leglise em relação a Homero, igualmente levanta a escritura com natureza de roteiro cinematográfico pré-cinema. Flaubert inclusive fazia uma espécie de pesquisa de locação, visitando os locais em que se passaria o romance. Stam fala na metáfora camera-stylo (câmera-caneta), cunhada por Alexandre Astruc, o que nos remete ao kino-glaz (cine-olho) de Dziga Vertov. Também conhecido como o super-olho, o kino-glaz nada mais é do que a combinação da câmera-olho com o cérebro humano, imagem com a qual Vertov fecha seu Um Homem com uma Câmera (1929). Lobo da Costa, neste sentido, escrevia com sua camera-stylo, numa projeção do que captava sua kino-glaz.

RANCHINHO

O cinema, principalmente a partir da tecnologia digital, gerou novas possibilidades, como o uso do plano-sequência de forma extendida, o que não era possível com a película. E, finalmente, o desafio maior está em determinar o valor de um método de trabalho e, assim, contribuir para os estudos que tratam da história do cinema, sua vinculação com os pré-cinemas e os estudos que relacionam cinema e literatura. É preciso lembrar, também, que Lobo da Costa, apesar de inúmeros trabalhos acadêmicos e o relançamento de sua obra, não é um autor adaptado para o cinema, com exceção do primeiro filme de ficção gaúcho, Ranchinho do Sertão, realizado por Eduardo Hirtz em 1909, baseado no poema "Aquele Ranchinho", de Lobo da Costa. No entanto, a única cópia do filme se perdeu, e não é possível utilizá-lo como referência. Esta ausência de filmes de referência, porém, enriquece o desafio desta pesquisa. Talvez, com este trabalho, cineastas possam aproximar-se um pouco deste nome, Lobo da Costa, especialmente cineastas do Rio Grande do Sul. A data que celebra o "Dia do Cinema Gaúcho" é 27 de março, quando o Cine Recreio Ideal, em Porto Alegre, exibiu o filme de Hirtz baseado em Lobo Costa.

Naturalmente, esta investigação conta com pesquisa biográfica para situar Lobo da Costa na literatura brasileira de seu tempo (Romantismo), bem como trazer elementos de sua vida trágica, que culminou na morte prematura, ao relento, em uma noite fria do inverno da cidade gaúcha de Pelotas.

Numa leitura preliminar de sua obra, que inclui poemas, romance e contos, tem-se buscado localizar o corpus ideal para a proposta, que poderá ser, numa escolha provisória, o romance "Heloisa" e o conto "Angelina".

A leitura técnica tem procurado nos textos a equivalência em termos de linguagem cinematográfica: elipse, ponto de vista, planos, campo, fora-de-campo, tempos mortos, ritmo, close, zoom, travelling, tipos de montagem (paralela, invisível, expressiva). A decupagem técnica tem como base, como já foi dito, o método proposto por Paul

Leglise ao revelar o caráter pré-cinema em Virgílio. Duas colunas principais serão construídas: uma para a imagem e outra para o som (diálogos, monólogos, ruídos). A desconstrução dos textos de Lobo da Costa se dá a partir da estrutura tradicional de uma decupagem técnica de roteiro cinematográfico, que procura revelar planos, cenas e sequências.

Como método complementar, será realizada a análise "fílmica" que tem como base Aumont e Marie (1990): descrição, estruturação, interpretação, atribuição, contexto. O neo-formalista Bordwell também será aplicado, no sentido de revelarmos a estrutura narrativa utilizada por Lobo da Costa, perscrutando se há equivalência na narrativa clássica ou não.

Já o problema focalizado diz respeito à própria leitura técnica, que objetiva encontrar os vestígios de uma linguagem ainda não desenvolvida, a do cinema. Mesmo que não venha a apresentar resultados concretos e definitivos, e mesmo a existência de um um caráter anacrônico que ronda a pesquisa, a investigação irá contribuir para os estudos da teoria do cinema, que em geral ignorou aspectos da própria gênese do olhar, que por sua vez permitiu ao homem criar uma câmera. O estudo da constituição do olho humano, através da persistência retiniana (ou retenção retiniana) e a relação dos fotogramas projetados, darão as bases científicas para uma estrutura de hipóteses sobre o olhar do escritor Lobo da Costa em seus textos. Frente à resistência de certos estudos em admitir a existência de traços e um pré-cinema, tanto da literatura como da área do audiovisual, o projeto de pesquisa pretende avançar no que Église propôs a respeito de Virgílio, na medida em que amplia a pesquisa e a desloca para uma outra realidade. Este projeto buscará identificar o cenário pelotense da época de Lobo da Costa, em relação aos novos inventos ligados ao incipiente campo da imagem em movimemento.

Sabe-se que os porto-alegrenses se depararam com as vistas de perspectiva já em 1841. Estas vistas, conforme a historiadora Alice Trusz (2008), reproduziam imagens de cidades européias e fatos históricos e podiam ser observadas com efeitos de profundidade e relevo através das oculares de caixas ópticas. Desde 1861, imagens representando estas e outras temáticas também passaram a ser apreciadas localmente, de forma coletiva, em salas escuras, onde eram projetadas em tamanho ampliado por prestidigitadores e ilusionistas que buscavam incrementar os seus espetáculos com novas atrações.

Mesmo que não seja possível demonstrar, através de seus estudos biográficos, que Lobo da Costa de fato assistiu a algum destes espetáculos, será importante identificar o cenário em que ele viveu para então levantar hipóteses mais palpáveis de sua escrita como manifestação estética de um pré-cinema.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLEN, Richard. Richard Allen. “Olhando imagens cinematográficas”. In: RAMOS, Fernão (Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema**. São Paulo: Senac, 2005.

ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Guimarães, 1964.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **Análisis del Film**. Barcelona: Paidós, 1990.

_____. **A Estética do Filme**. Campinas: Papirus, 1995

_____ e MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Campinas: Papirus, 2007

BAZIN, André. **O Cinema – ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1990

BORDWELL, David. **Narration in the Fiction Film**. London: Routledge, 1985.

GARDIES, René. **Compreender o Cinema e as Imagens**. Lisboa: Textografia, 2008.

LEGLISE, Paul. **Une Oeuvre de Pré-Cinéma.** Paris: Nouvelles Editions Debresse, 1958.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas.** São Paulo: Papirus Editora, 1997.

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

METZ, Christian. **Linguagem e Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MOREIRA, Alice Campos. **Lobo da Costa**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1989.

_____. **Lobo da Costa** – Obra Poética. Porto Alegre: IEL, 1991.

MURCH, Walter. **Num Piscar de Olhos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

SAID, Edwad. **Sobre el estilo tardío – Música y literatura a contracorriente**. Buenos Aires: Debate, 2009.

STAM, Robert. **A Literatura Através do Cinema – Realismo, magia e a arte da adaptação**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

ZANOTELLI, Jandir. SAPPER. T. Ângela (orgs.). **Lobo da Costa – Obra Completa**. Pelotas: Educat, 2003.

TRUSZ, ALICE. **Entre lanternas mágicas e cinematógrafos: as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre**. 1861-1908. Tese de doutorado, UFRGS, 2008.

Trajetórias do cinema no RS: Um estudo sobre a produção e a distribuição de longas-metragens no estado a partir de 2005

por LANGIE, Cíntia[1]; COUTINHO, Jordana[2]; RODRIGUES, Thiago[3]; MORAES, Kamila[4]

INTRODUÇÃO

A distribuição de filmes no Brasil é um tema polêmico, que vem gerando cada vez maior número de pesquisas e livros a respeito. Visando conhecer melhor o mercado de cinema em nosso estado, o presente projeto parte da premissa de que é preciso apontar os problemas da distribuição para poder contorna-los, fazendo com que os filmes tenham mais espaços de exibição. Este projeto visa a investigação das possíveis trajetórias percorridas pelo filme de longa-metragem no Rio Grande do Sul, realizados com o apoio do Estado. Após se fazer um mapeamentos das produtoras de cinema do estado, identificando os filmes feitos e a situação de cada um em termos de distribuição, se buscará dados para compreender as possibilidades de distribuição no RS e, com isso, traçar um breve panorama do caminho feito pelos filmes gaúchos realizados de 2005 em diante.

Com a pesquisa, busca-se identificar a situação dos longas realizados depois de 2005 no que se refere a distribuição em salas comerciais. Num segundo momento, a proposta é realizar uma análise fílmica nos filmes que não alcançam a sala de exibição, apontando características narrativas comuns a essas obras.

[1] UFPel – Cinema e Audiovisual. cintialangie@gmail.com (professora e pesquisadora)
[2] UFPel – Cinema e Animação jordana.coutinho@gmail.com (estudante e pesquisadora)
[3] UFPel – Cinema e Audiovisual thiago.rge@gmail.com (estudante e pesquisador)
[4] UFPel – Cinema e Audiovisual kamii.yeap@hotmail.com (estudante e pesquisadora)

METODOLOGIA

Para se atingir o objetivo desse estudo é necessário, anteriormente realizar um mapeamento da produção de longas-metragens no Rio Grande do Sul. Para tanto. Será feita a coleta de dados pela internet e a realização de entrevistas via e-mail com os representantes de produtoras gaúchas. Na primeira etapa está o levantamento de dados sobre os filmes realizados e a situação de cada um no que se refere a distribuição. A partir dos dados coletados nessa primeira pesquisa de campo, chega-se na segunda etapa que objetiva traçar um panorama das possíveis trajetórias para os filmes de longa-metragem feitos no RS.

Portanto, as técnicas aplicadas na pesquisa são a *Pesquisa de Campo* (garimpar dados, filmes e contatos via internet), a *Entrevista* (via e-mail, pela distância) e a *Análise Fílmica* (assistir e analisar a estética e narrativa dos longas selecionados). Analisar um material imagético é, para Vanoye e Goliot, uma tarefa que "tenta estabelecer conexões entre o que se exprime e o 'como isso se exprime'" (1994, p. 52). Os autores explicam que existe sempre sentido por trás do sentido e, por isso, "cabe ao analista fazer os sentidos se agitarem, correndo o risco de neles se perder" (1994, p. 67). Cada elemento de uma trama é importante na medida em que funciona na organização do todo, na medida em que contribui para o equilíbrio da obra enquanto uma estrutura de significações.

Esta pesquisa conta com a participação de Jordana Coutinho, Thiago Rodrigues e Kamila Moraes, estudantes do curso de Cinema (Centro de Artes - UFPel), com coordenação da professora Cíntia Langie, pertencente à mesma instituição. O projeto terá encontros semanais. Nesses encontros, serão debatidos os dados obtidos na pesquisa de campo, serão orientadas as entrevistas via

e-mail, haverá troca de informações e em alguns encontros haverá análise dos longas. Grande parte da investigação será feita em casa, pelos estudantes, em seus horários livres, através da internet.

RESULTADOS E IMPACTOS ESPERADOS

Com a investigação sobre o que ocorre com os filmes gaúchos depois de sua finalização, se conhecerá a realidade da distribuição cinematográfica, seus meandros, seus problemas.

Ao pesquisar a narrativa de alguns longas não comerciais realizados depois do ano 2005, percebendo como acontece sua estrutura narrativa (tempo fílmico, personagens, estrutura e ordenação das cenas, simbologia) se fará um levantamento da estética do filme não comercial no RS.

Entre as atividades para a divulgação dos resultados da pesquisa, está prevista a escrita de artigos sobre o assunto, bem como a apresentação dos resultados em seminários, simpósios ou congressos da área.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Guimarães e Cia Editores.

BARONE, João Guilherme. **Comunicação e indústria audiovisual: cenários tecnológicos e institucionais do cinema brasileiro na década de 1990**. Porto Alegre: Biblioteca Ir. José Otão, 2005

.

CHION, Michel. **O Roteiro de Cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1986. 288 p.

GOLIOT-LÉTÉ, Anne; VANOYE, Francis. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus, 1994.

MCKEE, Robert. **Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro.** Curitiba: Arte e Letras, 2006

MAFFESOLI, Michel. **O conhecimento comum: compêndio de sociologia compreensiva.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1988. 294 p.

MATTA, João Paulo Rodrigues. **Cinema brasileiro e distribuição: uma análise dos casos de Cidade de Deus e Janela da alma**. 2009.

MELEIRO, Alessandra. **Cinema no mundo: indústria, política e mercado. Volume II: América Latina.** São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SILVA, Hadija Chalupe da. **O filme nas telas: a distribuição do cinema nacional.** São Paulo: Ecofalante, 2010.

Percurso gerativo de sentido na direção de atores: uma alternativa na direção audiovisual

por PEREIRA, Josias[1]

O objetivo do grupo de estudos é aprofundar a teoria greimasiana e suas categorias, principalmente o percurso gerativo de sentido e aplicá-la para direção de atores. Queremos realizar a transposição de elementos da semiótica para o campo do cinema, utilizando o quadrado semiótico na análise dos personagens e compreender o roteiro como elemento de analise e criação para o ator.

Justificamos este grupo de ensino pois o curso de cinema, dentre as disciplinas, apresenta a direção de atores, e por motivos de afinidade esta disciplina está ligada ao teatro e à teoria teatral. Porém vemos que esta disciplina do teatro está mais voltada à prática do ator, ser ator, e não dando ênfase ao processo inverso, a quem vai dirigir o ator. Mesmo quando apresenta teóricos como Eugênio Kusnet e Vladimir Maiakovski que mostram a visão do diretor, porém fica preso ao palco, ao teatro ao ator.

Como o cinema, a televisão e o vídeo trabalham com o elemento da decomposição do tempo real, tempo fílmico, possibilita margens para outras releituras e possibilidades de interpretação, que nem sempre o ator de teatro consegue compreender no uso da linguagem audiovisual. Como a montagem e suas categorias são diferentes, obriga o aluno a fazer a adaptação da direção do ator de teatro para o diretor cinematográfico, sua função. Nossa pesquisa apresenta um pressuposto diferenciado, não da área do teatro, mas da semiótica, fazendo o futuro diretor de atores entender o significado do texto e então decodificá-lo para a representação social que o aluno terá na direção de atores, transformando significantes em signos comuns para o interpretante final (público). Nesta teoria, o aluno aprende a decompor o texto, analisar o que o texto quis dizer e como diz, tirando o viés psicológico e subjetivo na análise de roteiro e na direção de atores, contribuindo assim para a direção de atores pois a equipe e os atores saberão o que o texto quer dizer e como diz e assim pode analisar qual a melhor maneira do ator passar aquela informação.

[1] UFPel – Cinema de Animação e Cinema e Audiovisual
erdfilmes@gmail.com (professor e pesquisador)

O PROCESSO

O QUE ESTAMOS ESTUDANDO

Los Muertos (Lisandro Alonso, 2004)

Elogio ao banal

por Thiago Rodrigues[1]
Discente do curso de Cinema e Audiovisual da UFPel

Every word is like an unnecessary stain on silence and nothingness.[2]
Samuel Beckett

José Luiz Fiorin, renomado professor e linguista brasileiro, especialista em Pragmática, Semiótica e Análise do Discurso, começa seu artigo *A noção de texto na Semiótica*, descrevendo um embate histórico entre os adeptos de duas formas diferentes de análise, os adeptos de mecanismos intradiscursivos, e os adeptos de mecanismos interdiscursivos. Os primeiros acusavam os segundos de "serem cegos para os mecanismos de estruturação do texto, não reconhecendo a especificidade linguística do discurso" (FIORIN, 1989, p. 164), enquanto recebiam críticas dos mesmos onde eram tachados de reducionistas alheios a História, tendo uma visão empobrecedora do texto.

Embora a Semiótica francesa preocupe-se em estudar os mecanismos que engendram o texto, postulando que a análise do conteúdo deve ser feita em separado da expressão, Fiorin reforça a ideia de que não precisam haver desconfianças mútuas, "já que (...) as teorias do discurso, ao ressaltar mecanimos intradiscursivos ou interdiscursivos, estão trabalhando com aspectos complementares da textualização e não com ângulos excludentes na abordagem do uso linguístico" (FIORIN, 1989, p. 164).

Partindo da premissa essencial desse conceito (i.e., de

[1] thiago.rge@gmail.com
[2] Em entrevista concedida à revista Vogue de dezembro de 1969.

que o interdiscursivo consegue abrir novos ângulos de leitura), este artigo pretende analisar a narrativa e a utilização do tempo na obra de um dos mais radicais cineastas do denominado *nuevo cinema argentino* (ao lado de diretores como Lucrécia Martel e Pablo Trapero), o diretor, montador, roteirista e produtor, Lisandro Alonso, apontando possibilidades para sua recusa comercial.

Para isso, vão ser traduzidos trechos de entrevistas dadas pelo diretor a dois sites norte-americanos especializados em cinema: *Rampus* e *Twich*. Além disso, para a análise da narrativa, serão utilizados os conceitos de dois teóricos da área, com destaque para o norte-americano Robert McKee, enquanto que para a análise da utilização do tempo nos filmes do diretor, serão utilizados, em destaque, alguns conceitos explorados pelo filósofo francês Gilles Deleuze.

AS NARRATIVAS DE LISANDRO ALONSO - A NÃO TRAMA

Um dos territórios onde Lisandro Alonso é mais experimental é o da narrativa. Embora ele também experimente em termos de estética e movimentos de câmera, muitas vezes essas características podem passar despercebidas, enquanto é gritante a ausência de uma narrativa (somada aos tempos mortos), mesmo que mínima.

Parece ser uma tendência o pensamento generalizante de que histórias aristotélicas são as de grandes blockbusters, enquanto o oposto (isto é, histórias com pouca "ação" [beats]), são histórias de "filme de arte". Há bem da verdade, como afirma Robert McKee (2006): existem esquemas que permeiam todo o universo da escrita, uma coleção de princípios eternos, uma relação triangular onde está a totalidade das cosmologias dos escritores e

todas as suas numerosas visões da realidade e da vida inserida nela (MCKEE, 2006), e, dentro desse universo, as narrativas estão localizadas entre os vértices dessa relação. Pode-se comprovar essa afirmação a partir dos arquétipos apresentados pelo mesmo, como Arquitrama, Minitrama, Antitrama e Não Trama.

Isto é, por mais que o cinema de Alonso se "recuse" a construir uma história clássica em seus moldes (arquitrama), ao mesmo tempo, possui algumas características da mesma. Na definição dessa, por exemplo, estão algumas características aplicáveis ao seu cinema, como o personagem principal e o tempo contínuo. É claro, certamente o arquétipo de que mais aproximam-se seus filmes, em especial *La libertad* e *Fantasma*, é o da Não Trama, onde o arco narrativo parece manter-se estático, e as cargas de valores de vida dos personagens no final do filme são virtualmente idênticos aos do começo.

La libertad (2001) e *Fantasma* (2006) destacam-se em virtude da existência questionável de pontos de viradas ("plot points") em *Los muertos* (2004) e *Liverpool* (2008). No primeiro, após Vargas (Argentino Vargas) matar seus irmãos, a história é revertida em outra direção. E, ao final, ao descobrir sobre a morte de sua filha e a existência de seus netos, é sugerida uma mudança. Entretanto, ele age com frieza, contrariando qualquer princípio humanista. Ou seja, esses pontos de virada podem ter trazido alguma mudança psicológica para o personagem, mas isso não se reflete no enredo.

Já em *Liverpool*, o primeiro ponto de virada seria quando Farrel (Juan Fernández) consegue ser liberado (por ora) do navio onde trabalha viajando ao redor do mundo. Mas, ele não parece esboçar felicidade alguma em pausar sua pacata vida cotidiana, que há tanto tempo vem levando;

ele mostra-se completamente indiferente. Enquanto o segundo ponto de virada seria quando Farrel encontra sua mãe ainda viva e descobre ter uma filha. Entretanto, Farrel abandona-as, como se jamais estivesse passado por lá, não mudando em nada (frisando: superficialmente) sua vida até então.

Com base nisso, já é questionável afirmar de que se tratarem de legítimos pontos de virada, segundo o conceito elaborado por Syd Field. Entretanto, para o mesmo, ainda existe uma ordem correta e rigorosa para a utilização desses pontos de virada ("antes de começar a escrever, você tem que saber quatro coisas: final, início, ponto de virada no final do Ato I e ponto de virada no final do Ato II" [FIELD, 2001, p. 101]), ao qual, evidentemente, os referidos filmes acima não cumprem.

A INCOMUNICABILIDADE SUPERFICIAL DO SILÊNCIO

Devido principalmente a sua narrativa (ou não narrativa), preferindo deixar para o espectador criar a sua narrativa com base nos atos do personagem, permitindo que o espectador seja, junto com ele, um dos autores do filme, uma parcela significativa de todos os nichos de espectadores (do ocasional ao especializado), não consegue realizar uma produção significativa de sentindo em cima das obras de Alonso. Ao filmar, ele não está preocupado em mostrar seu ponto de vista sobre determinados temas. Ele está preocupado em levantar questões, dúvidas, ao qual cada espectador acaba tirando suas próprias conclusões, como o próprio afirma: "As pessoas acham que quando você é um diretor você sabe tudo. Eu não. O que eu estou tentando dizer é isso. Eu prefiro muitas questões a respostas. Eu não tenho resposta alguma ".[3]

[3] Tradução livre do autor do original: "People think when you are a director that you know everything. I don't. What I'm trying to say is that I prefer many questions to answers. I don't have any answers" (GUILLEN, 2009).

Um contra-argumento (no sentindo de juízo de valor) usual para esse cinema "retroativo", é o de que se pode fazer isso (criar narrativas) para qualquer pessoa desconhecida que se vê na rua, por exemplo. O que, na verdade, de uma forma ou de outra, é uma crítica antiga, que já vem desde a época dos irmãos Lumière, os inventores do cinema, ao retratarem um grupo de trabalhadores saindo de sua fábrica em *La Sortie des usines Lumière à Lyon*, de 1985, considerado um trabalho interessante como uma novidade, porém desinteressante na medida em que podia-se ver essa saída das fábricas todos os dias em praticamente todos os lugares do mundo, sem pagar nada.

Mas, voltando ao caso específico de Alonso, embora ele tente aproximar o tempo fílmico o máximo ao do enredo, dois dias resumem-se a uma hora e vinte minutos. Muito do cotidiano do personagem foi cortado, selecionado por Alonso. Sua percepção instantânea (assim como qualquer um de nós tem ao assistir, ler, ouvir algo) ao assistir o material bruto moldou todo o filme a seu gosto ou interesse (a questão de sua busca pela realidade ainda será abordada na análise de sua utilização do tempo). Ao concordar-se com isso, por consequência, já afirma-se a existência de um material ficcional, um material para moldar. O que não deixa de ser o trabalho de qualquer espécie de crítico (moldar um texto com base em seus conhecimentos e sua percepção imediata). Quer dizer, isto acontece com qualquer pessoa, ao assistir, ler ou ouvir algo, onde imediatamente sente-se algo (enquanto o pensamento alheio precisa achar um caminho para ser expressado), em uma relação completamente mediada pelo autor/autores da obra.

Ao aprofundar-se nisso, cabe outra afirmação: o que é cinema? A pergunta é retórica. Cada pessoa tem sua visão sobre o cinema: arte, história, diversão, etc. E, ao falar

sobre isso, é inescapável falar sobre cultura. Embora seja demasiado abstrato, no geral, o grande público tem sua visão de cinema moldada pela cultura audiovisual vigente em seu país. Soma-se a isso toda a influência de Hollywood, que, desde os primórdios do cinema, investe na produção e principalmente na distribuição, com filmes presentes em praticamente todos os países no mundo, e não é difícil explicar o porquê dos moldes norte-americanos estarem fortificados no jeito de fazer cinema ao redor do mundo (em especial no ritmo da montagem).

A partir daí, estamos a um passo para o processo de que a maioria das pessoas veja o cinema como um modo de distração, de entretenimento (não se pode esquecer que Hollywood é uma indústria, e para isso, precisa faturar). O que, certamente, não é uma visão incorreta do cinema, que já foi uma atração circense – mas uma visão injusta para com uma parcela dos cineastas. Ao dirigirem, por exemplo, comédias voltadas para o público adolescente, provavelmente os diretores não tenham ambições artísticas alguma, ou, caso o tenham, dificilmente conseguirão ultrapassar os limites impostos pelas produtoras ou, outro exemplo, pelos gêneros. Uma espécie de síndrome de *Barton Fink*, filme de 1991 de Joel e Ethan Coen. Entretanto, a maioria dos cineastas costuma pensar seus filmes como obras de valor igualitário a literatura e outras artes visuais (provavelmente frutos da conquista da política de autor), e seria injusto tratar seus filmes apenas como objetos de distração. É claro, existem verdadeiros artistas que se preocupam em divertir, assustar, amedrontar, realmente entreter o público, como Alfred Hitchcock, mas que, ao mesmo tempo têm uma preocupação artística e formal assombrosa. De qualquer forma, é no mínimo injusto buscar uma forma de entretenimento nos filmes de Alonso, afinal, estamos evidentemente perante alguém que pensa seu cinema como arte. O que, aliás, não é nada fácil.

RETRATO DE UM ARTISTA NO SÉCULO XXI

O poder de absorção do cinema é imenso. Enquanto a linguagem das artes visuais, em geral, demorou alguns séculos para desconstruir-se, o que se pode apontar como ápice o começo do século XX (com o cubismo, abstracionismo e principalmente o dadaísmo e seu principal expoente, Marcel Duchamp), o cinema demorou pouco menos de meia década para começar esse processo de desconstrução da gramática audiovisual básica — o que começa desde o início final da década de 30 e chega ao ápice com *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941), retornando em *Acossado* (Jean-Luc Godard, 1959) e tantos outros. Isto é, como proceder “artisticamente falando”, com toda essa autoconsciência artística do passado, todo esse peso histórico, para alcançar um mínimo de autenticidade.

Alonso opta pelo questionamento, o minimalismo, desconstruindo as narrativas, limitando os recursos do roteiro. E, ao denominarmos o estilo de Alonso como minimalista, estamos associando-o muito mais as narrativas literárias do que a forma dos filmes bressonianos. Por exemplo, Amílcar Bettega Barbosa, escritor brasileiro de *Os lados do círculo*, ao escrever sobre o escritor francês Emmanuel Bove e sua prosa fixa e mínima, poderia estar falando da abordagem presente nos filmes de Alonso: “Não há intriga (...) o que se lê é o lento desnudamento da condição humana, sem revolta, sem denúncia, uma espécie de resignação triste mas ao mesmo tempo sem aflição, onde tudo se acomoda na fatalidade de uma tranquila desgraça”.

Seu cinema provocativo (onde nós não conseguimos assimilar as coisas tão facilmente, onde é preciso envolver-se, entrar na atmosfera, o que levanta outra questão, como onde o filme foi visto) serve como um contraponto ao cinema padrão, ou até mesmo ao

que decidiu convencionar-se como “filmes *cult*” ou “alternativos”, filmes que normalmente não circulam no mercado comercial, mas são muito bem recebidos por crítica e público, sendo, às vezes, um cinema tão didático quanto o comercial, normalmente cometendo um dos pecados apontados por Martin Scorsese no livro *Grandes diretores de cinema*, organizado por *Laurent Tirard,* que é o de reforçar uma ideia em diversas cenas, questionando constantemente a inteligência do público.

Além disso, entrando um pouco na questão do tempo, é impossível negar que para a maioria da população o tempo é escasso. Jean-Luc Godard, por exemplo, assimilou essa ideia rapidamente e com certa ironia fez uma versão para o seu último trabalho, *Film socialisme*, de 2010, para o YouTube (site de compartilhamento de vídeos), o que nada mais é do que o filme intensamente acelerado de modo que o resultado final tenha apenas 5 minutos. Ou seja, ao abordarmos isso, é inegável percebermos o quanto Alonso tenta desafiar o convencional, o quanto de sua sinceridade está ao afirmar, ensandecido pela urgência com que nossas vidas requerem, que não tem respostas.

O TEMPO NO CINEMA DE ALONSO

O tempo é uma noção subjetiva no cinema. A priori, é uma questão cultural. A sensação de um segundo pode variar de público para público. Uma das definições mais importantes para o cinema sobre a questão vem de Gilles Deleuze, na qual ele dividiu as imagens em dois conjuntos. O primeiro seria a Imagem-Movimento, relacionada principalmente ao cinema clássico, onde o tempo é representado de uma forma indireta, podendo ser medido em escalas cronológicas. O segundo, seria a Imagem-Tempo, onde o tempo seria representado diretamente.
Esse segundo conjunto de imagem começa a ganhar destaque a partir da escola neorrealista, e está normalmente associado a busca pelo real ou ao cotidiano. Segundo Ivonete Pinto, no seu artigo *Anotações em torno do tempo: a fragmentação e a distenção do cinema:* “A banalidade do cotidiano – ou a contemplação da banalidade –, é percebida pelo espectador. Esta percepção direta do tempo, [é] traço do cinema moderno (...)” (2011, p. 72).

Essa contemplação da banalidade é característica da obra de Alonso. O tempo está relacionado diretamente com todos os elementos de sua obra. Sua estrutura é desenvolvida pensando no tempo. Sua tentativa de equiparar o tempo da narrativa ao do enredo, sua opção pelos planos-sequência (recusando os artifícios de uma montagem rápida) não são nada mais do que reflexos dessa opção.

Opção esta que está diretamente na contracorrente da atual estética publicitária no cinema, onde a tendência é cada vez diminuir mais a duração média dos planos; como constata o teórico francês Jean-Louis Comolli, em seu *Ver e poder*: a duração média atual dos planos no cinema é de aproximadamente quatro segundos (2007, p. 18).

Com essa velocidade, o espectador praticamente não consegue processar o que vê. Alonso faz o oposto, tentando nos fazer refletir sobre as imagens, nos dando tempo o suficiente para mergulhar no psicológico dos personagens. Ele não nos dá nada pronto para ser assimiliado, como a grande maioria dos filmes. Nós não podemos apenas sentar e receber as informações, é preciso pensar sobre a imagem. Isto está imposto. É preciso sentir o tempo passando através do corpo.

A partir daí, parece impossível desassociar as influências no cinema de Alonso da escola neorrealista. Elas são muitas: busca pelo real, uso de locações, principalmente externas, substituindo as filmagens em estúdio, os atores

não-profissionais e, os já citados, plano-sequência. Aqui, em A Imagem-Tempo, Deleuze está se referindo ao neorrealismo, entretanto, poderia estar se referindo aos filmes de Alonso:

> (...) se a banalidade cotidiana tem tanta importância, é porque, submetida a esquemas sensório-motores automáticos e já construídos, ela é ainda mais capaz, à menor perturbação do equilíbrio entre a excitação e a resposta (...), de escapar subitamente às leis desse esquematismo e de se revelar a si mesma numa nudez, crueza e brutalidade visuais e sonoras que a tornam insuperável, dando-lhe o aspecto de sonho ou de pesadelo" (DELEUZE, 1985, p. 11).

Isto é, Lisandro Alonso pensa o tempo e o anexa como um dos principais elementos de seu cinema, o que, aliado a ausência do enredo (o segundo, em virtude do primeiro), provavelmente seja outra resposta para a recusa do grande público. Neste trecho da entrevista ao *Rumpus*, ele fala sobre os problemas e um panorama geral sobre quem pratica esse cinema a margem do comercial:

> Tudo não precisa ser Hollywood. A única coisa que é importante é que eu posso fazer os filmes que eu quero, mas eu não sei por quanto tempo serei capaz de fazê-los. Todo o dia eu tenho problema em economizar dinheiro. Eu tenho sido particularmente sortudo, fiz quatro filmes até agora, mas essas fundações, eles precisam do dinheiro de volta de alguma forma. E com os meus filmes, sem estrelas, não é fácil fazer o dinheiro retornar. Meu cinema custa 200 ou 300 mil doláres, mas se eles não vêem uma grande estrela, eles não veem um filme. Se você pode imaginar o preço de um filme de Hollywood, algo como 50 milhões, tente separar quanto eles gastam a cada minuto. Apenas esse minuto poderia bancar todo o meu filme. Eu não posso competir. As pessoas nas ruas não sabem que meus filmes existem.[4]

Temeroso, ele conclui:

> Se amanhã eu tiver que parar de filmar, eu vou. Eu não vou vender minha casa por um projeto, pode ter certeza. Se eu tiver que voltar e trabalhar na fazenda de minha família, ok. Eu não tenho problema com isso. Mas eu choraria muito (...) É uma vergonha que [este tipo de cinema] não se comunique com a audência de alguma maneira.[5]

INFERÊNCIA

A partir da análise feita da obra de Lisandro Alonso, pode-se perceber uma série de fatores como sendo as princípais características para a recusa de seu cinema. A mais evidente talvez seja a experimentação narrativa, ao não contar uma história nos moldes clássicos, apenas registrando a história e a deixando para o imaginário dos espectadores. Como estamos acostumados com narrativas aristotélicas, onde tudo acontece diante de nossos olhos e sobra pouco espaço para desenvolver a partir daí, onde todos os dados nos são fornecidos, o cinema de Alonso pode acabar tornando-se cansativo a medida em que passa. Outro dos motivos é o dos tempos mortos, que também são um contraponto, desta vez à montagem de ação da maioria dos filmes e videoclipes. Além disso, ainda existem outros

[4] Tradução livre do autor do original: "Everything doesn't have to be Hollywood. The only thing that is important is that I'm able to make the movies I want, but I don't know how much longer I'll be able to do it. Every day I have trouble raising money. I've been pretty lucky, I've made four films so far, but these foundations, they need the money back in some way. And mine, with no stars, it's not easy to make it back. My cinema costs about 200 or 300 thousand dollars, but if they don't see a big star they don't see a film. If you can imagine the cost of a Hollywood film, about 50 million, try to separate how much it costs per minute. That one minute could fund my entire movie. I cannot compete. The people in the street don't know my films exist" (SWEENEY, 2009).

[5] Tradução livre do autor do original: "If tomorrow I have to quit filmmaking, I will. I'm not going to sell my house for a project, that's for sure. If I have to go back and work on my family's farm, fine. I don't have any problem with it. But I would cry a lot. (...) It's a shame it does not communicate to an audience in some way" (SWEENEY, 2009).

fatores extrafílmicos, como o local onde o filme foi visto. Ao assistí-lo em um cinema, é mais fácil entrar na atmosfera do filme, enquanto que, dificilmente alguém conseguira corresponder às expectativas de Alonso assistindo-o em casa, onde facilmente pode ser disperso. Infelizmente, como o próprio Alonso afirma na última citação, é uma pena que esse cinema dialogue com um pequeno gueto cinéfilo, pois é desafiador em sua essência, e não se pode esquecer que tudo deve ser questionado, pois é o único caminho possível para o avanço.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBOSA, Amílcar Bettega. **Emmanuel Bove desnudou a tranquila desgraça humana**. 2006. Disponível em: <http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI1041449-EI6781,00.html>. Acesso em: 20/08/11.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder – A Inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1 – A Imagem-Movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Cinema 2 – A Imagem-Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

FIORIN, J. L. . **A noção de texto em Semiótica**. Organon, Porto Alegre, v. 9, n. 23, p. 163-173, 1995.

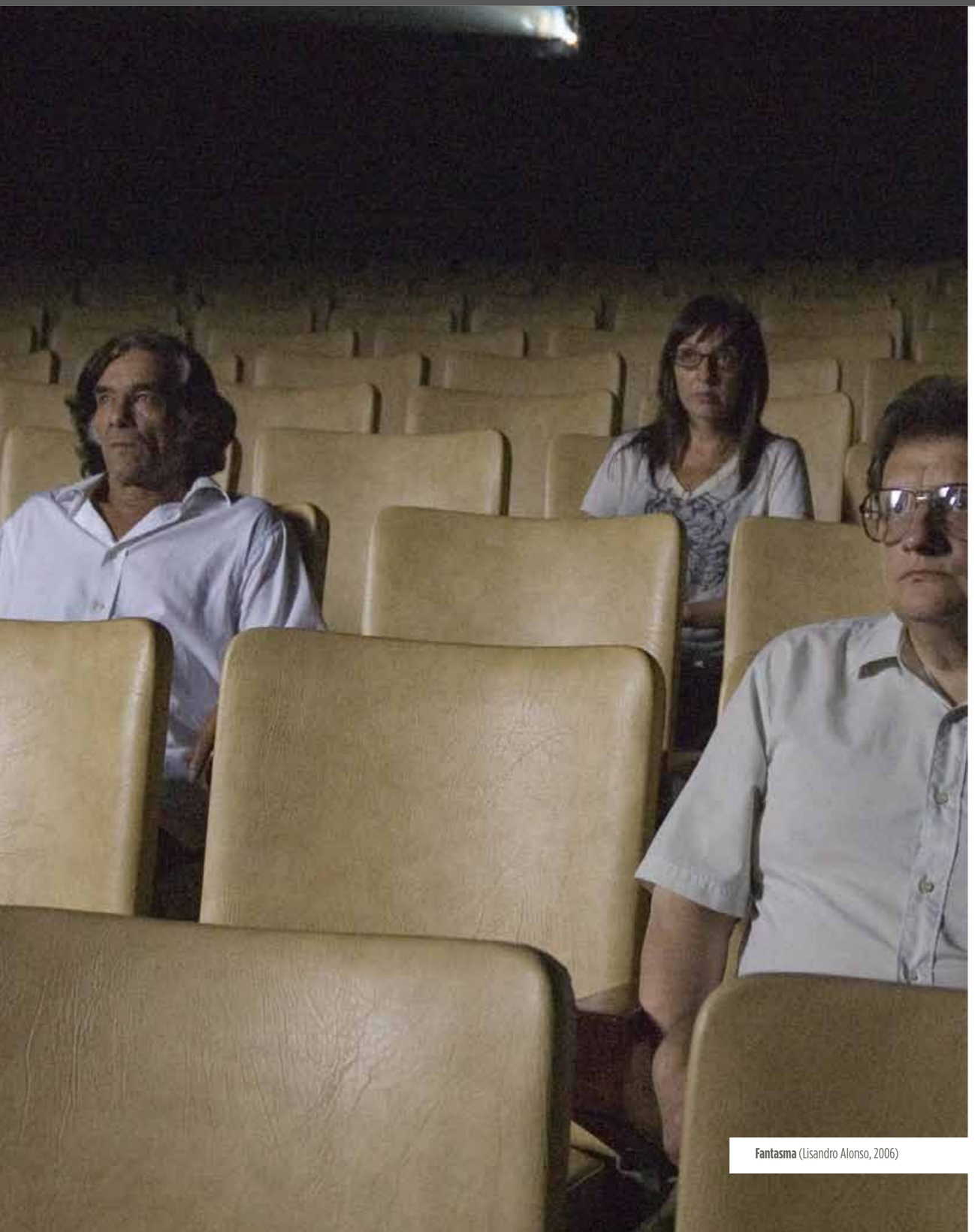
GUILLEN,Michael.**Liverpool–InterviewwithLisandro Alonso.** 2009. Disponível em: <http://twitchfilm.com/interviews/2009/08/liverpoolinterview-with-lisandro-alonso.php>. Acesso em: 28/06/2011.

MCKEE, Robert. **Story: Substância, Estrutura, Estilo e os Princípios da Escrita de Roteiros**. Curitiba: Arte e Letra, 2006.

PINTO, Ivonete. **Anotações em torno do tempo: a fragmentação e a distenção do cinema**, in: Ursula Rosa da Silva (org.), Arte e Visualidade: Desafios da Imagem. Pelotas: Editora e Gráfica Universitária, 2011.

SWEENEY, R. Emmet. **The Rumpus Interview with Lisandro Alonso.** 2009. Disponível em: <http://therumpus.net/2009/02/the-rumpus-interview-with-lisandro-alonso/>. Acesso em: 17/05/2011.

TIRARD, Laurent. **Grandes diretores de cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.



Fantasma (Lisandro Alonso, 2006)

Alonso
e o discurso sensorial

por Guilherme Gonçalves da Luz[1]
Discente do curso de Cinema e animação da UFPel

Este trabalho tem como objetivo analisar as relações existentes entre a obra cinematográfica de Lisandro Alonso e o entendimento contemporâneo da arte de um modo geral. Trabalhar-se-á a partir da análise do filme La Libertad (2001), buscando a identificação de um caráter particular no cinema contemporâneo com a retomada da valorização da imagem pura.

Para tanto, devemos, antes de qualquer coisa, entender os processos fundamentais da análise discursiva do cinema de autor nos dias de hoje. E para entender o papel da arte contemporânea no que diz respeito aos questionamentos à frivolidade das motivações pós-modernas, é preciso que se reflita acerca do processo "evolutivo" da arte a partir das transformações da sociedade.

As concepções artísticas dos períodos históricos que antecedem o modernismo trabalham com a arte enquanto representação do universo, a imagem pura, vista também nas primeiras idéias de narratividade do cinema, algum tempo depois, no início do século XX. A filosofia moderna (René Descartes, séc. XVII) insere ao campo do pensamento uma capacidade de pensar sobre o próprio pensar[2], o mundo agora, passa a ser visto como o resultado da subjetividade do homem e as representações são decorrentes deste questionamento. Isso inclui os conceitos de hipertexto e metalinguagem desenvolvidos posteriormente. Como coloca Arthur Danto (2006), a arte ganhou a capacidade de representar a si mesma. "Com o modernismo, as próprias condições de representação

[1] guilh.gl@gmail.com
[2] René Descartes (1637).

tornaram-se centrais, de modo que a arte de certa forma se tornou seu próprio assunto" (p. 09). Logo, a arte contemporânea ou uma espécie de pós-arte não se coloca no papel de contrapor a modernidade e suas antecessoras, mas sim no de subverter os suportes e acreditar que o que a antecede está morto e só pode de alguma maneira ser revisitado. O modernismo está esgotado.

Deste modo, pode-se dizer que o cinema, de uma forma condensada, perpassa por todas as etapas da evolução histórica da arte. Desde a representação "realista"[3],ainda no período do pré-cinema, passando pelas experimentações de linguagem no cinema moderno (Nouvelle Vague) até chegar ao cinema contemporâneo.

O cinema contemporâneo, neste aspecto de subverter o que se tem como regra na produção cinematográfica tradicional, se aproxima cada vez mais da arte, tanto na utilização do discurso de forma mais aberta, quanto na tentativa de inovação nas formas de linguagem, mídias e suportes, combatendo a relação sintagmática[4] impregnada na narrativa visual desde os seus primórdios.

Esta proximidade com a arte imprime no cinema contemporâneo uma capacidade muito distinta de experimentação, mas não o impede de criar novos "vícios" e estabelecer novos sentidos e generalidades. A desconstrução acaba implicando na construção de um novo modelo. O que de fato é relevante é que este modelo é infinitamente menos explorado que o tradicional.

Lisandro Alonso, por meio de sua obra, explora esta tentativa de desqualificação do "fantástico", um louvor ao banal, argumentado pela ideia de que o conteúdo deve se sustentar enquanto fenômeno.

[3] O termo "realista" aparece entre aspas, pois nada tem a ver com a escola homônima, deve-se atribuir aqui apenas o sentido formal da palavra para expressar a condição de naturalidade das imagens do período do pré-cinema.

[4] Christian Metz, 1972–o sintagma é uma unidade sintagmática que denota uma subdivisão da oração. A idéia de Metz ao enxergar os planos como sintagmas é atribuir a eles um sentido de constituição de um todo. O plano é, então, a menor unidade constituinte deste todo, e possui uma relação de sentido no encadeamento com as ideias, assim como os vocábulos.

Os planos longos e contemplativos de atividades cotidianas em La Libertad lembram, por muitas vezes, alguns filmes do período do pré-cinema, quando ainda se podia pensar em imagem pura. Este recurso remete à desconstrução, à tentativa de quebrar este elo dos sentidos.

Os personagens de Alonso são impessoais, o público demora a conseguir identificação e o faz por meio de uma insistência permanente do mesmo com suas ações. A exacerbada valorização do sujeito introspectivo é marca das personagens de Lisandro Alonso. Tem-se, em alguns momentos, a impressão de que ele não constrói personagens, mas que as abandona em narrativas aleatórias onde perambulam a procura de sentido. Exceto em *Liverpool* (2008), em que o cineasta contraria a expectativa de quem vai para a sala de cinema com suas obras anteriores na bagagem, (*La Libertad)*, Los muertos (2004) e *Fantasma* (2006). O que se vê, então, é a reinvenção. A fuga está na narrativa, que parece a todo o momento querer se desprender da personagem, ilustrada por um exercício de estilo magnífico.

O tempo de Alonso é simbólico e dialógico, no sentido de questionar, quase abertamente, a maneira contemporânea de viver o próprio tempo. O tempo e o silêncio são os elementos mais eloqüentes no discurso do autor, em que diz muito sem dizer nada. A concretude das ações é posta em contraste com a leveza dos simbolismos.

LA LIBERTAD

Se o cinema moderno de Godard apostava nas reflexões sobre a linguagem e na indagação do próprio fazer como uma tentativa de definição sobre o que é essencialmente peculiar do cinema, o cinema contemporâneo aderiu à imagem e ao tempo como unidades fundamentais

do discurso cinematográfico. Pode-se dizer que este engajamento dos autores com esses dois elementos resulta em uma espécie de discurso sensorial.

Para Lisandro Alonso, a imagem é a principal personagem das indagações do cinema. *La Libertad* é um filme que trata do singelo cotidiano de um jovem lenhador em meio à tarefa de cortar árvores. Os planos pouco atrativos, um ambiente desprovido de qualquer sedução estética e a fotografia quase etnográfica atribuem, desde o início do filme, uma dificuldade reveladora no que diz respeito à assimilação de seu discurso. Como diz Julio Bezerra (2010) em seu artigo "O corpo como cogito", cineastas como Alonso, na linha dos autores de cinema contemporâneo, trabalham com *blocos sensoriais*, ou seja, o viés psicológico da atribuição de sentido nos planos é abandonado a partir de uma experimentação de ausência da lógica.

A atenção que se dá ao ato simplório de cortar uma árvore, participando de todo o processo e tendo a experiência de um tempo que é outro, o tempo do cinema que aqui nada mais tem a ver com o tempo pós-moderno, é quase como vivenciar a primeira exibição de *La sortie des ouvriers de l'usine* (Louis Lumière, 1895)[5] e se deparar com a contemplação no seu estado puro. A imagem em movimento.

Segundo Jacques Aumont[6] (1995), a representação do cinema traz consigo uma carga de significação atrelada ao objeto representado. Para o autor, o próprio ato de se representar algo cinematograficamente já indica a necessidade de dizer algo sobre ele.

> *Assim, a imagem de um revolver não é apenas o equivalente do termo "revolver", mas veicula implicitamente um enunciado do tipo "eis um revolver" ou "isto é um revolver", que deixa transparecer a ostentação e a vontade de fazer com que o objeto signifique algo além de sua simples representação. (pág. 90).*

Se a possibilidade de enxergar a paisagem como objeto de contemplação é válida em *La Libertad*, a identificação do público com o introspectivo lenhador é justificada por uma tentativa de desconforto, em que é preciso, antes de vivenciar a história, se acostumar à personagem. A assimilação do espectador acontece por meio de uma insistência de ações. A câmera posta de maneira tradicional ajuda a dificultar essa relação de intimidade. Este questionamento sobre intimidade é posto em cheque na cena em que o protagonista é mostrado fazendo suas necessidades ao lado de uma árvore. O estranhamento vai sendo deixado de lado, o público compartilha experiências com o jovem lenhador e agora esta inserido naquele universo isolado de significação.

A câmera de Alonso é como um narrador pacato, condescendente com a mesmice, aborrecedor. O cotidiano é aborrecedor e o tempo, em dilatação, estabelece diálogos constantes com a vida que corre. O tempo de quem experimenta o cinema em um lugar que não é seu e em um tempo que é outro. Tudo parte de um projeto, o de criar um universo a partir de uma nova significação.

[5] *La sortie des ouvriers de l'usine*, dos irmãos Lumière, é considerada a primeira projeção cinematográfica da história, em Paris, 1895. Registra o simples movimento de saída de turno de operários de uma fábrica.

[6] Jacques Aumont (Avignon, 25 de fevereiro de 1942) é um teórico de cinema, escritor e professor universitário francês.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

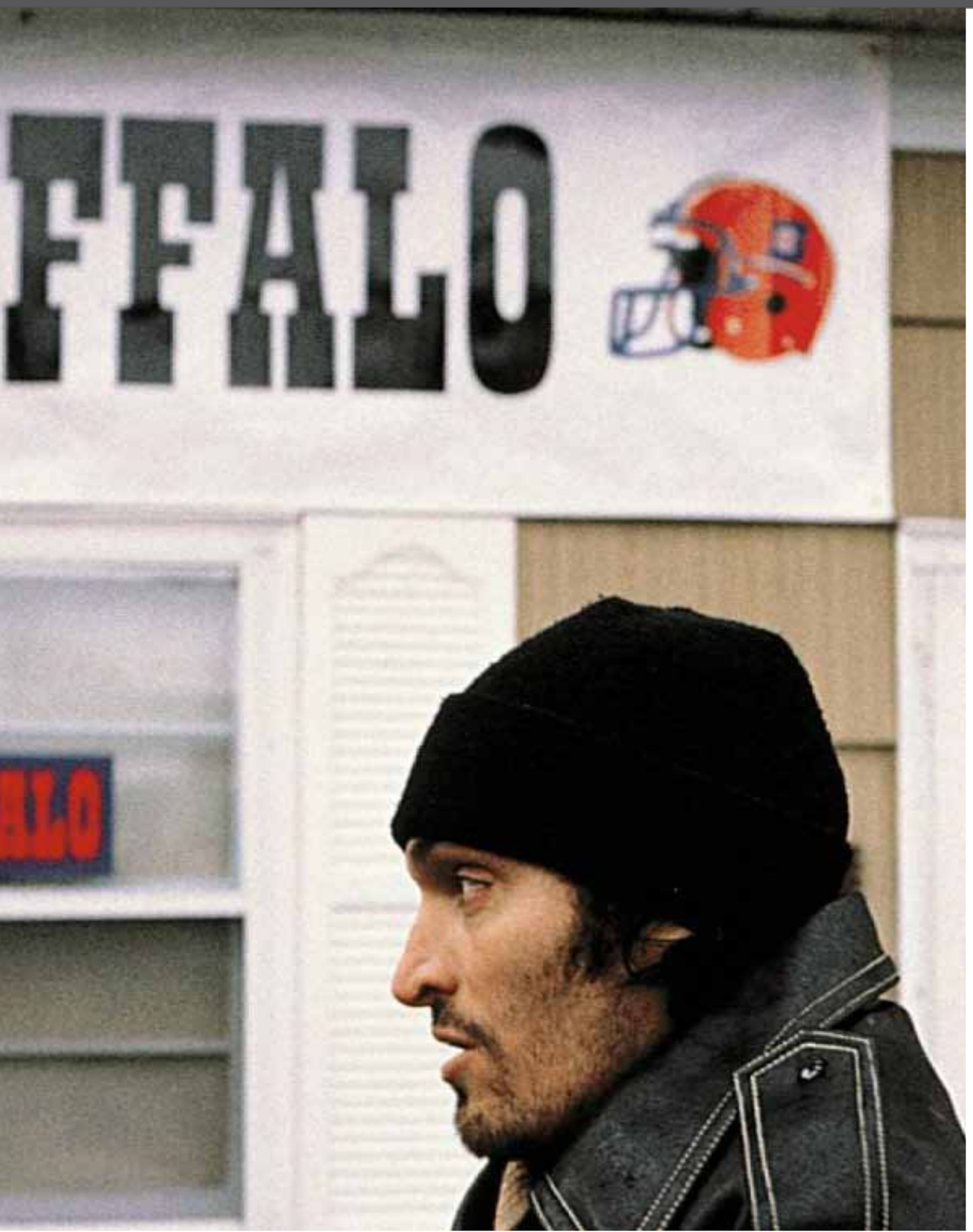
AUMONT, Jacques. et all. **A estética do filme**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995

BEZERRA, Julio. O corpo como cogito; **Revista da associação nacional dos programas de pós-graduação em comunicação**. E-compós, Brasília, V.13, n.1, jan./abr. 2010.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte: A arte contemporânea e os limites da historia**. São Paulo: Edusp, 2006.

DESCARTES, René. **O discurso do método.** 1637; Versão eletrônica; Tradução; Enrico Corvisiere. Digitalização; Grupo de discussão acrópolis. http://br.egroups.com/group/acropolis/

METZ, Christian. **A significação do cinema**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.



Buffalo ’66 e o cinema independente norte-americano

por Eduardo Resing[1]
Discente do curso de Cinema e animação da UFPel

Separado em dois grandes nichos, o cinema norte-americano é provavelmente a mais variada e uma das mais prolíficas cinematografias mundiais. A despeito do cinema de indústria ser o carro-chefe da cultura daquele País, apresentando-se também como um dos seus maiores produtos de exportação – assim permitindo-o ser um caso excepcional de arte-indústria que o eleva ao mesmo tempo a uma importante ferramenta da economia nacional – também é de lá que vêm alguns dos melhores “filmes de autor” já realizados.

Essa segunda fatia do cinema dos Estados Unidos, a dos filmes independentes, com uma proporção muito menor se comparada a do cinema dos grandes estúdios, que dominam não apenas as salas dos cinemas do seu próprio país, mas do mundo inteiro, com raríssimas exceções como a Índia e a sua poderosa Bollywood, é ainda assim maior do que a grande maioria das cinematografias nacionais. Como base de comparação, enquanto no Brasil são lançados menos de cem filmes de longa-metragem por ano, nos Estados Unidos esse número aumenta significativamente levando em consideração somente os filmes independentes, sem contar os tantos outros filmes comerciais lançados no mesmo ano.

E é dentro dessa espécie de indústria paralela (e o termo indústria aparece porque de alguns anos para cá todos os grandes estúdios criaram o seu próprio selo

[1] eduardoresing@gmail.com

independente[2], o que já torna esse cinema não mais tão independente assim), que surge a maior parte dos grandes diretores americanos. Enquanto alguns migram para o cinema de indústria logo depois de alcançarem algum reconhecimento com o primeiro ou segundo filme, existem aqueles que continuam fiéis à ideia de cinema como expressão artística e evitam entrar no esquema dos estúdios como forma de não terem seu cinema podado por razões "menores" como a obtenção do maior lucro possível, que implica em uma padronização do cinema, pelo fato de o cinema industrial ter muito mais a ver com o público do que com o próprio autor.

Esse cinema independente americano, sempre associado ao seu autor-síntese John Cassavetes – considerado o seu precursor ao dirigir filmes no esquema de equipe e orçamento reduzidos ainda no fim dos anos cinquenta –, também pode ser subdividido em mais uma dezena de gêneros, e aí entram desde aqueles filmes com orçamentos modestos em relação aos *blockbusters* e congêneres (mas bastante caros se comparados ao cinema brasileiro, por exemplo), que são justamente os que se utilizam dos selos independentes dos grandes estúdios, até a cena *underground*, os filmes experimentais, os chamados *midnight movies*, *exploitation films*, filmes de arte e mais outros tantos subgêneros que evidenciam a riqueza do cinema produzido dentro desse nicho cinematográfico.

Por terem uma distribuição reduzida, estreando em poucas salas e dependendo de um boca-a-boca para permanecerem em cartaz, esses filmes, que costumam ter como habitat natural os festivais, muitas vezes não conseguem sair deles para o circuito e acabam habitando por muito tempo apenas as memórias dos poucos privilegiados que os conseguiram assistir. Muitos desses permanecem desconhecidos do público, mesmo daquele público que conhece cinema, até que algum entendido o resgate para transformá-lo, não raro, em objeto de culto. Dentro desse cinema "livre" encontraremos muitos ícones da cultura alternativa, sejam eles diretores, filmes, atores ou personagens. É o que se convencionou chamar de cult, ou seja, o que é cultuado por um determinado grupo de pessoas, mas que não faz parte do grande gosto popular. Compreendendo esse conjunto de elementos *cult* vale citar desde Quentin Tarantino e *Taxi Driver*, que já atingem um público bem numeroso, até Hal Hartley e *Pink Flamingos*, desconhecidos pela maior parte do público de cinema, mas igualmente cultuados por um grupo reduzido.

Primeiro filme do então ator Vincent Gallo, *Buffalo '66*, lançado em 1998, é desses filmes com poucos, porém fiéis, admiradores. O filme se enquadra perfeitamente no esquema independente e é radical já nessa concepção: além de dirigir, Gallo também escreveu, protagonizou e criou a trilha sonora para o filme, tudo isso com o limitado orçamento de apenas um milhão e quinhentos mil dólares. O filme um tanto autobiográfico conta a história de Billy Brown (Gallo), um homem recém saído da prisão que sequestra uma dançarina de sapateado (Christina Ricci) a fim de que ela seja apresentada aos seus pais – que não sabem da prisão do filho – como sua esposa.

Através de uma premissa simples *Buffalo* logo de cara já se apresenta como uma experiência ousada e bizarra de alguém que ao mesmo tempo em que parece não dominar a arte do cinema propriamente dita, mais especificamente a direção de um filme e todas as escolhas que a envolvem, sabe muito bem o que está fazendo. Gallo não segue nenhum tipo de padrão pré-existente, cria sua própria forma de filmar e surpreende ao criar uma série de grandes momentos através de uma linha narrativa simples, mas extremamente bem construída.

Layla, a dançarina sequestrada, entra já desde o início no

[2] Como forma de suprir o crescimento do cinema independente norte-americano, que passou a chamar a atenção do público também fora dos festivais, os grandes estúdios criam em meados dos anos noventa empresas que serviriam para subsidiar projetos menores e mais ousados, de forma a interferir menos na sua execução devido a uma menor preocupação com questões financeiras. São exemplos a Sony Pictures Classics (1992), a Fox Searchlight (1995), a Paramount Classics (1998), a Focus Features (2002 - pertecente à Universal Pictures) e a Warner Independent (2003)..

jogo de Billy Brown, e desenvolve uma curiosa empatia com o seu sequestrador, apresentando a chamada síndrome de Estocolmo. Layla em nenhum momento representa o que seria uma clássica vítima de sequestro, ela inclusive se mostra, em um curto período de tempo, visivelmente apaixonada pelo personagem principal, fato que indica a fragilidade da sua personagem, da qual não temos nenhuma informação além da de ser uma aluna de sapateado e do seu nome, que em momento algum fica claro ser verdadeiro.

Por outro lado, aos poucos vamos desenhando a vida inteira de Billy, sujeito egocêntrico, mal-humorado e infeliz. Brown vai se revelando a típica figura do loser norte-americano, quando através de flashbacks acompanhamos sua infância e vida pré-confinamento. O amigo Goon (Kevin Corrigan) é a única pessoa próxima que sabe da sua prisão e é com ele, homem de cerca de trinta anos que vive com a mãe e tem problemas mentais, que Billy vai contar para a execução do seu grande plano.

Durante os cinco anos em que o amigo fica na prisão, Goon é encarregado de enviar as cartas falsas escritas por Billy para os seus pais em datas comemorativas. Quando somos apresentados aos pais de Billy, as coisas começam a ficar muito claras e começamos a entender o personagem e a estranhamente nos identificar com aquela persona tão desagradável à primeira vista.

Os pais de Billy, Jan e Jimmy Brown, interpretados pelos veteranos Anjelica Huston e Ben Gazzara são algo de excêntrico e justificam todo o comportamento irregular do filho. Enquanto a mãe é uma fanática pelo time de futebol americano Buffalo Bills e especialmente frustrada com a derrota do time no dia em que deu à luz Billy, culpando o filho por não poder ter assistido aquele jogo, o pai é um cantor fracassado que se mostra completamente indiferente ao filho. Ambos não fazem a menor questão de saber qualquer coisa a respeito de Billy, o que fica claro em uma das cenas chave do filme.

O plano de vingança de Billy Brown é bem direto: matar Scott Woods, o homem que indiretamente o fez ir para a cadeia. Billy não cometeu crime algum, apenas apostou um dinheiro que não tinha no time de adoração da mãe. Quando Woods (Bob Wahl), um dos principais jogadores do Buffalo, perde o gol da vitória, Billy perde junto sua liberdade, já que para pagar a dívida da aposta terá que confessar um crime que não cometeu e passar cinco anos na prisão.

Outra personagem secundária importante para entendermos o comportamento do protagonista é Wendy Balsam (Rosana Arquette), paixão de infância de Billy que ele vai reencontrar mais tarde em uma lanchonete de beira de estrada e que vai provar definitivamente à Layla que por trás daquele homem amargurado existe alguém cheio de problemas sentimentais não-resolvidos.
Durante toda essa apresentação do personagem, que dura o filme inteiro e que muda a relação do espectador com o personagem conforme a sua história vai se desenrolando, é inevitável não perceber o tom autobiográfico do personagem em relação ao seu autor.

Vincent Gallo desde sempre foi uma figura controversa. Começou como pintor, chegou a ter uma carreira como *rapper*, até se iniciar na carreira de ator, o que continua fazendo até hoje. Sempre firme em suas opiniões já se viu protagonizando inúmeras histórias polêmicas.

A mais famosa delas é a fatídica cena de sexo oral explícito em seu segundo filme de longa-metragem *The Brown Bunny* (2003) protagonizada pelo próprio Gallo e por sua ex-namorada Chlöe Sevigny. A cena foi tão comentada

que o filme ficou em segundo plano e é até hoje lembrado como o filme do sexo oral explícito. Apesar de todos os comentários negativos, o filme é uma experiência ainda mais radical, na qual o diretor exerce quase todas as funções da equipe e cria uma obra contemplativa muito interessante que gira em torno de um motoqueiro atormentado pelas memórias de sua antiga namorada.

O filme também rendeu outra das maiores polêmicas envolvendo Vincent. Quando o famoso crítico de cinema americano Roger Ebert afirmou que *The Brown Bunny* era o pior filme já apresentado em Cannes, Gallo respondeu chamando-o de "porco gordo" e o amaldiçoando com um câncer de próstata. Quando Ebert foi mais tarde diagnosticado com câncer na tireóide, o diretor se arrependeu e se retratou publicamente pedindo desculpas a Ebert.

Por ter essa forma radical de falar o que lhe vem à cabeça, Gallo é visto com maus olhos por muita gente, incluindo a própria Christina Ricci, que prometeu nunca mais participar de nenhum filme com o diretor após ele acusá-la de ser uma marionete ao alegar que durante a filmagem de *Buffalo '66* ela basicamente fazia o que ele mandava, além de ter chamado a atriz de gorda.

Todo esse comportamento é sintetizado no personagem principal do filme e pode ser a forma que o ator/diretor encontrou para compreender a si próprio; escolha singular como todas as outras que Gallo apresenta no seu filme de estreia. Apesar de todo esse comportamento duvidoso do artista, é inegável o seu talento tanto no cinema como na música, onde o ator atua como cantor-compositor.

Buffalo '66 é cheio dessas escolhas inusitadas, que são, portanto, o que o eleva à categoria de um filme-referência,

onde se pode sempre buscar algum tipo de inspiração. Desde a decupagem até a montagem, o que vemos não é nenhum trabalho asséptico como as imagens perfeitas produzidas em Hollywood. Estamos em 1998 e é como se assistíssemos a um filme de uns anos atrás.

Nessa atemporalidade e no que pode ser chamado de uma falta de acabamento, por constantemente termos a impressão através da crueza das imagens de um desleixo proposital, é que reside a estética do filme. E uma estética peculiar, quando por exemplo são inseridos elementos típicos do vídeo, como a pluralidade de quadros em um mesmo plano ou efeitos de transição pouco utilizado no cinema tradicional. Por outro lado, temos a granulação do filme e sua coloração característica.

Essa esquizofrenia estética é evidenciada na cena do encontro com os pais, onde os quatro personagens, Billy, Layla, Jan e Jimmy, estão cada um em um lado da mesa com quatro lugares e por um truque de fotografia, ficamos perdidos no espaço fílmico e de repente estamos assistindo a quatro filmes diferentes, já que cada plano (sempre destacando somente um personagem) parece ter uma atmosfera própria.

Gallo parece estudar meticulosamente cada cena antes de rodar para que todas tenham um impacto próprio. Não são poucas as cenas memoráveis em *Buffalo '66*. O diretor parece ter uma habilidade especial para a criação desses momentos que ficam na memória mesmo vários dias após o espectador ter assistido ao seu filme.

Quem já assistiu a *Buffalo '66* guardará sempre a imagem de uma jovem e rechonchuda Christina Ricci sapateando na pista de boliche com iluminação própria ou ainda a figura de Ben Gazzara cantando Fools Rush In contra

uma parede vermelha e mais tarde sendo aplaudido pela mesma Christina Ricci.

Mas a sanguinolenta cena de confronto com o seu inimigo Scott Woods na casa noturna merece destaque especial. Ali Vincent Gallo se utiliza de todos os elementos possíveis para a criação de uma cena inesquecível: a música, a luz, o clima, tudo está em perfeita harmonia e compõe uma atmosfera de tensão difícil de encontrar até mesmo no cinema de diretores consagrados. Além disso, é nessa cena que Gallo antecipa os efeitos que um ano depois se consagrariam através do filme evento *Matrix*[3] (Andy e Laurence Wachowski).

A bagunça que o então jovem diretor faz não é somente estética, visto que não é claro se estamos assistindo a um drama ou uma comédia. Não que exista a necessidade de encaixar o filme em um gênero, mas a dificuldade é em saber se podemos ou não rir daquilo que vemos na tela. A desgraça alheia é engraçada? Uma situação tão ridícula quanto a de Billy Brown pode ser levada a sério?

Há quem diga que o filme é um ótimo romance ou um grande filme de vingança. Isso tudo só vem a enriquecer a obra de Gallo, que busca justamente fugir de qualquer tipo de gênero e construir uma narrativa baseada no que é a vida, onde a comédia sempre se mistura a tragédia. Os personagens do filme, ainda que apareçam caricatos uma vez ou outra (a mãe, em uma atuação inspirada de Anjelica Huston) representam o que há de mais humano, sem qualquer tipo de maniqueísmo, com complexidades e questões naturalmente sem respostas.

Christina Ricci como a frágil e insegura Layla não parece em nada ser a marionete que o diretor a acusou de ser. Por méritos próprios ou não, a atriz empresta o corpo a uma personagem cativante e dá vida a essa jovem mulher que traz sempre essa estranha ambiguidade e desconfiança; não temos nenhuma pista durante o filme de que ela vá se voltar contra o personagem de Billy, mas ao mesmo tempo esperamos que isso aconteça a certa altura.

Todos os personagens são odiáveis por alguma perspectiva, mas conseguem ganhar o espectador ainda assim, muito devido à estranheza que carregam consigo. No fundo são todos *weirdos* ou *freaks* ou *losers*, todos esses típicos estereótipos que estão intimamente ligados à cultura norte-americana (mas existentes em qualquer lugar do planeta, ainda que não existam traduções apropriadas na língua portuguesa por exemplo), e enxergar isso na tela é o bastante para que a nossa porção estranha e não convencional se identifique com aquelas loucuras.

A música está bastante presente o tempo todo e exerce o papel fundamental de colocar tudo o que há para ser sentido no seu devido lugar. Além das canções minimalistas e intimistas de Vincent Gallo, que dão todo o tom melancólico que acompanha o filme do início ao fim, encontramos também músicas de outros artistas, como Moonchild do King Crimson, que acompanha o sapateado de Layla na pista de boliche e Heart of the Sunrise do Yes, que inicia a cena arrebatadora da casa noturna e quando começa a tocar deixa claro que é a única música que poderia se encaixar ali.

Gallo mistura o suave com o agressivo e consegue mudar completamente o tom de uma cena com as músicas que compõem a trilha sonora. Ele está seguro do que o espectador deve sentir nesse ou naquele momento e faz da música um instrumento para que chegue ao que está querendo passar. A música do famoso jazzista Stan Getz dá o tom de uma das mais belas cenas do filme: a do quarto de hotel quando Billy e Layla estão deitados na cama e através somente de um plano em *plongée* e de

[3] Na cena em questão, Billy Brown entra na casa noturna, se posiciona em frente a Scott Woods, retira um revólver da calça e dispara contra a cabeça do inimigo. O efeito de congelamento é utilizado e o tempo pára para que vejamos cada um dos personagens. O sangue abunda na tela em diferentes formatos e, quando o tempo volta ao normal, percebemos que aquilo aconteceu somente na imaginação de Billy. Efeito muito parecido com os utilizados em *Matrix* para acompanhar o trajeto da bala e dos personagens envolvidos na ação.

jump cuts temos um resumo de toda a relação entre os dois personagens principais.

A direção de fotografia, encabeçada por Lance Acord, parceiro de Spike Jonze e Sofia Coppola em quase todos os seus filmes, é um trabalho cuidadoso que resulta em uma estética coerente com o todo, trazendo elementos plásticos como o forte granulado da película e as nuances de cor características de filmes dos anos 60 e 70.

Como todo filme de culto, *Buffalo '66* traz todo esse conjunto de qualidades não necessariamente inovadoras, mas que conseguem dialogar entre si e formar essa unidade que resulta em um filme único. São escolhas ousadas e arriscadas que poderiam dar errado nas mãos da pessoa errada, mas que provam que Vincent Gallo, apesar de sua persona controversa, é hábil não somente em frente às câmeras.

Essa separação da obra de um artista de sua vida pessoal sempre foi motivo de discussão. Até que ponto isso influencia na apreciação da obra do artista quando este se mostra por algum motivo uma pessoa de caráter duvidoso? Há que saber separar. Não são raros os casos em que algum grande artista decepciona seus admiradores por questões que vão além da sua obra. Um bom exemplo é o recente episódio envolvendo o cineasta dinamarquês Lars Von Trier no Festival de Cannes e suas supostas declarações nazistas.

O caso de Gallo parece ser o mesmo, sua conduta polêmica existirá sempre, mas nunca impossibilitando que ele seja competente no seu trabalho. O prêmio de melhor atuação que recebeu no último Festival de Veneza pelo filme *Essential Killing* (Jerzy Skolimowski) é prova disso.
O filme de Skolimowski concorria ao leão de ouro com *Promises Written in Water*, mais novo trabalho de Vincent na direção (e também no roteiro, produção e edição). Dessa vez o cineasta cria um filme conceitual que não segue nenhum tipo de regras de pré e pós-produção. Ele começou a filmar sem nenhum preparo ou roteiro tradicional. O filme ainda não tem previsão de estreia no Brasil.

A sequência final de *Buffalo '66* vem para provar aquilo que Layla sempre desconfiou: Billy é, afinal, muito humano, e um humano muito sensível, o que abre uma brecha para estabelecermos uma linha de comparação com o próprio autor. O final otimista e feliz parece ir de encontro a todo o desenvolvimento prévio da narrativa, mas é no fundo tudo o que o espectador quis desde o início. Gallo atende a vontade do seu público e sobretudo a sua própria.

As Bicicletas de Belleville (Les Triplettes de Belleville, Sylvain Chomet, 2003)

Por uma animação bidimensional

por Carolina Gaessler[1]
Discente do curso de Cinema de animação da UFPel

Sylvain Chomet sem dúvida foi no mínimo ousado em suas duas mais recentes produções de longas-metragens animadas. Chomet não foi só o diretor de *As bicicletas de belleville* (Les triplettes de belleville, Sylvain Chomet 2003) e *O mágico* (L'illusionniste, Sylvain Chomet 2010), foi também idealizador da obra como um todo – roteiro, produção e direção de arte. Mas a ousadia não consiste neste ponto. O fato é que ambos os filmes foram lançados em meio a um "boom" da tecnologia 3D[2] e não têm apenas um formato bidimensional, como também um 2D inusitado, uma estética diferente da que constantemente é vista nos longas, curtas e séries animadas de TV.

As bicicletas de belleville traz a história de um garoto – Champion – que é criado pela avó, Madame Souza. Ele é um garoto triste e apático, que não se interessa por nada. Até que um dia a senhora percebe o interesse do neto por bicicletas. Gosto que provém de uma fotografia dos pais da criança, presa na parede de seu quarto. O garoto cresce e, devido ao treinamento intensivo feito por Madame Souza, vai competir no Tour de France. Acaba sendo sequestrado juntamente com mais dois ciclistas e todos os protagonistas acabam indo parar em Belleville. É então que a avó conhece as Trigêmeas de Belleville, famosas cantoras da cidade, e é com a ajuda delas que vai em busca de resgatar seu querido neto. Quando descobrem que a máfia francesa está envolvida e os garotos são usados em jogos de aposta – lembrando as corridas de cavalo – as quatro senhoras partem em defesa dos ciclistas e acabam

[1] carolgaessler@gmail.com
[2] Referência à modelagem 3D, não ao 3D estereoscópico. Considerar também o último apenas para o filme lançado no ano de 2010.

por salvá-los após uma longa perseguição.

É um filme com traços de poema, que retrata até que ponto o amor de uma avó – mãe – pode chegar.

O mágico trata especificamente da chegada de uma nova era. A passagem dos anos 50 aos anos 60; do surgimento das bandas de rock e a quase extinção dos artistas independentes. Tatischeff é um mágico francês que, perdendo espaço, vai à Inglaterra buscar serviço. Mas é em uma vila escocesa que ganha seu melhor público, além de conhecer a garota Alice, quem trará um pouco de esperança não só para o cotidiano do velho ilusionista, mas também para todos os outros artistas que esbarram com a menina.

É um filme melancólico. De tão melancólico chega a ser cruel. A realidade que não é agradável de ser vista. Um ilusionista boa gente, que vê seu público se reduzir cada vez mais, não só em quantidade, mas em interesse. Uma garotinha, que transite bondade e amor ao próximo, e que acredita plenamente nas mágicas de Tatischeff., e que, por fim, cresce, desiludida. Toda uma classe de artistas que se veem obrigados a usar suas habilidades para trabalhar para a publicidade, ou então pior, tendo que vender todos os seus objetos de trabalho para poder conseguir algum dinheiro. Chega a ser emocionante o sorriso do mágico quando é ovacionado na pequena vila escocesa que comemora a chegada da luz elétrica.

Por trás da decadência de artistas independentes, há no filme uma grande crítica ao consumismo capitalista. A garotinha – Alice – vinda de uma cidade pequena, humilde de aparência e personalidade, vai, aos poucos, se transformando quando chega na cidade grande. Fica fascinada por roupas e sapatos que vê nas vitrines e quer sempre mais. Tatischeff, o ilusionista, que não pode fazer o dinheiro aparecer como mágica, trabalha até em uma garagem para conseguir sustentar as vontades da garota. Por fim, a garotinha humilde está transformada, com roupas elegantes e cabelos arrumados. Para completar sua mudança, o mágico, finalmente diz para a garota que "mágicos não existem".

A BUSCA POR UMA ESTÉTICA E O "CINEMA DE ARTE"

Frequentemente rotulado de Cinema "de arte", de forma um pouco pejorativa, as películas citadas buscam uma diferenciação estética. Certamente a questão aqui não é apenas tentar vender um filme dito"alternativo" e tentar se encaixar nessa posição de qualquer maneira, o ponto principal é: como produzir algo de qualidade e que, ao mesmo tempo, seja inovador em algum aspecto. Inovador no sentido de buscar uma obra que se diferencie do que é produzido no momento ou do que foi produzido até então. Não é gerar uma revolução ou buscar uma nova linguagem – se for possível, melhor ainda -, mas simplesmente buscar não fazer o chão comum, não optar pelo conforto da certeza da aceitação do público. Como a sétima arte que é, o Cinema deve procurar instigar e perturbar – não atordoar, mas provocar sensações – e não apenas reproduzir e massificar.

É aí que entra a experimentação. O que o diretor francês buscou nestes dois trabalhos analisados foi sair do comum. Não é que tenha criado uma nova linguagem, nunca antes vista. Mas o que Chomet soube fazer muito bem foi utilizar referências para criar um produto novo. Ele buscou no cinema mudo muito do que é visto na tela; A expressão corporal presente em toda obra de Chaplin e Jacques Tati é um bom exemplo. Usou também como

referência estética um tradicional ilustrador francês. Albert Dubout foi a inspiração. O célebre artista, autor de inúmeras ilustrações de livros infantis, gravuras e cartazes de cinema é quase que citado na produção, tamanha a semelhança de sua obra com os desenhos que vemos na tela em *As Bicicletas de Belleville*. A forma um pouco caricata de desenhar os personagens, ressaltando traços que indicam a ação ou até mesmo a personalidade e até as cores utilizadas e a forma como foram colocadas, passando a ideia de algo mais artesanal ou até antigo, são próprias da obra de Dubout e casaram muito bem com a proposta do longa.

Muitas vezes, o diretor é criticado por sua escolha, não só estética, mas referencial. Não é que não gostem de Tati – ou de Dubout – muito pelo contrário. Chomet é "acusado" de unir o melhor do Cinema do diretor francês, em ritmo, estética e conteúdo e colocar em seus filmes. Como uma reprodução animada ou até com a intenção de "complementar a obra". Porém, tudo isso soa um pouco exagerado demais, afinal, desde o início o Cinema é feito de referências. o fato é que elas estão intrínsecas na alma de todo artista. Além disso, as obras aqui tratadas não escondem em nenhum momento sua "origem" referencial; tentam, na verdade, deixar isso muito claro – o que mostra incomodar a muitos também. Não parece existir a intenção de colher os louros com a obra de um outro cineasta, apenas a de (re)colocar em cena uma obra que já tem todos os méritos e mais.

Outro ponto é: Sylvain Chomet não apenas fez um filme com traços de Tati. Fez um filme animado. Por esta ótica, isso pode ser visto também, como uma busca de linguagem. O Cinema de animação está se construindo, porém, sofre a influência da Era da tecnologia. Tecnologia tal, que acaba por muitas vezes, massificar toda a nova safra de filmes deste tipo. Neste sentido é que Chomet inovou na linguagem. Não é o suficiente analisar tais filmes como se fossem quaisquer filmes dirigidos por ele e compará-los a outros do Cinema tradicional. A originalidade consiste muito no fato de serem obras diferenciadas no meio da animação. Usar a linguagem do Cinema mudo tradicional para um cinema mais recente é a inovação do diretor. Pode-se citar também o fato de que o público-alvo não é o infantil, mas o adulto – principalmente. O que também é uma característica que ainda foge do que comumente acontece, em que as produções animadas são, em sua grande maioria, direcionadas às crianças. Mesmo que este cenário esteja lentamente sendo alterado.

O SOM É O SEGREDO

Desde o surgimento do som nas telas dos cinemas, os animadores buscam a melhor forma de unir imagem e audio. O que gerou uma série de personagens falantes, desenhos musicais e efeitos sonoros exagerados. Ir contra a corrente aqui, não deve ter sido fácil.

Da forma como o som – a trilha como um todo – é colocado no filme (Belleville), com ausência quase total de falas, são os efeitos sonoros que ficam responsáveis pelo preenchimento do audiovisual. É claro que o roteiro ajuda, pois se trata também da história de trigêmeas que sempre ganharam a vida cantando e, grande parte do enredo, é embalado pela trilha das três senhoras. Mas a maneira como são encaixados os sons diegéticos como que formando uma música – que seria a própria trilha musical – é bastante interessante. E, neste ponto, não podemos deixar de citar Walt Disney e suas inovações e experiências no final da década de 20. Logo após o lançamento de *O Cantor de Jazz* (The Jazz Singer, Alan Crosland 1927), o estúdio que criou um dos camundongos mais famosos de

todos os tempos, apostou no som sincronizado.

> A característica que voltaria os olhos do público e do mercado para os filmes do camundongo de Disney seria o som sincronizado, ainda novidade na época. Alguns cineastas já haviam lançado filmes de animação sonorizados antes de Disney, mas nenhum destes havia sido sonorizado em toda sua duração, com trilha e efeitos sonoros sincronizados às imagens que apareciam na tela de maneira tecnicamente muito superior às tentativas anteriores. (PINNA, 2006:67)

Em *O mágico* o audio também entra como complemento devido à falta de diálogos, ele dita o ritmo das cenas, exatamente como era feito no período anterior ao *O cantor de jazz*, mas não tem a mesma presença que no longa de 2003.

O mérito de Chomet não está no mesmo de Walt, conseguir sincronizar imagem e som, mas no fato de conseguir produzir algo que, atualmente, seja interessante; fazer com que o espectador se encante com o "Cinema Mudo" no século XXI, em que a maioria das séries animadas estão sempre explodindo alguém ou alguma coisa, lançando poderes e criando monstros e alienígenas, isso é algo realmente de se admirar. E é nesse aspecto que a película ganha muito, além de ser outro exemplo de ousadia. Porém, mesmo com tal mérito, a falta de diálogos, algumas vezes, não soa muito natural. Chega, em alguns momentos, a gerar uma certa angústia. Champion, por exemplo, é tão apático, não se expressa verbalmente e pouquíssimo através de atitudes ou expressões, que o espectador corre o risco de querer dar uma injeção de ânimo no garoto.

Já na película mais recente, a ausência de diálogos incomoda muito menos, pois a personalidade de Tatischeff demostra um tipo mais calado, além da melancolia que embala todo o enredo e também a barreira da língua – um francês na Inglaterra e a comunicação com a garota Alice.

SAUDOSISMO

Ambas as produções são de certo modo saudosistas, não só pela quase total ausência de diálogos, mas principalmente pelo tema tratado, mesmo que de plano de fundo – em Belleville - , do glamour e decadência de uma época, da classe artística, da evolução e industrialização como caos. O que vem de novo – como que para substituir – é colocado de forma extremamente caricata e pejorativa, como que para mostrar que o que existia antes era muito melhor do que o novo, a inovação. A urbanização em Belleville também é colocada como algo "ruim", mesmo que de maneira muito sutil. Além da temática apontar para um certo saudosismo, a forma como ela é abordada nos trabalhos enfatiza mais ainda essa característica. Ambos os filmes se iniciam com imagens em preto e branco e retratam épocas passadas. E, deve-se colocar também, que a forma com que as animações são trabalhadas esteticamente – cores, texturas e também por serem bidimensionais – ajudam nessa sensação.

Apesar de não ser o tema central no primeiro longa, a decadência de alguns tipos de artistas já está presente na obra de 2003, e voltará com maior ênfase no longa em 2010. Mas é evidente a preocupação em demonstrar tal fato. As antes glamourosas e conhecidas Trigêmeas de Belleville moram agora em um pequeno prédio com tipos dos piores, e vivem a se alimentar de sapos, afinal, é como diz a garçonete gorda: "No money, no hamburgers". Em O mágico, esse declínio dos artistas é o tema principal, mas tratado de uma outra perspectiva. O palhaço é a expressão máxima disso. A figura que ganha a vida a alegrar e arrancar

sorrisos de todos, é ao mesmo tempo aquela que está a ponto de desistir da vida, o maior símbolo de desilusão e melancolia. Isso tudo aliado à estética do filme nos faz sentir como se estivéssemos diante de um trabalho de outro tempo, de uma década passada. O que não parece nem bom nem ruim. Mostra-se apenas como uma escolha, visto que todos os elementos juntos entram em harmonia, e isso não soa como falso, apesar de, algumas vezes, fantasioso.

A BELEZA DO CARICATO

É interessante a forma como o filme é bonito sem ser. Os personagens são demasiadamente caricatos, de uma forma que praticamente nos obriga a perceber as características principais específicas de cada um, alguns chegam a se assemelhar perfeitamente a um animal. É o oposto da personificação feita por Chuck Jones e Tex Avery. E, na maioria das vezes, eles são feios. Feios no sentido de não haver uma preocupação em fazer desenhos agradáveis ou encantadores, como os da Disney. Apenas há a intenção de que se faça perceber o que realmente importa naquele determinado tipo. Como o Champion garoto, apático com olheiras fundas ou o Champion homem, ciclista com pernas exageradamente musculosas. Às vezes isso chega a ser até um pouco incômodo. Porém, mesmo com tal desconforto, o filme é belíssimo em sua estética. É como um contraponto, os elementos sozinhos não agradam tanto, mas quando se coloca tudo junto, tem-se uma obra singular.

Já no segundo longa, os personagens são menos caricatos por traço e mais pelo comportamento. O design de personagens aqui não se utilizou tanto do físico exagerado – apesar de existir -, o que tornou, de certa forma, os personagens mais agradáveis aos olhos. A “feiura” citada em *As bicicletas de belleville* foi deixada

um pouco de lado e o traço em O mágico entra com maior leveza. Para compensar, as atitudes de cada um são muito bem definidas, para não deixar dúvida da personalidade ou caráter de nenhum deles, visto que trata-se de um filme que se utiliza basicamente de mímicas. O clássico palhaço depressivo, o mágico atrapalhado, a menina humilde que traz bondade e um pouco de esperança a todos, o publicitário neurótico, dentre outros casos típicos. Chomet usa e abusa da caracterização física e da expressão corporal de seus personagens e isso é o que permite que a obra seja melhor compreendida.

A TÉCNICA A FAVOR DA OBRA

A película de 2003 é uma coprodução entre França, Canadá e Bélgica, e, tecnicamente, o filme não deixa nada a desejar. Grande parte da animação bidimensional foi feita por um estúdio situado em Montréal – Studio Les Triplettes –, como o Canadá é uma potência atual do cinema de animação isso não é nenhuma grande novidade. A movimentação dos personagens é impecável, os cenários e até aqueles que são mais secundários têm um nível muito grande de detalhamento. Também as movimentações de câmera e os ângulos conseguidos, além do jogo de foco, se assemelham muito aos filmes live-action. Nos extras no filme, o diretor explica que algumas sequências, como a perseguição no final, foram feitas em 3D, porém “mascaradas” para não fugirem da proposta estética do filme. Usar a modelagem 3D provavelmente poupou muito tempo e trabalho aos animadores, pois, por exemplo, na cena da perseguição, cada carro que capota precisaria de um bom número de desenhos e muito estudo de tal movimento para ter o resultado obtido com a modelagem.

Os movimentos de câmera em *O mágico* abusam da técnica. São movimentos que fazem o espectador

quase crer que está assistindo a um live-action. E o que impressiona também é a movimentação de coisas como tecidos, cabelos e fluídos. E aí entra novamente a mistura de técnicas, o 3D utilizado de forma a auxiliar o 2D. É a tecnologia bem utilizada; não é usar a técnica pela técnica – fazer um trabalho em 3D apenas porque é o que está sendo feito no momento -, mas a técnica no que ela tem de melhor e da maneira como ela pode potencializar o trabalho em questão. Isso é não se tornar refém dela própria, é usar uma ferramenta para gerar algo diferenciado.

O que não deve – e não pode – passar despercebido é que o simples fato de usar feitos tecnológicos com outra finalidade da que são usados normalmente, já é uma "vitória" dentre as produções atuais. O simples fato de usar a tecnologia da maneira como foi usada, já é um bom sinal de criatividade. A parte criativa não deve ser tomada apenas pela criação de enredo, etc. Criatividade e técnica podem também andar juntas.

RIQUEZA DE DETALHES

Como dito, o grau de detalhamento de tudo – tudo mesmo! - é muito grande. Parece que nada é reaproveitado de outra cena já desenhada, nada está ali só para preencher espaço. E em Belleville, a impressão que temos é que tudo ali tem alguma importância. Todos os cenários, todos os personagens principais e também os secundários em todas as cenas tem o mesmo peso visual. É magnífica a forma como isso foi feito, pois aumenta muito a riqueza do longa e também o trabalho dos animadores. Porém, pode gerar uma certa confusão. É como se tivéssemos que escolher para onde devemos olhar, nossos olhos não são direcionados para algo específico na maior parte das vezes. Não é como uma obra de arte renascentista que nos aponta a figura principal ao centro ou acima, é exatamente o oposto. A mistura de cenários riquíssimos e personagens pode nos fazer algumas vezes perder alguma ação importante. Mas isso não é de todo ruim, porque é o tipo de trabalho que a cada vez que assistimos, notamos algo de novo que não havíamos percebido anteriormente.

No segundo longa, a riqueza de detalhes é mantida, porém existe uma maior leveza. Os detalhes estão mais presentes nos personagens – na senhora que dorme ao lado do mágico no trem, vemos um fino bigode, e ela aparece apenas por alguns segundos - os cenários são mais limpos, menos poluídos visualmente, é possível distinguir melhor o que é cada coisa e os olhos não são obrigados a fazer recortes na cena todo o tempo. E, cabe colocar, que são cenários belíssimos, quase que fotográficos.

FILME DE ARTE X FILME COMERCIAL

Apesar do rótulo de "filme de arte" - que muitos gostam de empregar – *As bicicletas de belleville* conta com alguns temperos um tanto hollywoodianos. A cena final, da perseguição entre a máfia francesa e as quatro senhoras, é tida por alguns como desnecessária. De certa forma forçada ou incoerente com o restante da proposta. Mas a cena, apesar de aludir aos famosos filmes de ação, mantém a mesma linha de todo o resto do enredo. O fantástico. Os carros dos mafiosos capotam com uma simples colisão com um carrinho de bebê, o sapato de Madame Souza ou até mesmo por encostarem em uma placa. Ou seja, não se trata de uma cena de perseguição como todas as outras, é uma perseguição em Belleville. E se existe também a crítica de que é um filme cansativo e arrastado demais, não se pode negar que essa sequência acelera o ritmo da metade para o fim.

O mágico não se valeu de tal artimanha, mesmo porque não caberia em um filme de tamanha melancolia, uma cena de ação ou até de suspense. Mas com um roteiro mais bem amarrado e uma história mais crível, esta produção realmente não precisou recorrer a isso.

De qualquer forma, nenhum dos dois filmes se encaixa no esteriótipo de filme comercial, mesmo porque não atingiram um circuito mundial de circulação, da forma como as grandes produções atingem – entenda por grandes produções filmes como *Shrek* (Shrek, Andrew Adamson 2001) ou *Enrolados* (Tangled, Nathan Greno 2010) – ficaram mais conhecidas e circularam um pouco mais, além do circuito alternativo, apenas após as indicações ao Oscar – 2004 e 2011 respectivamente.

DE CHOMET A TATI

Outra mostra de ousadia do diretor é homenagear em seus filmes Jacques Tati. Mais uma vez, a referência aqui não é tão clara como em O mágico, mas, de toda forma, existe. Existe uma clara alusão ao trabalho de Tati, não só no ritmo que o longa estabelece, mas também na comicidade na forma como os personagens agem e em como os fatos se desenrolam, na maneira como o filme é muito mais visual do que textual, na preocupação com o audio como em *Meu tio* (Mon oncle, Jacques Tati 1958) e também no exagero, o exagero caricato.

Em *O mágico*, Chomet não fez apenas referência a Tati através do estilo. No mais recente trabalho, o diretor fez uma citação direta à obra dele. O roteiro original do longa é de Tati, porém fora adaptado pro Chomet. Além dessa "participação" o diretor ainda emprestou de seu célebre compatriota o seu protagonista. Tatischeff – nome do mágico no longa – é o nome verdadeiro de Tati (Jacques Tatischeff) e o personagem é praticamente a personificação dele. Mais precisamente de seu conhecido Sr. Hulot, quem protagonizou grande parte de seus filmes. Os trejeitos, a forma de andar, parar e o tipo alto e meio atrapalhado; tudo isso está presente no longa animado. Interessante, é quando "original" e "reprodução" se encontram. Em uma cena que o mágico entra sem querer em uma sala de cinema, o filme projetado é Meu tio, e lá está Sr. Hulot contracenando com Tatischeff. A ousadia consiste no fato de "citar" um nome tão forte na história do Cinema, o que gera algumas críticas negativas das pessoas do meio:

> Poucas apropriações póstumas de obras incompletas podem se orgulhar de não merecerem a pecha de oportunistas. E O Mágico certamente não é uma delas. Em que pese a admiração de Sylvain Chomet por Jacques Tati – perceptível, em seu estilo um tanto quanto subserviente, desde As Bicicletas de Belleville –, esta adaptação de um roteiro nunca filmado de Tati presta um desserviço à sua memória. Em primeiro lugar, porque nada acrescenta ao universo, restrito mas gigante, dos filmes que Tati pôde realizar. Em segundo, porque o aparente intuito de "completar" sua obra e ao mesmo tempo se filiar artisticamente a ela é um equívoco completo. E em terceiro, porque o filme que Chomet faz fere os sentimentos mais grandiosos presentes em Tati. (MONASSA, Contracampo 06)

E também:

> Ao adaptar um argumento de Jacques Tati, Chomet acabou mimetizando o estilo de humor desse cineasta – cinematográfico,

> trabalhando o som, a imagem, o espaço e o tempo. (LIMA, Revista Cinética)

O fato de Chomet ter-se proposto a filmar um roteiro deixado por Tati significa apenas que um admirador de tal obra resolveu executar uma ideia original saída de uma cabeça com tamanha genialidade para o Cinema. É como se disséssemos que uma banda cover quer tentar o sucesso às custas da fama da banda que interpreta. Se a banda não é boa, não fará sucesso. Com Chomet acontece o mesmo.

Mas o principal é que filmes como *As bicicletas de belleville* e *O mágico* são importantes por trazerem à tona um Cinema de animação que poucos conhecem. Mudar o foco de um Cinema que é visto, normalmente, apenas pela ótica das grandes produções do momento. Seja como for, com a intenção que for, trazer à tona Tati em um tempo em que já não se fazem filmes como os dele, é um mérito do trabalho de Sylvain Chomet. Nos mostrar uma animação similar ao Cinema mudo, em um tempo em que todos querem gritar o mais alto possível. E o mais encantador, apostar em uma animação bidimensional, atualmente, quando o "certo" é o Cinema 3D.

A grande lástima é que nenhum deles tenha conseguido chegar a um público tão grande quanto seus concorrentes vencedores do Oscar – *Procurando Nemo* (Finding Nemo, Andrew Stanton 2003) e *Toy Story 3* (Toy Story 3, Lee Unkrich 2010) – mas que continuem tentando.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

PINNA, DANIEL M. DE SOUSA. **Animadas Personagens Brasileiras - A linguagem visual das personagens do cinema de animação contemporâneo brasileiro.** Dissertação de Mestrado em Design. Rio de Janeiro: Departamento de Artes e Design, PUC-Rio, 2006.

LIMA, P. S. **Revista Cinética.** Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/omagico.htm . Acesso em: 28 junho de 2011.

MONASSA, T. **Contracampo – Revista de Cinema 96.** Disponível em: http://www.contracampo.com.br/96/critillusionniste.htm . Acesso em: 28 junho de 2011.

São Bernardo (Leon Hirszman, 1972)

Leon Hirszman frente ao cinema brasileiro: o reconhecimento ante o esquecimento

por Caio Moreto Mazzilli[1]
Discente do curso de Cinema e Audiovisual da UFPel

INTRODUÇÃO

A obra de Leon Hirszman passa por um processo de restauração e digitalização desde 2006, num belíssimo projeto desenvolvido por seus três filhos, Maria, Irma e João Pedro Hirszman. Com apoio do Ministério da Cultura (MINC) e da Cinemateca Brasileira, o projeto "Restauro Digital da Obra Leon Hirszman" é patrocinado pelo Programa Petrobras Cultural da própria empresa, sendo o restauro por conta da produtora Cinefilmes Ltda. A curadoria é de Eduardo Escorel, Lauro Escorel e Carlos Augusto Escorel. Até 2011, o projeto já lançou quatro coletâneas dos filmes do cineasta: *Leon Hirszman 01-02* (com os filmes, *Eles Não Usam Black-tie, ABC da Greve, Pedreira de São Diogo, Megalópolis* e *Deixa que eu falo*), *Leon Hirszman 03* (com *São Bernardo, Maioria Absoluta* e *Cantos de Trabalho*), *Leon Hirszman 04* (com *A Falecida, Nelson Cavaquinho* e *Cantos de Trabalho*) e o ainda não lançado *Leon Hisrzman 05* (com dois filmes nunca distribuídos, *Imagens do inconsciente* e *A emoção de lidar* ou *O egresso*). Com exceção de *Deixa que eu falo* e a coletânea por vir, todos os filmes foram analisados para este artigo.

A OBRA

Carioca nascido na Vila Isabel, filho de poloneses fugitivos

[1] caio.mazzilli@gmail.com

de uma Europa pré-nazifascista, Leon Hirszman desde novo encontrou o que seria sua vida de militância política misturada com o carnaval: uma carreira cinematográfica permeada de análises político-sociais e a música típica do Brasil, que gravadas na película seriam as grandes paixões do diretor.

Iniciado no cinema pelo cineclubismo, funda em 1958 a Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro. No mesmo ano, liga-se ao Teatro de Arena de São Paulo, onde conhece, dentre outros, Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal e Oduvaldo Vianna Filho, figuras importantes para sua obra e vida. Em 1961, após diversos encontros com a esquerda estudantil do País, faz parte da criação e dirige o CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE (União Nacional dos Estudantes). Esse núcleo influenciará na corrente mudança do Cinema Brasileiro, lançando não só Hirszman ao mundo cinematográfico, mas bem como Eduardo Coutinho, Carlos Diegues, Vianinha, Miguel Borges, Joaquim Pedro de Andrade, Thomaz Farkas, Milton Gonçalves, entre outros. Em 1962 o CPC produz o filme *Cinco Vezes Favela,* que é composto por cinco curtas-metragens de ficção, a fim de explorar a realidade dos cidadãos marginalizados pela sociedade brasileira das favelas do Rio de Janeiro. Hirszman fica responsável pela direção de um desses, *Pedreira de São Diogo*.

Pedreira (1962) é o primeiro filme de Hirszman e desde então vê-se a preocupação em expor a real face do Brasil. Com duração de 18 min., preto e branco e filmado em 35 mm, o curta conta a história de trabalhadores de um pedreira que fica embaixo de suas casas, na favela. Frente à obrigação de explodi-la, os empregados se mobilizam para impedir que suas casas venham morro abaixo com a explosão. Eles entram em acordo com a comunidade local, que corre para onde estão as dinamites e impedem a destruição de sua moradia. Aqui essa representação da luta de classes inicia um caminho que percorrerá por quase todos os filmes do diretor, um marxista declarado. No filme, percebe-se forte influência do russo Serguei Eisenstein (1898 – 1948), que seria seu grande referencial e cineasta predileto. Com a edição de Nelson Pereira dos Santos, vê-se o uso de diferentes tipos de montagem criados pelo cineasta russo, onde a cadência do batuque da trilha sonora segue em compasso com os cortes da película, ora mostrando a face e mãos brutas dos trabalhadores, ora seus instrumentos de trabalho; oora suas casas em cima da pedreira, ora seus olhares ao patrão. Quem faria o mesmo, quanto à edição em suas produções, seria Jean-Luc Godard, que apenas alguns anos antes teria feito seu primeiro longa-metragem, *Acossado*, em 1959.

Em 1964, Leon Hirszman dirige outro curta-metragem, *Maioria Absoluta* (16 min., preto e branco e 35 mm), com roteiro co-assinado pelo próprio diretor, Arnaldo Jabor (também o produtor executivo), Aron Abend e Luís Carlos Saldanha (que também se responsabilizou pela fotografia e câmera). A montagem ainda segue com Nelson Pereira dos Santos. Seguindo seu anseio de espaço a todos, Hirszman mais uma vez dá a voz à classe trabalhadora, só que dessa vez em formato de documentário e não uma ficção. Seu lado antropológico começa a florescer, mesmo não sendo essa sua primeira documentação etnográfica por excelência, uma vez que o diretor mostra sua opinião com total clareza. Com narração em *off* de Ferreira Gullar, o foco dessa vez é centrado nos analfabetos em estado de miséria do esquecido Nordeste brasileiro.

O curta inicia com o narrador imparcial, mesclado a depoimentos de pessoas pertencentes às classes alta e média, dando sua opinião sobre os pobres do País. Desde então, se escancara a hipocrisia dessas classes, mostrando

uma mulher que sabe o problema do país, um homem de sunga tomando sol na praia e dizendo que “todo brasileiro deve ter vergonha na cara”; outra mulher, sentada no sofá de sua casa mobiliada e recheada de artigos de luxo, dizendo que o povo é indolente e não aceita as coisas que a ele são ofertadas; um jovem que diz que analfabeto não deve votar e uma voz em *off*, dizendo que deveriam ser importados para o Brasil, alemães, ingleses, holandeses e até norte-americanos. O absurdo.

A partir de então, o narrador começa a tomar partido da classe dos analfabetos e as imagens que sobressaem na tela são das mais difíceis de serem vistas: um povo oprimido e sofrido, magro e com fome, com expressões de dor, mas sempre com um sorriso esboçado no rosto, sempre trabalhando e sem parar. Somada à narração, essas imagens fazem uma denúncia como nenhum outro filme de Hirszman fará. Uma verdadeira denúncia da doença social brasileira. Homem falando sozinho, outro que treme há mais de uma década, uma mulher cuja vida é trabalhar por uma ninharia até quando “deus resolver chamá-la”, homens, mulheres e crianças com fome, num País, onde apenas 3% da agricultura se destina à alimentação, como diz o narrador. Segue esse discurso até surgir a indagação do narrador, junto de filmagens aéreas da recém-construída Brasília: “Dos 40 milhões de brasileiros analfabetos, 25 milhões maiores de 18 anos estão proibidos de votar. No entanto, eles produzem o teu açúcar, o teu café, o teu almoço diário. Eles dão ao seu país a sua vida, os seus filhos. E o país o que lhes dá”.

O filme termina com um resto de narração, já um pouco desnecessária, e imagens desses brasileiros em labuta, sob sol e chuva, incansáveis, com uma canção de trabalho na voz de mulheres ao fundo (que seria tema de um de seus próximos trabalhos). Um grande final, para um grande

mini-documentário. Ainda em 1964, a obra é confiscada pela recém-instaurada ditadura militar brasileira e só será exibida novamente em 1980 no País, enquanto estava em circuito no resto do mundo. Uma pena que por aqui caiu em não conhecimento da população em questão e são só disponíveis em pequenos nichos (cineclubes e via internet) mediante a totalidade de pessoas no Brasil, assim como o curta-metragem *Maranhão 66* (1966) de Glauber Rocha. Onde ambos, em conteúdo, nunca deixaram de ser atuais.

No ano seguinte, 1965, Hisrzman é convidado a dirigir uma adaptação homônima de uma peça escrita por Nelson Rodrigues. *A Falecida* (95 min., preto e branco, 35 mm) se faz, então, o primeiro longa-metragem da carreira do diretor. Ele divide o roteiro com Eduardo Coutinho, a edição ficou por conta de Nello Meli e fotografia de José Medeiros, num dos primeiros trabalhos do fotógrafo no cinema, e a produção é de Joffre Rodrigues, filho do dramaturgo Nelson Rodrigues (e que inicialmente havia proposto o filme ao Glauber Rocha).

O filme é um retrato fiel da sociedade carioca da época, em especial das comunidades. Pessoas mais próximas, o samba presente, e a quase todo momento o futebol, “marca registrada” por todo o filme. A trilha é também popular e assinada pelo gaúcho Radamés Gnattali (o mesmo de *Rio, 40 graus*, Nelson Pereira dos Santos, 1955), e faz tema da composição “Luz Negra” de Amâncio Cardozo e Nelson Cavaquinho, que seria o alvo da próxima produção de Hirszman. A personagem principal é defendida por Fernanda Montenegro, em seu primeiro papel para o cinema (curiosamente, o ator José Wilker faz seu primeiro papel cinematográfico aqui também, numa “ponta” ao final do longa). A história aqui gira em torno de Zulmira, uma dona de casa de meia idade que passa por uma profunda decadência sobre as crenças em sua O filme

todo é recheado de cortes e planos que remetem a filmes de Alfred Hitchcock, e novamente a Serguei Eisenstein, talvez por ser seu primeiro longa, Hirszman aproveita para demonstrar a paixão pelo cinema russo. Tomadas fechadas do rosto de Zulmira durante o filme todo tencionam ainda mais o psicológico fragilizado da personagem, em especial numa belíssima cena em que ela toma um banho de chuva no quintal de sua casa, rodando e rindo sozinha. Outra cena que permeia sua auto-confiança, é quando ela está numa praça em meio a um culto. Um homem no centro de uma roda de pessoas prega, e a câmera o acompanha girando ao seu redor, claustrofobicamente, e Zulmira o observa atenta como se fosse um deus a se agarrar. Esse tipo de cena de caráter religioso fora comumente realizada em outras produções no cinema brasileiro à época.

A atriz Fernanda Montenegro e Leon Hirszman exploram uma loucura interior da personagem de maneira sutil, e não tão violenta como nas peças de Nelson. E atingem com maestria esse papel, onde a mulher começa a desconfiar de uma prima e também vizinha o tempo todo, Glorinha. Essa desconfiança é a grande "cartada" do filme: não se sabe quem é a tal prima de Zulmira, o que ela realmente fez para que a dona de casa se encontre em tamanha má situação como diz estar. Só descobrimos ao final do filme. O tal aparece como seu amante há tempos, e numa das cenas de *flashbacks* (recurso que aqui foi muito bem usado, em tempo certo), pode-se ver que os casal de amantes andando uma única vez de mãos dadas na rua, são flagrados por Glorinha. A partir daí se entende toda a loucura de Zulmira e como passou a odiar imensamente a prima e não tirá-la de sua cabeça, além de passarmos a ter uma visão diferente do filme todo.

> A falecida sugeriria perfeitamente essa degradação lenta da classe média, esse resvalo para um nível de vida baixo, essa diminuição de suas possibilidades, não fosse a segunda parte do filme, em que um retrospecto dá a explicação do comportamento de Zulmira: tudo isso porque fora adúltera e apanhada em flagrante por uma vizinha. O filme então resvala para uma psicanálise de folhetim, perdendo-se todas as implicações da primeira parte." (BERNADET, 1967, p. 113)

E Hirszman realmente o faz, uma vez que foi um grande simpatizante da Psicologia, a título de produzir uma série de três filmes posteriormente sobre o tema, *Imagens do Inconsciente*, em 1986.

Os próximos filmes de Leon Hirszman vêm de uma produtora que ele e seu amigo Marcos Farias montaram em 1965, a Saga Filmes. Os dois primeiros filmes são dirigidos pelo próprio Hirszman, sendo o primeiro *Garota de Ipanema* (90 min., cor, 35 mm) em 1967, que narra a história de uma bela garota de classe média passando por problemas e questionamentos como todo o resto da juventude ao redor do mundo passava, aspirando por liberdade, amor e fraternidade (um chamado à contracultura, em especial numa época que o país se encontrava assolado pela Ditadura Militar). Escrito por quatro cidadãos de peso (o que carregou uma tremenda responsabilidade), como Vinícius de Moraes, Eduardo Coutinho, Glauber Rochar e o próprio Leon Hirszman, em homenagem à música de João Gilberto e Antônio Carlos Jobim.

A trilha sonora ficou a cargo do próprio "Poetinha", do "maestro Tom" e de Eumir Deodato, então com apenas 22 anos de idade, e contou com participação de Ary Barroso, Chico Buarque de Hollanda (que até faz uma participação rápida no filme) e Nara Leão. O filme todo parecia vir

a revolucionar, com tantos nomes carregando-o, até mesmo a arte da apresentação do filme, como seu cartaz, representa a chegada do movimento *Pop Art* no Brasil na mesma década. Infelizmente, o filme não agradou à crítica da época e não convenceu ao público.

O mesmo aconteceu com *Sexta-feira da Paixão, Sábado de Aleluia* (28 min., preto e branco, 16 mm ampliado p. 35 mm), episódio do longa-metragem *América do sexo* de 1969. Aqui a película trata da comunicação entre pessoas, especialmente na época do Regime Militar brasileiro, ou seja, em tempo de censura. Todavia, o filme também não embalou e a produtora começou a entrar em dívidas.

No mesmo ano, vem o belíssimo e segundo documentário de Hirszman, *Nelson Cavaquinho* (13 min., preto e branco, 35 mm). De caráter mais etnográfico que *Maioria Absoluta*, o filme não conta com uma narração, apenas acompanha a vida do músico e compositor (que esse ano completaria 100 anos) pelos bares, rodas de samba e sua casa no morro da Mangueira, sua paixão verde e rosa. A bom exemplo de Robert J. Flaherty ou Jean Rouch, Hirszman realiza um dos mais belos documentários sobre um músico brasileiro. O filme é curto, porém em tão pouco tempo faz o espectador adentrar a alma triste de Cavaquinho. Já de início, conforme a voz rasgada do músico entoa uma de suas músicas, *Dama das Camélias*, com versos como "*Choros, risos e lágrimas, Em fantasias eu vi rolar*", vemos um Nelson com olhar pesado e abatido, fumando um cigarro e suando a testa num bar, e depois é acompanhado de amigos caindo de embriagados. Em seguida, o primeiro depoimento do grande músico, dizendo que suas músicas são tristes e ele não. Seguindo, vemos sua fala que pode não condizer com a realidade: imagens de Nelson nos bares, cercado da boemia carioca, sempre austero e geralmente calado ou cantando, quando não, brigando com o resto do pessoal.

A fotografia não erra. O documentário todo é feito de tomadas e enquadramentos que sozinhos já são grandes: *closes* constantes no rosto de Nelson Cavaquinho, já calejado com o tempo e sempre com o mesmo olhar distante; ou o próprio caminhando pelo morro, com as casas populares lado a lado, crianças brincando na rua, homens e mulheres vivendo seu cotidiano de trabalho duro e pouco descanso. A comunidade nos bares e como viviam: homens dando cerveja para bebês, uma realidade alcoolizada que à época se iniciava desde cedo; o povo todo reunido num almoço comunitário, com Nelson junto. Aqui há uma cena curiosa em que Hirszman segue uma morena com a câmera, enquanto ela foge e se esconde atrás de outras mulheres.

Nesse ponto vemos que ele não se preocupa com a formatação necessária dos documentários da época e de todas suas formalidades. Ele as dispensa, e nessa cena em questão, ele mostra a simplicidade dos moradores de uma favela, de moradores esquecidos e marginalizados pela mesmíssima sociedade que retrata em *Garota de Ipanema*, fazendo o contraponto, que ele jamais poderia deixar de lado em toda sua preocupação social. Os depoimentos do músico são feitos sem a preocupação do microfone aparecer ou não, apenas o que dele será capturado, e ele sempre acompanhado de seu violão, cigarro e cerveja.

Há duas cenas no filme que chamam a atenção por sua beleza e concisão quanto ao teor do documentário. Há um depoimento que parece montado especialmente para a cena, onde Nelson conta que viu um caminhão cheio de cadáveres passando pela rua, ainda quando criança, ele posicionado em frente a uma janela e dentro do cômodo, um homem apoiado com os braços no parapeito ao lado de fora. Na rua, vê-se uma casa simples com um garoto sem camisa brincando com uma pipa em cima do telhado,

perto de uma antena de televisão.

A última cena praticamente define Nelson Cavaquinho: a câmera na mão percorre sua casa, primeiro em um quarto, mostrando as crenças do músico em diversos santos e imagens, com um colchão velho de palha, atirado num chão de taco; Hirszman carrega a câmera até o quarto que parece ser do músico, que está sentado na cama fumando um cigarro, em frente a um armário, no fundo uma penteadeira com um espelho improvisado; um corte, e passamos a ver a cozinha, simples, com duas chaleiras e uns pratos atirados na pia, a câmera sai da cozinha para o quintal todo bagunçado, com galinhas, bacia com água e várias plantas no chão de terra batida, percebemos a mão do diretor ajustando o foco; corte e vemos Nelson com companheiros tocando seu violão numa mesa de bar, a câmera dá um pouco de zoom e permanece, enquanto o músico entoando sua composição *Vou Partir* (1973, *Nelson Cavaquinho*), como se fosse um adeus ao filme e à vida apresentada de Nelson Cavaquinho, um homem simples demais, que não almejava nenhum tipo de riqueza ou ostentação. Um boêmio, que só queria aquilo, a noite, música, cerveja e amigos para viver, não feliz, porém em paz consigo mesmo; mais um corte e a noite toma conta do bar, que está longe. A composição musical segue e o filme chega ao fim.

O tempo passa e, em 1972, Leon Hirszman dirige seu terceiro longa-metragem, adaptado da obra homônima de Graciliano Ramos de 1934, *São Bernardo* (111 min., colorido, 35 mm). Essa seria a última produção da Saga Filmes, pois apesar de ser um sucesso na crítica do país, o público não ajudou e nem compareceu, levando a empresa à falência, uma vez que esse seria mais um de seus filmes a serem censurado pela Ditadura. Entretanto, com esse filme pode-se dizer que o diretor atinge uma maior maturidade na produção longas. Ele não abandona sua vertente político-social, escolhendo um tema, onde o personagem principal sofre uma quebra psicológica, para não dizer uma completa destruição mental, em contraponto a sua ascensão de classe. Aqui Hirszman explora a cabeça de um homem pobre, Paulo Honório (muito bem interpretado por Othon Bastos) que conforme vive, vai crescendo e adquirindo riquezas, em especial, quando se apossa de uma terra, São Bernardo. Ali ele constrói uma fazendo onde conviveria com empregados ao longo dos anos. Empregados esses que seriam da mesma classe social de Paulo, quando ainda não era rico.

Ele vive em paz com os mesmos até quando decide criar uma escola na fazenda. Como não era rico de nascença, não pensou que isso implicaria em criar cabeças pensantes como a sua, na fazenda. À partir de então, começam a surgir os questionamentos revolucionários, com frases de teor marxista, enquanto o posicionamento de Paulo segue as tendências de extremo reacionarismo. A situação piora quando ele decide que precisa de herdeiro para continuar seu progresso. E ele se casa com uma professora, Madalena (também muito bem interpretada por Isabel Ribeiro). Autora de diferentes artigos e, conforme passa o tempo, uma hábil trovadora comunista. Paulo começa a sentir ciúmes da mulher.

No filme, Hirszman faz do casamento uma verdadeira luta de classes, permeada pela revolução entre os funcionários da fazenda que começam a enxergar o quão desigual é o seu patrão, mediante às críticas e ensinamentos de Madalena. Paulo começa a sentir ciúmes da mulher, de suas conversas. Até isso virar uma perseguição. A loucura, a ruína interior de Paulo o fazem lutar contra todos. E ele o faz, até chegar ao ponto de se tornar um monstro que ao poucos vai matando sua própria esposa. Ela se mata, e ele,

enfim, morre por dentro.
A montagem é de Lauro Escorel Filho. A fotografia de Eduardo Escorel, que faz um trabalho incrível, em descompasso à morte psicológica do personagem principal, a ambientação e locação, parecem ficar mais bonitas, construindo aqui o conhecido paralelo entre riqueza, ostentação e a felicidade. A cenografia e o figurino também foram bem escolhidos por Luís Carlos Ripper e Túlio Costa. A música ficou por conta de Caetano Veloso. Poucos são os versos cantados, mas também ouvimos apenas entoadas como gritos e cânticos típicos de lavouras, que seriam palco de um futuro trabalho de Hirszman, o *Cantos de Trabalho*, de 1975/76.

Em sua indignação, Hirszman quis ir um pouco mais fundo na pobreza que escoriava o País à sua época e buscou fazer, com *São Bernardo*, um paralelo com a colonização brasileira por Portugal, a fim de tentar esclarecer o então parâmetro da miséria no Brasil. Na figura de Paulo, a exploração toma conta dos trabalhadores, aqueles que constroem a fazenda. A esquerda pulula em diferentes locais, seja ao seu lado, pela própria rainha, ou por seus servos, cansado de sofrerem em suas mãos. Mas como na história do País, a esquerda é varrida, perseguida e assassinada pela “Coroa”, ao fim. A escravidão aqui não é mostrada diretamente, mas percebe-se seu papel na construção da fazenda, pela desumanização e a própria descaracterização dos trabalhadores conforme Paulo os oprime e os castigada cada vez mais. Vemos pessoas sofridas pela labuta, rostos cansados e mutilados pelo trabalho. Hirszman usa tomadas de reais trabalhadores ao sol, no início década de 1970, para ilustrar um filme que remete ao início do século XX. Nesse grande filme, *São Bernardo* é pura e simplesmente o Brasil.

Sem sua empresa para produzir seus filmes e completamente quebrado financeiramente, Leon Hirszman passa a buscar apoios governamentais para seus próximos filmes, porém sem jamais agraciá-los e sim, buscando temas educativos para a população em geral. Em 1973, ele produz dois curtas-metragens documentários em parceria com o Ministério da Educação e Cultura (MEC), Instituto Nacional de Cinema (INC) e o Departamento do Filme Educativo (DFE). O primeiro é o Megalópolis (12 min., colorido, 35 mm), baseado na cidade de Atenas, uma megalópole da Grécia antiga, que alocou 40 cidades em si. Nesse documentário mostra-se os efeitos causados pela conurbação de diversas cidades numa só: a inviabilidade do trânsito de automóveis num espaço onde a circulação de pessoas é imensa, causando a imobilização das mesmas. Extrema poluição, trazendo malefícios para a saúde dos cidadãos, bem como o estresse em pico e a desumanização das próprias relações. Tomando exemplo de megalópoles dos Estados Unidos da América, Hirszman, do roteiro da geógrafa Bertha Becker, demonstra os perigos que uma possível e emergente megalópole na região Sudeste do Brasil causariam.

O filme, através de fotografias, mapas e filmagens aéreas de prédios, de pontos de ônibus lotados, trens extravasando seu limite de pessoas, faz um balanço da área atingida por tal conurbação do Rio de Janeiro até a metrópole São Paulo, e indaga até que ponto essa junção de cimento, ferro e muita poluição traria benefícios para o País. E ao final, aproveita para cutucar a burguesia industrial que começou a se consolidar, conforme vemos imagens de pessoas amontoadas tentando caminhar entre as ruas, o caos no trânsito, lojas de última tecnologia, o cemitério de São Paulo com um horizonte cinza de poluição ao fundo e enfim uma filmagem aérea da cidade, que parece uma maquete de cimento. Tudo isso com a música Como vai você de Roberto Carlos, enquanto a máxima é dada: *Será que já estamos correndo o risco da criação de um admirável mundo novo, que substituirá a cidade, antigo*

foro da liberdade, por Alphavilles plenamente aparelhadas pela tecnologia das comunicações de massa? Ou será que já temos as condições e a capacidade de assumir um projeto mais feliz para a humanidade?

O outro filme é *Ecologia* (13 min., colorido, 35 mm), também de 1973, primeiro documentário a ser feito levantando essa questão na história do País. Em pouco mais de 10 minutos de película, Hirszman expõe um planeta fragilizado e sob hostis mudanças climáticas decorrentes do mal trato dos homens com o mesmo. Em meio à industrialização em massa e crescente no Brasil, justamente à época em que os militares clamam ser sua época de ouro, por terem trazido crescimento e tecnologia ao país, o filme contrapõe-se e propõe resoluções para tais problemas ecológicos brasileiros, convidando a população a mudanças.

Dois anos após e a vida mais equilibrada, entre 1975 e 1976, Leon Hirszman produz outros três documentários em curta-metragen, os *Cantos de Trabalho*: *Mutirão* (12 min., colorido, 35 mm), *Cacau* (11 min., colorido, 35 mm) e *Cana-de-Açúcar* (10 min., colorido, 35 mm). Três filmes etnográficos com um valor cultural, histórico e social sem mesura para o País, que narram o cotidiano dos trabalhadores da terra. Pessoas nascidas no campo que lá permanecem trabalhando pelo resto de suas vidas. A exemplo de seus ancestrais elas mantém o costume de cantar enquanto labutam, prática de idade desconhecida. Com fotografia de José Antonio Ventura, som direto de Francisco Balbino e montagem de Sandro Sanz, a narração mais uma vez é de Ferreira Gullar.

O primeiro desses, o *Mutirão*, filmado em Chá Preto no Alagoas, já ressalta a importância do trabalho em coletividade, até pelo significado da palavra (como ajuda mútua), e como a miscigenação brasileira se faz presente nos cânticos, sendo ela por parte indígena, africana. Com tomadas incríveis de início, vê-se o belo trabalho antropológico: As casas de barro, com teto de palha; os homens trabalhando sob o sol, com chapéu sobre a cabeça, enxada na mão, uns com os pés no chão e outros não; e, a última parte, os próprios homens, mulheres e crianças em conjunto, batendo a terra, jogando na água para formar barro e dispondo sobre as madeiras que servem de alicerce para suas próprias casas.

O segundo, *Cacau*, filmado em Itabuna na Bahia, já sensibiliza o espectador a essa cultura que vem se perdendo conforme os anos passam e a civilização cresce num ritmo frenético e destruidor. Põe-se contra a industrialização e mecanização mostrando do ritual, o laço que é criado entre os colhedores de cacau. Além da colheita, com seus cânticos, há também a dança quando pisam sobre o cacau. Com enquadramentos das mãos calejadas descaroçando o fruto, os pés pisoteando-os, o filme aproxima muito quem o assiste, a tal realidade dura e esquecida.

O terceiro e último, *Cana-de-Açúcar,* filmado em Feira de Santa, Bahia, é o que mais se aproxima de nossa realidade atual. Entretanto é o setor que mais sofreu com a mecanização e pode-se dizer que tal cultura praticamente se perdeu entre as máquinas, ferro e óleo. Nesse filme, Hirszman mostra que o mesmo cântico que os bóias-frias entoam, enquanto decepam a cana com seus facões cegos ou não, são os mesmos cantos tristes que os escravos cantavam à época do Brasil colônia. Trabalho coletivo, de 5 a 10 homens, cortando os pés de cana, sem parada ou demonstrar cansaço, num serviço de extrema fadiga e perigo. Apesar disso são canções belas e que relatam o próprio e único trabalho de tais homens que as cantam.
Ainda em 1975, Leon Hirszman produz um curta-metragem

chamado *Cinema brasileiro: mercado ocupado* (colorido e editado em vídeo). Por 25 minutos Leon discorre sobre o cinema no Brasil, desde sua produção, distribuição e exibição. Encomendado pela Embrafilme e por ela mesma censurado, o diretor provavelmente cutucou alguma ferida dos empresários, uma vez que o roteiro mostra um mercado nacional que não dá espaço para suas próprias produções, mas sim para o produto estrangeiro, no caso a hegemonia estadunidense. A trilha sonora do filme perdeu-se até 1995, quando foi refeita para um evento chamado "Leon de Ouro", uma homenagem ao diretor. Até então o curta nunca havia sido exibido.

De 1976 a 1982, Hirszman filmou outro curta-metragem em 16 mm e com 22 minutos de duração. *Partido Alto* é um filme de ímpar importância cultural para a cultural nacional. O filme trata do nascimento do samba a partir do Partido Alto, gênero comum da Bahia que faz uma mescla com a música *repentista* do Nordeste, por conter também o improviso. Isso tudo é explicado na primeira parte do documentário pelo Mestre Candeia, em sua casa em roda com seus amigos e belas mulatas dançando conforme a cadência do partido. Uma tomada curiosa mostra o improviso puramente dito, com o uso de um prato e uma faca de serra para cadenciar o partido, conforme a música avançava por si só.

A outra parte do curta se passa na casa de Manaceia, outro sambista de igual importância dos morros do Rio de Janeiro. Aqui eles discorrem sobre o Partido Alto como forma de comunicação, enquanto um segundo diz que é uma variável do samba. O interessante daqui é que se passa num dia em que todos se reúnem para um almoço conjunto, recheado de feijoada e da caipirinha. O cenário muda da mesa para o quintal desocupado e Paulinho da Viola (narrador e importante colaborador para a realização do filme) pega seu instrumento e inicia uma roda, onde eles bebem, sambam e improvisam até o cair e noite adentro. Mais uma grande documentação de Hirszman, e de novo, não se preocupa com posicionamento de microfones e câmera. Improvisando do jeito que for, ele se importa é com o retrato. Um belo registro cultural de nossa nação, de nossas origens.

Os próximos dois filmes de Leon Hirszman foram praticamente impossíveis de se achar alguma parte a ser assistida, nem mesmo algo escrito sobre. *Que país é esse? Inchieta sulla cultura latinoamericana: Brasile ou Brasil, da nação, do povo* (65 min., preto e branco, 16 mm) de 1976. Co-escrito por Hirszman e Zuenir Ventura, a produção ficou a cargo da empresa de televisão e rádio estatal italiana RAI. O filme conta com narração de Fernando Novaes, Sergio Buarque de Hollanda, Maria da Conceição Tavares, Alfredo Bosi e Fernando Henrique Cardoso; e depoimentos de Magalhães Pinto, Petrônio Portela, Dom Paulo Evaristo Arns, Alceu Amoroso Lima e Prudente de Moraes Neto.

O outro documentário, *Rio, carnaval da vida* (14 min., colorido, 35 mm) é datado de 1978, e produzido pela RIFF Produções. O curta trata da forma como o carnaval brasileiro atinge sua população a ponto de haver uma quebra intensa de seu comportamento social geral, somente pelos dias da festa.

Em 1979, o Brasil começa a passar por mudanças político-sociais: o regime militar chegava ao seu fim, democracia efervescendo nas veias da população brasileira, trabalhadores melhor formados, etc. Os sindicatos ainda se portavam como formadores de cidadãos pensantes e ativos, ao contrário das escolas e universidades do país que por pressão do próprio governo ditatorial veio a estupidificar

grande parte da população. Durante a década de 1970 um espírito de mudanças e revolução veio tomando conta dos trabalhadores brasileiros até que em 1978 e 1981, culminar na maior greve que o país já viu: a do ABC paulista, em São Bernardo do Campo. E Leon Hirszman, a princípio em razão de seu próximo longa-metragem de ficção *Eles Não Usam Black-Tie*, estava lá para registrá-la. Em 1990, após sua morte, suas filmagens foram editadas e lançadas sob o nome do filme *ABC da Greve* (89 min., colorido, 16mm), com a direção de produção de Cláudio Khan e Ivan Novais; fotografia e montagem de Adrian Cooper; texto e narração de Ferreira Gullar e música de Paulinho da Viola.

Numa documentação fantástica, Hirszman acompanha a greve desde seu início em 1978, quando trabalhadores da fábrica da Scania paralisaram seus serviços mediantes à exploração a que eram submetidos. Os trabalhadores de outras fábricas tomaram aquilo como exemplo e foram se unindo à massa, formando uma força muita grande mediante ao então governo militar. No ano seguinte, a força sindical já está mais organizada, mas a repressão atua de maneira melhor e acaba prendendo muita gente. Mesma coisa em 1980, quando até os sindicatos foram fechados, e os líderes sindicais foram presos e torturados. A exemplo do ex-presidente brasileiro, Luís Inácio Lula da Silva, o Lula. Em 1981 a massa ganha sua maior força em 1º de maio, dia do trabalhador, unem mais de cem mil pessoas às ruas em reclame aos seus direitos, como cidadãos e operários brasileiros.

Nesse trabalho, é incrível o modo como Hirszman trata a greve, como a faz crescer diante do espectador. Tomadas iniciais chocantes das fábricas paradas, com mares de Fuscas recém fabricados estacionados, centenas de máquinas estáticas e milhares de partes de automóveis penduradas. Fileiras de bancos, portas, pára-choques, motores, tudo parado. Fábricas fantasmas, como verdadeiros cenários fantasmagóricos pintam o filme. M a n i f e s t a ç õ e s enormes, pessoas correndo para todos os lados, a polícia e sua cavalaria perseguindo os manifestantes, agregações, discursos. Hirszman dá especial atenção a uma figura que cresceu durante a greve. Uma figura até então ofuscada do cenário nacional, mas que após sua liderança nessas manifestações é uma peça importante na construção de um partido que surgiria dessa massa unificada e que teria apoio de toda a ala cultural, artística e esquerdista do país.

Essa figura é o Lula e o partido é PT, o Partido dos Trabalhadores. Nos discursos veementes, a emoção, a comoção e a conquista da massa. A formação dessa agremiação partidária quer seria de vital importância no período da redemocratização brasileira. E Hirszman exalta seu personagem central e mais importante, Luís Inácio. Com tomadas onde o então sindicalista parece sofrer de cansaço de tanto lutar por seus companheiros, Lula nas mãos dos operários, que o exultam a toda frase pronunciada.

ABC da Greve, eis um extraordinário relato imagético de todo esse movimento que se passou nesses quatro anos de mudança no Brasil. As comemorações da vitória, os trabalhadores voltando ao trabalho, batendo o ponto e de volta ao serviço bruto, só que com um diferencial: um sorriso verdadeiro de quem lutou por aquilo que merece e lutou pelo próximo.

Mas a paixão de Leon Hirszman pelo movimento social, trabalhista e operário é grande demais, e ele finalmente lança em 1981, *Eles Não Usam Black-Tie* (134 min., colorido, 35 mm) adaptado da peça original e homônima de Gianfracesco Guarnieri de 1958, com quem divide o roteiro. Com produção de sua então formada empresa Leon

Hirszman Produções e em parceria com a Embrafilme. A fotografia fica com Lauro Escorel Filho e a montagem com Eduardo Escorel. Música tema é de Adoniram Barbosa e Guarnieri, *Nóis não usa os bléquetais*, e canções de Chico Buarque.

O filme narra a história de Tião (numa atuação bem fraca de Carlos Alberto Ricceli, em contraponto ao resto do elenco), um funcionário de uma fábrica e apaixonado por sua namorada Maria (Bete Mendes), também trabalhadora da mesma fábrica. Tião é filho de Otávio (belamente interpretado por Guarnieri), um operário com ideais esquerdistas e que já havia sido preso uma vez enquanto seu filho ainda era criança. Sua esposa e dona de casa é Romana (num ótimo retorno da atriz Fernanda Montenegro num filme de Hirszman). A trama toda se desenvolve quando os funcionários da fábrica em que todos trabalham (pai, filho e namorada) entram em greve e Tião recebe a notícia de que se tornará pai. Desde aqui há a ruptura de um personagem, presente em quase todos os filmes de ficção de Hirszman, onde o filho prefere não aderir à greve do qual o pai milita ativamente, para dar melhor cuidado ao que se refere a sua futura família. A briga entre pai e filho já assume de início um caráter psicológico, a exemplo de quando Otávio esteve preso, ou seja, ausente durante a formação de Tião enquanto criança.

Cada diálogo trocado entre os trabalhadores da fábrica é uma aula de sindicalismo pura. Eles se tornam mais pesados, conforme o filme avança e o espírito da greve vai tomando maior proporções, mas jamais se tornam pesadas durante o decorrer do filme, nem quando a paralisação ocorre. Em contraponto, os diálogos amorosos de Tião e Maria parecem, na maioria das vezes, extremamente forçados, salvo quando a separação dos dois ocorre, quando parece que há alguma coisa que valha a pena ser discutida entre os dois. O outro casal, o mais velho, se torna figuras emblemáticas do filme, e em especial, na última e derradeira cena. Frente a todos os acontecimentos trágicos que se sucederam até então (perseguições, demissões, prisões e morte de trabalhadores descontentes; e a expulsão de Tião de casa e também sua rejeição por sua noiva), ambos se sentam à mesa de jantar. Em silêncio, Romana começa a separar os feijões bons dos ruins e Otávio a ajuda. São os cinco minutos finais que definem o destino até então dos brasileiros, para terminar com um prato de feijão, nossa comida típica.

Outra figura, e talvez a mais emblemática, é Bráulio. Outro operário e amigo de Otávio na luta pelos direitos trabalhistas. Esse representa o Brasil, o trabalhador brasileiro e sua história. Em sua revolta é assassinado a sangue frio. Em seu enterro milhares de companheiros e companheiras ali comparecem e o transforma como exemplo. Ao lado de seu caixão, Otávio dirige suas últimas palavras a seu filho caçula sobre o morto, trabalhador brasileiro: *Um dia, o teu filho vai estudar o Bráulio na história do Brasil*.. E estudamos.

Os últimos trabalhos de Leon Hirszman filmados antes de sua morte em 1987, devido à AIDS adquirida numa transfusão de sangue, foram três e que não se possui muita informação sobre. Imagens do inconsciente projeto desenvolvido entre 1983 e 1986 é um trabalho criado em conjunto com a psiquiatra Nise da Silveira, e baseado em suas pesquisas. É uma série de três filmes coloridos e filmados em 16 mm. O primeiro (80 min.), *Em busca do espaço cotidiano*, busca relatar a vida de Fernando Diniz, um mulato pobre que se apaixona por uma mulher de classe social mais alta. Sua mãe não o permite e assim ele se prende em seu inconsciente, não conseguindo jamais se expressar por formas convencionais de comunicação. O

segundo (55 min.), *No reino das mães*, acompanha a vida de Adelina Gomes, que passa por um processo parecido com o do rapaz do primeiro filme: se apaixona por um homem, que não é aceito ela mãe de Adelina. Ela se retrai e se fecha em seu mundo, até uma hora esganar seu gato como forma de retaliação à pressão da mãe. O terceiro (70 min.), *A barca do sol,* mostra a vida de Carlos Portuis, filho de imigrantes que morrem enquanto ele ainda era jovem. Fica como responsável pela família, mas não agüenta a pressão e sofre de iluminação interna, tendo que ser internado. Ao longo de todo o projeto, vê-se enfim a realização de Hirszman e produzir algo exclusivamente voltado ao psicológico humano.

O projeto intermediário é *Bahia de todos os sambas* (100 min., colorido, 35 mm) filmado em 1984. Aqui se vê a documentação de um festival realizado na cidade de Roma por Gianni Amico, onde compareceram nomes da música popular brasileira, e essencialmente baianos, Dorival Caymmi, João Gilberto, Batatinha, Gal Costa, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Naná Vasconcelos e outros. O filme só pode ser editado dez anos depois, quando foi finalizado por Paulo Cesar Saraceni, e lançado em 1996.

Seu último trabalho, portanto, seria *A emoção de lidar ou O egresso* (colorido, 16 mm). Um documentário sobre a psiquiatra Nise da Silveira e todo seu trabalho, pelo qual Hirszman era muito envolvido e fascinado. Durante as filmagens de *Imagens do inconsciente* em 1986 ele chegou a capturar entrevistas com a psiquiatra, mas jamais conseguiu terminar seu projeto, uma vez que no ano seguinte ele finalmente definhou da doença que o perseguia há anos.

Um dos fundadores do Cinema Novo, Hirszman aprofundou sua obra não se mantendo somente em produções de ficção. Descontente com a situação do País, ele vai além e produz documentários etnográficos denunciando a miséria do povo brasileiro, ao passo que mostra a alegria do mesmo. Analisando sua obra e sua constante agonia, preocupação e indignaçã, o pode-se ter uma certeza: ele foi um apaixonado por seu povo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERNADET, Jean Claude. **Brasil em tempo de cinema:** ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SALEM, Helena. **Leon Hirszman: o navegador das estrelas**. 1ª ed. Rio de Janeiro, 1997.

Sites:

Projeto "Restauro Digital da Obra Leon Hirszman". Disponível em: <http://www.leonhirszman.com.br >. Acesso em 28 de jun. de 2011.

FILMES CITADOS

A EMOÇÃO DE LIDAR OU O EGRESSO. Leon Hirszman. Brasil, 1986-interrompido, 16 mm.

A FALECIDA. Leon Hirszman. Brasil, 1965, 35 mm.

ABC DA GREVE. Leon Hirszman. Brasil, 1990, 16 mm.

AMÉRICA DO SEXO. Flávio Moreira da Costa, Leon Hirszman. Brasil, 1969, 35 mm.

BAHIA DE TODOS OS SAMBAS. Leon Hirszman. Brasil, 1984, 35 mm.

CANTOS DE TRABALHO: Mutirão, Cacau e Cana-de-Açúcar. Leon Hirszman. Brasil, 1974 a 1976, 35 mm.

CINEMA BRASILEIRO: mercado ocupado. Leon Hirszman. Brasil, 1975, digital.

CINCO VEZES FAVELA. Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Miguel Borges, Carlos Diegues e Marcos Farias. Brasil, 1965, 35 mm.

ECOLOGIA. Leon Hirszman. Brasil, 1973, 35mm.

ELES NÃO USAM BLACK-TIE. Leon Hirszman. Brasil, 1981, 35 mm.

GAROTA DE IPANEMA. Leon Hirszman. Brasil, 1967, 35 mm.

IMAGENS DO INCONSCIENTE: em busca do espaço cotidiano, no reino das mães, a barca do sol. Leon Hirszman. Brasil, 1983-1986, 16 mm.

MAIORIA ABSOLUTA. Leon Hirszman. Brasil, 1964, 35 mm.

MARANHÃO 66. Glauber Rocha. Brasil, 1966, 35 mm

MEGALÓPOLIS. Leon Hirszman. Brasil, 1973, 35 mm.

NELSON CAVAQUINHO. Leon Hirszman. Brasil, 1973, 35 mm.

PARTIDO ALTO. Leon Hirszman. Brasil, 1976-82, 16 mm.

QUE PAÍS É ESSE? INCHIETTA SULLA CULTURA LATINOAMERICANA: Brasile ou Brasil, da nação, do povo. Leon Hirszman. Brasil, 1976, 16 mm.

RIO, 40 GRAUS. Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 1955, 35 mm.

RIO, CARNAVAL DA VIDA. Leon Hirszman. Brasil, 1978, 35 mm.

SÃO BERNARDO. Leon Hirszman. Brasil, 1972, 35 mm.

Stanley Kubrick dirigindo **2001: Uma Odisseia no Espaço**

Stanley Kubrick – do cineasta ao pensador

por Augusto Vieira[1]
Discente do curso de Cinema e animação da UFPel

INTRODUÇÃO

A paixão pelo cinema se desenvolveu cedo, quando ainda era criança. Assisti a incontáveis filmes que marcaram minha juventude. Maravilhosos contos de fada como *Conta Comigo* (Stand By Me, Rob Reiner, 1986), a trilogia *De Volta Para o Futuro* (Back to the Future, Robert Zemeckis, 1985; 1989; 1990) e *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993). Como foi o caso com muitos de minha geração, esses foram os filmes que me encantaram e me transportaram para outro lugar. Jurassic Park me inspirou, por muitos anos, a estudar paleontologia.

Os filmes foram minha primeira janela para o mundo e continuaram a ser quando fiz minha transição para a adolescência. Foi nessa época que eu descobri as obras de diretores como Federico Fellini, Ingmar Bergman, Vittorio de Sica, Martin Scorsese, Charlie Chaplin e tantos outros que marcaram minha vida profundamente. Mas nenhum deles me atingiu de maneira tão impactante quanto Stanley Kubrick.

Sua obra é uma das poucas no mundo do cinema a que se pode atribuir o adjetivo de monumental. Seu trabalho tocou em todas as questões relevantes para a humanidade: natureza humana, guerra, amor e sexo, ciência e tecnologia, sociedade, cultura, hipocrisia e loucura. Como obras puramente cinematográficas, produziu o melhor exemplo de cada gênero em que trabalhou. Fez guerra,

[1] augusto_vieira185@hotmail.com

ficção científica, noir, drama, épico, comédia, distopia, horror, e filme histórico. Era um técnico perfeccionista que participava de cada aspecto da produção, da escrita do roteiro à mixagem de som. Vindo de uma carreira como fotógrafo, era um visionário da imagem, compondo meticulosamente seus quadros a cada *frame* da película. Frequentemente realizava inúmeras tomadas de uma cena até conseguir o que desejava.

Alguns criadores são maestros que dominam sua arte e aperfeiçoam a linguagem. Esses são os professores de suas artes e importantes aqueles que querem estudar a técnica. No cinema, cito Alfred Hitchcock, Akira Kurosawa e Steven Spielberg. Outros são os originais. Provocadores e experimentalistas, que desafiam convenções sociais e regras narrativas para transmitir suas mensagens e trazer novas perspectivas. Cito Luis Buñuel, Jean-Luc Godard e Gaspar Noé. E outros são os pensadores que usam seus meios de comunicação como ferramenta para discutir questões pertinentes a toda a humanidade. Nessa categoria cito François Truffaut, Yazujiro Ozu e Ingmar Bergman. Todos são relevantes à sua maneira e nenhum se define apenas por essas "categorias". Mas são poucos os que trabalharam em todos esses níveis com tanto sucesso.

O primeiro filme de Kubrick que assisti foi *De Olhos Bem Fechados* (Eyes Wide Shut, 1999). Na época, eu não sabia quem era Stanley Kubrick. O que me chamou a atenção foi a presença de Tom Cruise, que, para mim, era o eterno Maverick de *Top Gun – Ases Indomáveis* (Top Gun, Tony Scott, 1986). Mas cinco minutos depois eu estava magnetizado pela imagem. O mistério me atraiu. Acompanhar o personagem de Cruise na sua descoberta deste submundo de orgias e festas ritualísticas se tornou imperativo. Pela primeira vez eu não estava apenas assistindo ao desenrolar de uma trama, eu estava tendo uma experiência. A maneira não convencional com que

Kubrick narra a história também me pegou de surpresa. Os encontros noturnos de Tom Cruise e as discussões com sua esposa (Nicole Kidman, casada com Cruise na época) são narrados num fluxo constante de surrealismo e intimidade e representam quase que dois universos distintos, paralelos. O desenrolar dos acontecimentos assume um tom de sonho e paranoia crescente que lembra os romances kafkianos. Foi também a primeira vez que eu tinha visto sexo ser representado de maneira tão honesta e numa discussão séria sobre o assunto sem ser usado como atrativo de bilheteria.

Foi apenas quando revisitei o filme, alguns anos depois, que eu compreendi o escopo total da obra. O grande mistério não está na trama envolvendo a seita de mascarados, mas sim nos personagens. Kubrick discute questões sobre a natureza das emoções humanas, do sexo, do desejo e das relações conjugais. A trama é secundária nesse filme que pergunta o quão grande é a distância que separa um casal.

As contribuições de Stanley Kubrick para o cinema são consideráveis. Tanto do ponto de vista técnico quanto do ponto de vista de inovação. Como pensador, foi uma das pessoas mais interessantes a trabalhar nessa mídia.
Meu objetivo com este texto é apresentar uma análise sobre o diretor em três aspectos: como mestre de seu meio; como inovador e "expansor" da gramática do cinema e; como pensador, usando, para isso, seus filmes e registros históricos.

Kubrick disse em uma entrevista:

> Eu vejo as pessoas tentando dar essas explicações de cinco linhas (sobre filmes), mas se um filme tem qualquer substância ou sutileza, qualquer coisa que você diga nunca é completa, está geralmente errada,

> e é necessariamente simplista. A verdade é muito multifacetada para se botar em uma explicação de cinco linhas. Se o trabalho é bom, o que você diz sobre ele é geralmente irrelevante. (Rolling Stone, 1987)

COMO TÉCNICO

Kubrick tornou-se infame por repetir tomadas incansavelmente. Na produção de *O Iluminado* (The Shining, 1980), ele expôs uma quantidade de 1,3 milhões de pés de rolo de filme e usou menos de 1% dessa quantia na montagem final. Isso torna a proporção de filme gravado para filme usado de 102 para um. A média, na maioria dos filmes, é de 5 a 10 para um. Ele aparentemente gravou a famosa cena do banheiro mais de 100 vezes.

Kubrick era um perfeccionista. Sua atenção e obsessão com todos os aspectos da produção renderam-lhe detratores que o chamavam de megalomaníaco e auto-indulgente. Sydney Pollack (que trabalhou com ele como ator em *De Olhos Bem Fechados*) defendeu seu modo de trabalho, dizendo o seguinte: "você gasta milhões de dólares preparando, construindo *sets*, contratando pessoal, fazendo o figurino. Meses ou até anos escrevendo o roteiro. E aí você chega lá e para na tomada cinco? Não é bobo?" (The Last Movie: Stanley Kubrick, Channel 4, 1999).

Para Kubrick, não havia motivos para encerrar a gravação de uma cena se não se estava completamente satisfeito com ela, e, devido à grande complexidade técnica de seu trabalho, um número grande de tomadas era necessário para se atingir o nível de excelência pelo qual ele primava. Alguns atores ficavam extenuados com esse modo de trabalho. Jack Nicholson, alegadamente, ficou tão frustrado com as constantes alterações feitas no texto por Kubrick, que começou a jogar fora as páginas que recebia todos os dias. Ele esperava que tudo fosse modificado novamente e passou a decorar suas falas horas (e algumas vezes minutos) antes da cena ser filmada.

Kubrick também era acusado de ser controlador e impedir a espontaneidade no processo criativo. Teve inúmeras brigas com Kirk Douglas durante a gravação de *Spartacus* (1960). No fim das gravações, o relacionamento que os dois tinham construído em *Gloria feita de sangue* (Paths of Glory, 1957) se encerrou. As desavenças com astros também impediram que o diretor realizasse A Face Oculta (One-Eyed Jacks, Marlon Brando, 1961). O filme seria dirigido por ele e estrelado por Marlon Brando, mas o ator acabou demitindo Kubrick e dirigindo o filme ele mesmo.

Apesar da fama de tirano no set, houve algumas situações em que o diretor permitiu mudanças no texto e improvisações. A primeira vez foi com Peter Sellers. Kubrick escalou Sellers para o papel de Clare Quilty, amante da protagonista em *Lolita* (1962). Ao ver seu trabalho, o diretor considerou Sellers um gênio cômico, e permitiu improvisações nas falas do personagem. Na segunda parceria da dupla, em *Dr. Strangelove* (1964), Kubrick mais uma vez permitiu modificações do ator nos diálogos. Em *Nascido Para Matar* (Full Metal Jacket, 1987), ele deu total liberdade ao ator R. Lee Ermey para criar suas falas (Ermey, que interpretava um sargento instrutor no filme, era, de fato, um instrutor aposentado). Em O Iluminado, a famosa fala de Jack Nicholson para sua assustada família – "Heeeere`s Johnny!" - foi improvisada pelo ator durante a tomada. Kubrick gostou tanto que deixou a frase na montagem final. Em *De Olhos Bem Fechados*, o diretor fazia algumas tomadas com Nicole Kidman seguindo o roteiro, e depois a deixava experimentar com o personagem.

Mas essas eram as exceções à regra. Em um meio

colaborativo por natureza, Kubrick buscou (e obteve) o controle total. De acordo com ele, era válida a troca que se fazia pelo resultado final. Talvez se perdesse algo de espontaneidade e naturalismo no processo, mas o controle sobre a obra permitia que sua visão fosse transmitida mais claramente, formando um todo unificado e coeso.

Kubrick possuía um enorme conhecimento técnico em todas as áreas da produção cinematográfica. Seu domínio do movimento de câmera é notável (Jean-Luc Godard notou a influência de Max Ophuls no trabalho do diretor, fato que ele confirmava). O uso da cor, da luz, os enquadramentos perfeitamente compostos, os movimentos de câmera, o uso de música e efeitos sonoros, tudo era levado em conta. Steven Spielberg considerava o trabalho do diretor impecável, e o mais bem realizado na história do cinema (JOYCE, 1999).

Seus planos-sequência eram famosos. A abertura de *O Iluminado* possui uma das tomadas aéreas mais célebres do cinema. O plano (filmado de um helicóptero) acompanha um fusca, percorrendo uma estrada à beira de uma encosta. A largura do quadro, as cores saturadas, a música forte e pungente, tudo converge para criar uma cena hipnótica e atmosférica que estabelece imediatamente o tom da narração. A cena também representa o trabalho de Kubrick do ponto de vista temático. O lago na cena aparece como uma superfície lisa, estática, monolítica, refletindo perfeitamente as montanhas geladas em segundo plano na imagem. Isso serve como uma metáfora para o personagem de Jack Nicholson (que, para mim, realiza seu melhor desempenho nesse filme), como um espelho. O personagem se apresenta tranquilo na superfície, mas existe algo assustador em seu interior.

Mas o destaque dessa cena é a fluidez do movimento da câmera. *O Iluminado* foi apenas o terceiro filme a usar uma Steadicam. O inventor da *Steadicam*, Garret Brown, que foi convidado a participar da produção, disse que foi a primeira vez que seu equipamento foi usado com intuito narrativo em um filme, e que aperfeiçoou sua própria técnica ao trabalhar com Kubrick. A cena de abertura, o labirinto gelado no fim do filme, as cenas com escadas, a câmera que transita pelos corredores vazios do hotel, como um fantasma vagando por um mundo de sonhos, todas essas são cenas que demonstram a proeza da Steadicam e o talento dos cineastas. Mas o melhor exemplo é, sem dúvida, a famosa cena do triciclo, onde Danny, o filho do personagem de Nicholson, pedala pelos corredores do hotel. Sem o uso do inovador equipamento essa cena não seria possível. A câmera o acompanha, inicialmente a meia altura para depois baixar ao seu nível quase tocando o chão, entre paredes estreitas e guinadas bruscas de noventa graus. A *Steadicam* permitiu que a câmera se movimentasse livre e fluentemente num espaço pequeno com precisão e velocidade igualada a do triciclo.

COMO INOVADOR

Steven Spielberg, que se tornou amigo de Kubrick e chegou a finalizar um dos projetos inacabados do diretor após sua morte (*AI – Inteligência Artificial*; A.I., 2001), relembra uma conversa que teve com ele. Kubrick disse que queria mudar a maneira de se fazer filmes, criar um novo modo de contar uma história. Spielberg disse a ele: “Mas você não fez isso com 2001?”. E Kubrick respondeu: “Só um pouquinho, mas não o suficiente”. (JOYCE, op.cit).

Sua busca por novas maneiras de contar histórias que acomodassem suas visões resultou em filmes originais, e é interessante notar, que apesar de muitos de seus filmes se encaixarem em definições clássicas de gênero, todos eles são únicos, com inovações técnicas e narrativas.

Em *O Grande Golpe* (The Killing, 1956), considerado seu primeiro "grande filme", Kubrick usa uma narrativa não linear para contar sua historia de corrupção e trapaças. Um artigo da revista "Time" (1956) afirmava que o diretor "mostrou mais audácia com câmera e diálogo do que Hollywood viu desde Orson Welles". A cena mais memorável do filme é a do grande roubo na corrida de cavalos, apresentada por múltiplos pontos de vista. Os golpistas criam um plano de distração para roubar a maleta de apostas. Um deles arranja uma confusão com os guardas e uma briga generalizada toma conta do local. Enquanto isso, um dos comparsas aproveita a oportunidade e toma o dinheiro. A cena é apresentada do ponto de vista do primeiro homem, e depois repetida do ponto de vista do segundo. Quentin Tarantino disse que O Grande Golpe foi uma enorme influência em seu primeiro filme, *Cães de Aluguel* (Reservoir Dogs, 1992). Ele também usa o mesmo recurso extensivamente em *Jackie Brown* (1997). Akira Kurosawa já tinha feito algo semelhante seis anos antes em *Rashomon* (1950), mas de outra maneira e com outro efeito. Nesse filme, os personagens narram três pontos de vista diferentes de um mesmo fato, e cada cena é diferente. No filme de Kubrick, a cena é a mesma, porém apresentada de ângulos diferentes. Também é aparente a atenção ao detalhe e o primor técnico do diretor. Todas as versões da cena são construídas em tempo real e o desenrolar dos fatos acontece de maneira exatamente igual em todas elas, com continuidade e sincronia. *O Grande Golpe* também marca a primeira vez que Kubrick faria uma adaptação de um livro. Todos os seus filmes a partir desse ponto foram adaptações literárias.

Em *Lolita* (1962), Kubrick usou filtros de cores especiais exclusivos da MGM para criar uma "aura de sonho e pureza". Nesse filme, seu estilo começa a apontar para um cinema mais pessoal, onde sua visão se torna mais proeminente. *Lolita* foi o primeiro filme controverso do diretor devido à natureza de seu tema. A história de um professor acadêmico de meia idade (James Mason), que se apaixona e fica obcecado por uma menina (Sue Lyon), discute sexualidade humana, loucura, obsessão e as hipocrisias da sociedade. Kubrick usa o fim do livro de Vladimir Nabokov como abertura de seu filme. Ele considerava o final espetacular, mas achou que ao sacrificá-lo ajudava a criar interesse por uma narrativa que ele considerava ficar entediante, na metade final, devido ao fato de que o professor já tinha conquistado Lolita. O filme possui narração do professor em algumas partes. A narração em primeira pessoa (monólogo interior) é o principal recurso narrativo do livro de Nabokov, mas no filme de Kubrick, é usada esparsamente. Apesar da narração não ser abundante em nenhum de seus filmes, ela é usada de alguma maneira em vários deles. Kubrick via esse recurso como uma boa maneira de se ter um *insight* do personagem e, principalmente, como modo de narrar agilmente uma parte da história que levaria muito tempo para se narrar visualmente.

Em 1964 Kubrick lança *Dr. Strangelove*, uma comédia de humor negro sobre a ameaça do holocausto nuclear. O crítico Roger Ebert (1999) disse que o filme é "a maior sátira política do século". Esse é o primeiro de três icônicos filmes onde Kubrick proporia uma abordagem radical à narrativa.

O livro em que o filme se baseia (Red Alert, Peter George, 1958) é um sério conto caucionário, mas Kubrick o transformou em uma farsa devido à natureza da trama (que ele considerava que seria vista como implausível pelo público) e sua crença de que através da sátira era possível revelar os paradoxos e impotências da humanidade.

Como foi o caso com todos os filmes de Kubrick "pós *Spartacus*", *Dr. Strangelove* foi mal recebido na época

em que foi lançado, mas considerado um clássico em retrospectiva.

A narrativa é apresentada como um pesadelo alternativo para a Guerra Fria. No filme, estrelado por Peter Sellers em três papéis, um general americano à beira da insanidade, movido por um patriotismo distorcido, manda secretamente dois aviões bombardeiros armados com ogivas nucleares para um ataque fulminante à União Soviética. Na Sala de Guerra do Pentágono, o presidente dos Estados Unidos se reúne com seus conselheiros para tentar impedir que as bombas sejam detonadas. O terceiro cenário do filme é a cabine de um dos aviões carregando as ogivas.

Dr. Strangelove é infestado de ironias e sátiras visuais. A cena de abertura mostra o abastecimento de um avião em pleno vôo encaixando um sugestivo tubo de gasolina na traseira do B-52. A música que acompanha essa abertura, *Try a Little Tenderness* (Irvin King) em versão orquestral, é um modo sutil de ilustrar a conotação sexual dos confrontos bélicos. Kubrick usa mais uma vez a música pop como fonte de ironia na icônica cena final do filme. A suave e doce versão de Vera Lynn para *We'll Meet Again* serve de trilha sonora para o final apocalíptico quando Major Kong, o piloto de um dos aviões, literalmente cavalga a ogiva (outra metáfora sexual) em queda livre dando início ao fim dos tempos.

O personagem título, interpretado por Peter Sellers (indicado ao Oscar), é uma adição importante de Kubrick à trama. Dr. Strangelove não existe no livro. No filme, ele é o conselheiro científico do presidente americano (também interpretado por Sellers). Especialista em armas e aparentemente um ex-nazista, o personagem é uma amálgama do matemático e coordenador do Projeto Manhattan, John Von Neumann, e de Edward Teller, o "Pai da Bomba de Hidrogênio". Seu visual foi inspirado no cientista louco de *Metropolis* (Fritz Lang, 1927).

O próximo filme de Kubrick foi *2001: Uma Odisseia no Espaço* (2001: A Space Odyssey, 1968). É, sem dúvida, seu filme mais original. É também o mais difícil de descrever, um atestado à proeza narrativa do filme. Kubrick queria fazer um filme sobre a história da espécie humana, as questões existencialistas e a possibilidade de vida extraterrestre. O filme de 142 minutos, dividido em capítulos, contém pouquíssimo diálogo, e o uso de música, efeitos sonoros e do silêncio substituem as falas. Kubrick disse que queria produzir uma experiência que só poderia existir em forma fílmica. *2001* é um dos melhores exemplos do poder narrativo do cinema e da engenhosidade de Kubrick.

O filme é uma espécie de adaptação literária, como o resto de seus filmes, mas dessa vez o livro foi escrito paralelamente à produção do filme. Kubrick foi indicado a trabalhar com o autor de ficção cientifica, Arthur C. Clarke, que co-escreveu o roteiro ao lado do diretor. Ao compararmos filme e livro, percebemos as diferenças temáticas e estruturais. O livro de Clarke assume uma abordagem muito mais convencional à narrativa da trama, e se assemelha mais a uma clássica história de mistério. O fim do livro também é diferente, com uma conclusão mais "amarrada" e definida que não abre espaço para a reflexão proposta por Kubrick.

Tecnicamente, o filme é inovador em várias áreas. Foi o primeiro filme a utilizar uma técnica que usa dois projetores para criar uma imagem sobreposta a outra (nesse caso, as savanas africanas). Novos equipamentos de som foram criados para os efeitos sonoros. A famosa cena do Portal Estelar foi criada com a exposição de negativos em

tanques de produtos químicos variados. Kubrick recebeu o único Oscar de sua carreira pelos efeitos especiais desse filme.

2001 também e notável pela sua precisão científica (o que revela um pedaço da personalidade e das visões de mundo do diretor). A descrição, no primeiro capítulo, da evolução da espécie humana estava de acordo com o conhecimento científico da época. Os primatas do filme são cobertos de pelos, o que é uma imprecisão histórica, já que os ancestrais desse período tinham a pele mais descoberta, mas Kubrick teve de fazer essa concessão porque a censura não permitiria que fossem mostrados seus órgãos sexuais, a intenção inicial do diretor. A representação de baixa gravidade, da falta de som no vácuo espacial e das instalações espaciais são todas precisas. As previsões tecnológicas feitas por Kubrick foram baseadas em pesquisas com especialistas e algumas se tornaram realidade, como a identificação por voz, a tela plana e o uso de robos para o gerenciamento de tarefas.

Por fim, vale tocar na questão da música. Até o lançamento de 2001, os filmes geralmente tinham trilha musical própria, composta para a produção. Mas na montagem inicial do filme, Kubrick usou música clássica para compor as cenas. Depois de tentar outras composições, o diretor ficou tão apegado a sua escolha temporária, que decidiu mantê-la no produto final. A música era *Assim Falou Zaratrusta* (Richard Strauss). Essa escolha de músicas consagradas influenciou outros diretores a fazer o mesmo. E Pauline Kael (1994), famosa detratora de Kubrick, chamou esse filme de "uma gigantesca falta de imaginação".

Barry Lyndon (1975) é um dos filmes mais inovadores do diretor do ponto de vista da cinematografia. Kubrick mandou desenvolver lentes especiais para filmar cenas com baixa exposição iluminadas apenas por luz de velas. Essa técnica permitiu a criação de uma fotografia que refletia as pinturas do século XVIII. Ele empregou um ritmo lento e meditativo aos movimentos de câmera e ao tempo dos planos que davam a sensação de passagem de tempo de um período pré-industrial.

COMO PENSADOR

É nesse aspecto que o trabalho de Kubrick desperta o maior interesse. Kubrick é um analista, um observador. Todo seu trabalho como criador e veiculador de ideias é permeado por uma visão de mundo que é quase científica. Essa observação crua e desprendida da espécie humana é, se não única, pelo menos rara entre cineastas.

Por causa disso, Kubrick foi e continua sendo acusado de ser um diretor emocionalmente estéril. Muitos dizem que falta "alma" no trabalho do diretor. Isso não é verdade. O que alguns falham em perceber é que Kubrick não faz filmes com o intuito de emocionar. E não se interessa em certificar-se de que o público simpatize com seus personagens. O ponto não é criar obras que respondam aos anseios narrativos de quem vai ao cinema esperando uma determinada experiência. Seu maior objetivo é a busca pela verdade. Seu cinema é o de reflexão. E nesse sentido Kubrick se assemelha mais a um cientista do que a um artista. Não existem "cenas obrigatórias" (como ele mesmo coloca), que respondem as perguntas de toda narrativa clássica. Em *Nascido Para Matar* (1987), o sargento do batalhão é apresentado como um homem duro e violento. Não há espaço para sentimentalismo. E nunca há uma cena que o de redenção como personagem. Suas ações são um produto das necessidades e conflitos da humanidade. Como o diretor coloca, "em um mundo que não necessite de homens violentos, talvez suas ações

fossem discutíveis. Mas não vejo necessidade de mostrar uma cena dele olhando pela janela orgulhoso dos garotos." (KUBRICK, Rolling Stone, 1987).

Ilustro o pensamento do diretor com um trecho dessa entrevista (uma das poucas) que deu para a revista americana Rolling Stone em 1987, e com dois comentários retirados do arquivo de memórias do diretor. A entrevista reflete o seu modo de fazer cinema, e os comentários refletem as suas visões de mundo.

Na entrevista, ele fala sobre o que faz um bom filme:

> Eu não desconfio do sentimento e da emoção. A questão é, você está dando algo a eles para fazê-los um pouco mais felizes, ou você está adicionando algo que é inerentemente verdadeiro ao material? As pessoas estão se comportando da maneira que nós nos comportamos ou da maneira que gostaríamos que elas se comportassem? Quero dizer, o mundo não é como apresentado nos filmes de Frank Capra. As pessoas adoram esses filmes, que são lindamente feitos, mas eu não os descreveria como um retrato verdadeiro da vida. A questão é sempre, é verdadeiro? É interessante? Se preocupar com essas cenas obrigatórias que algumas pessoas acham que faz um filme é geralmente apenas se curvar a alguma concepção de audiência. E o resultado é quase sempre o sentimentalismo. (KUBRICK, 1987, op. cit.)

Vemos nesse trecho a preocupação de Kubrick com a verdade. Como ele diz, nenhuma cena deve ser posta apenas por ser obrigatória ou para tornar o público mais feliz. Toda cena deve adicionar algo de verdadeiro.

O cinema é uma linguagem. E como todo sistema complexo de comunicação, possui regras e estruturas axiomáticas. Comunicar um conceito por meio de um processo linguístico é um processo complexo, impreciso, e muitas vezes, intuitivo.

Por isso, cineastas como Stanley Kubrick buscam incansavelmente um novo modo de contar uma história. Mudar a forma e refinar a linguagem para acomodar melhor seus pensamentos. A vida é mais complexa do que o cinema pode oferecer como explicação, e quando as formas atuais de narração se tornam incapazes de traduzir essa complexidade é necessária uma mudança. Essa é uma busca valorosa e vital. Nesta citação Kubrick revela um pouco sobre sua observação do mundo:

> O fato mais aterrorizante sobre o universo não é que é hostil, mas sim que é indiferente. Mas se nós conseguirmos entrar em termos com essa indiferença, então nossa existência como espécie pode ter verdadeiro significado. Por mais vasta que seja a escuridão, nós devemos suprir nossa própria luz. (KUBRICK, Playboy, 1968)

O terceiro texto é um trecho de Kubrick, livro de memórias sobre o diretor escrito por Michael Herr, amigo próximo de Kubrick e co-roteirista de *Nascido Para Matar*:

> Stanley tinha opiniões sobre tudo, mas eu não as chamaria de políticas. Sua visão sobre democracia não era, nem de esquerda, nem de direita, e nem exatamente impregnada de crença. Um nobre, mas falido experimento no

> processo evolutivo, derrubado por instintos básicos, dinheiro, interesse pessoal e estupidez. Ele achava que o melhor sistema poderia ser o de um déspota benigno, mas que tal homem não poderia ser encontrado. (HERR, 2001)

Nesses dois trechos vemos o cientista racional. Um observador desprendido que se afasta daquela visão "de artista" descompromissada e unilateral. Kubrick era ateísta e cético. Mas apesar de toda a imagem de gênio misantropo (imagem essa refutada por ele e por sua família), nas poucas entrevistas que deu se mostrava bastante mundano. Humano e sentimental como qualquer reles mortal. Era fã de futebol americano e adorava assistir a comerciais.

Quanto à visão equivocada de sua obra em relação à questão sentimental, é fácil de perceber o porquê do equívoco. Seus filmes são analíticos, não sentimentais e não apologéticos. Apesar disso estão entre os mais profundamente humanos. A beleza está nos sentimentos reais. A alma está no paradoxo da condição humana.

Martin Scorsese considera *Barry Lyndon* (1975) um dos filmes mais tocantes que já viu. E de fato o é. A trajetória do jovem irlandês, sua ascensão e queda, é devastadora. O filme não precisa recorrer a sentimentalismos baratos. A verdade da história fala por si mesma. A tragédia está na inevitabilidade dos acontecimentos. Barry Lyndon é um personagem trágico. Condenado À destruição, não pelo destino, mas por sua própria natureza. É como a humanidade. Boas intenções que escapam por entre os dedos.

O protagonista de *Laranja Mecânica* (A Clockwork Orange, 1971), Alex, é o hedonista/niilista. Sua busca inescrupulosa e desenfreada por prazer simboliza uma faceta da experiência humana. O sociopata apaixonado por Beethoven é preso e reabilitado pelo Estado opressor que o criou. No livro, Alex realmente se reabilita e tem sua redenção como personagem, redimindo, no processo, o espírito humano. No filme, isso não acontece. A cena final revela o sonho de orgia do rapaz, aparentemente transformado. Não é uma visão pessimista. Alex não é mau. O Estado não é mau. O convívio de um com o outro é apenas incompatível.

Humbert Humbert, o professor acadêmico obcecado por Lolita, é a hipocrisia da sociedade. Ou talvez não hipocrisia. Talvez apenas o desejo inalcançável de civilização. A busca pelo domínio do intelecto sobre o impulso. Humbert revela seus pensamentos mais íntimos através da narração e assim percebemos a visão oculta de um homem aparentemente civilizado em relação à vida suburbana, e seu desejo crescente pela ninfeta, que, gradualmente, consome sua sanidade.

UM VISLUMBRE DO TODO

Stanley Kubrick foi um dos pouquíssimos cineastas de importância para o seu próprio meio e também tiveram algo a dizer ao resto da sociedade. Alguns nomes como Martin Scorsese, Jean Renoir e Sergei Einsenstein podem ser citados.

Sua influência em outras gerações é enorme e diretores tão variados quanto Steven Spielberg, Martin Scorsese, Woody Allen, David Lynch, Christopher Nolan, Darren Aronofsky, George Lucas, James Cameron, os irmãos Coen, Quentin Tarantino, Michael Mann, Lars von Trier, Gaspar Noé e até o documentarista Michael Moore, citaram o diretor como fonte de inspiração.

Suas contribuições para o cinema são muito maiores do

que as apresentadas nesse texto. Apenas o seu uso de música renderia páginas de dissecação. Sua habilidade com adaptações literárias também é notável, não existe diretor que tenha trabalhado com tanta maestria nessa área.

Sua dedicação ao trabalho também poderia ser expandida com inúmeros exemplos. Para realizar sua obra fetiche, uma biografia de Napoleão Bonaparte (filme que nunca pode fazer), Kubrick leu mais de 100 livros sobre o homem. Acabou usando o conhecimento adquirido para fazer *Barry Lyndon*. Para *2001*, entrou em contato com a NASA e passou três anos pesquisando o assunto.

Como pensador e contestador é, sem dúvida, um dos maiores do século XX. Controverso talvez, mas impiedoso em sua busca pela verdade e talentoso o suficiente para articular seus objetivos.

Seus filmes foram alvo de muitas críticas e mal recebidos inicialmente, mas sobreviveram ao teste do tempo, e são hoje discutidos pelos mais diversos círculos sociais. Até mesmo seus detratores devem admitir sua técnica impecável e domínio da linguagem.

Pauline Kael, a crítica de cinema mais famosa da história, era uma forte detratora dos filmes do diretor (apesar de adorar *Lolita*). Mas qualquer que fosse sua opinião, estava sempre lá, na estreia de seus filmes, e escrevia longos textos sobre o diretor.

Como Kubrick disse, "se o filme é bom, tudo que se diz sobre ele é irrelevante". E seus filmes eram bons. Em todos os textos que li sobre a obra do diretor, o melhor que se pode ter é um vislumbre do todo. O melhor é assistir aos filmes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BANKS, Gordon. **Kubrick's Psychopaths**, 1990. Disponível em: <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0004.html>. Acesso em: 8 de maio, 2011.

CAHILL, Tim. **The Rolling Stone Interview: Stanley Kubrick** in 1987, Rolling Stone, 7 de março, 1987. Disponível em: <http://www.rollingstone.com/culture/news/the-rolling-stone-interview-stanley-kubrick-in-1987-20110307>. Acesso em: 5 de setembro, 2011.

Cinema: The New Pictures, TIME, 1956. Disponível em: <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,867001,00.html>. Acesso em: 5 de setembro, 2011.

COCKS, GEOFFREY. **The Wolf at the Door: Stanley Kubrick, History, and the Holocaust**, 2011. Disponível em: <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0110.html>. Acesso em: 8 de maio, 2011.

EBERT, Roger. **Dr. Strangelove**, 1999. Disponível em: <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19990711/REVIEWS08/907110301/1023>. Acesso em: 5 de setembro, 2011.

GHAMARI-TABRIZI, Sharon. **Dr. Strangelove,** 2011. Disponível em: <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0097.html>. Acesso em: 9 de maio, 2011.

HERR, Michael. **Kubrick**, 2001. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Stanley_Kubrick's_personal_life_and_beliefs>. Acesso em: 5 de setembro, 2011.

JOYCE, Paul. **Spielberg on Kubrick**,, 1999. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=B62f1gQliLY&feature=related>. Acesso em: 5 de setembro, 2011.

KAEL, Pauline. **For Keeps**, 1994. Disponível em: <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19680101/CRITICALDEBATE/40305008>. Acesso em: 5 de setembro, 2011.

KLEIN, Michael. **Narrative and Discourse in Kubrick's Modern Tragedy**, 1981. Disponível em: <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0028.html>. Acesso em: 8 de maio, 2011.

MARTEL, Mark. **Another Odyssey: Design and Meaning in 2001**, 2011. Disponível em: <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0018.html>. Acesso em: 8 de maio, 2011.

STANLEY, Kubrick. **Interview**, 1987 <http://www.rollingstone.com/culture/news/the-rolling-stone-interview-stanley-kubrick-in-1987-20110307?page=2>. Acesso em: 5 de setembro, 2011

_____. **Playboy Interview: Stanley Kubrick**, Playboy, 1968. Disponível em: < http://paulnahm.blogspot.com/2010/06/playboy-interview-wstanley-kubrick-in.html> < http://amiquote.tumblr.com/post/759342878/stanley-kubrick-on-life-playboy-if-life-is-so>. Acesso em: 5 de setembro, 2011.

The Last Movie: Stanley Kubrick, Channel 4, 1999. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=8k6GcN9Bc6s>. Acesso em: 5 de setembro, 2011.

DOM QUIXOTE

O QUE ESTAMOS LENDO

Choque perceptivo

Guilherme da Rosa

O livro *O Cinema e a invenção da vida moderna* é o primeiro livro da Coleção Cinema, Teatro e Modernidade da editora Cosac Naify. Coordenada por Ismail Xavier, a coletânea traz à língua portuguesa vários títulos de importância para compreensão das imbricações de cinema e teatro, e seus desdobramentos, com a experiência moderna. A coleção, iniciada em 2004, vem contribuindo, deste então, com obras de igual valia para tal propósito, a exemplo também de *Cinema, vídeo, Godard,* de Philippe Dubois, publicado em 2004, e o décimo quarto e último até o momento, *Cinefilia*, de Antoine de Baecque, de 2011.

Pode-se observar que o primeiro livro da coleção, em questão, é, de fato, um ponto de partida para a proposta da edição dos títulos e permite um diálogo bastante coerente entre as obras. O Cinema e a invenção da vida moderna, é uma coletânea de textos organizada por Leo Charney e Vanessa Schwartz que trata de fornecer um mapeamento de como o cinema, e não apenas ele, atua sobre "a caracterização do momento formador de uma nova experiência estética e do tipo de sociedade que lhe deu ensejo" (XAVIER, 2004 p. 9). Esta nova experiência, bastante alicerçada no que desenham Walter Benjamin, Georg Simmel e Siegfried Kracauer, trata de fazer uma leitura a partir do que o moderno oferece como "choque perceptivo".

Para a compreensão deste cenário é necessário um esforço metodológico para além da racionalidade instrumental do positivismo e da narrativa do progresso e de um cenário de mudanças tecnológicas e sociais que eclodiram no final do século XIX, a exemplo do rádio e do cinema, como referenciado pelo texto *Modernidade, hiperestímulo e início do sensacionalismo popular*, de Ben Singer (p. 95) . O que o livro propõe é uma reunião de leituras deste choque perceptivo a partir de suas relações fenomenológicas e da compreensão da ideia de experiência tão cara a Benjamin. A experiência, então, é cruzada com recortes de cunho sócio-histórico, o que faz com seja bastante atraente ao olhar que propõem os estudos culturais[1] de origem britânica e também latino-americana, em alguns casos a exemplo de Jesús-Martín Barbero.

Nos interessa a curta observação de dois textos que compõem o livro. O primeiro deles é o de Jonathan Crary, *A visão que se desprende: Manet e o observador atento do fim do século XIX*, que trata da experiência moderna como uma co-existência da atenção e da distração a partir de um viés fenomenológico. O que, absolutamente, constitui uma novidade da modernidade, no sentido de não colocar estes dois termos em oposição e, como, a racionalidade convenciona não estabelecer a primazia sobre a atenção como característica de um sujeito produtivo e adaptável socialmente (CRARY, 2004 p. 72). Crary, observando o quadro de Manet, *Na estufa* (*Dans la serre*, 1879), observa que atenção e distração passam na verdade a existir em um único *continuum*, em uma dobra. Algo em relação a identificar quem é o espectador moderno, sendo o cinema um fornecedor da experiência efêmera, fragmentária e sensória, que pressupõe um sujeito longe da estabilidade cartesiana.

Além deste, o de Alexandra Keller, *Disseminações da modernidade: representação e desejo do consumidor nos primeiros catálogos de venda por correspondência*. Neste caso, o objeto de análise não é a relação dos sujeitos

[1] Ismail Xavier evidencia este olhar a partir também da multiplicidade de objetos e dos enfoques transdiciplinares apresentados no livro. Menciona também que esta relação é apontada pelos próprios autores (XAVIER, 2004 p. 11).

modernos com os produtos fílmicos, mas com os catálogos de venda da loja Sears. É possível compreender o papel da experiência disseminado a partir da publicidade e do design e um uso perspicaz da narrativa e das imagens para "vender sem parecer que está vendendo – encobrir um aparato discursivo na roupagem de outro" (KELLER, 2004 p. 197). Este quadro é relacionado a uma ideia de consumo simbólico: consumidores passam a folhear "narrativamente" os catálogos, com a ideia de experiência e de desejo, tão caras ao que o cinema passa a proporcionar. Uma das tantas propagandas dos catálogos que estão no texto ilustra a cena de uma mulher sendo cortejada por cavalheiros, a partir de uma ideia incipiente da moda e do consumo ligados ao desejo de um estilo de vida.

A obra, certamente, oferece um primeiro passo generoso aos que se propõem a observar como o cinema participa da invenção de um modo a estar na modernidade. Além destes textos citados, tantos outros abrem possibilidades de compreensão do cinema e um sujeito que começa a ser ensinado a fazer uma leitura fragmentária e mediada por imagens do mundo que o cerca.

O cinema e a invenção da vida moderna
Leo CHARNEY e Vanessa R. SCHWARTZ
Cosac Naify, São Paulo, 2004
Coleção Cinema

Criação de curta-metragem em vídeo digital

Liângela Xavier

O livro *Criação de curta metragem em vídeo digital* - uma proposta para produções de baixo custo, lançado em 2009, pode ser considerado um manual não apenas para acadêmicos da área de cinema e vídeo, mas para todos que desejam produzir audiovisual em vídeo digital, com baixo custo, porém com uma estética cinematográfica.

O autor Alex Moletta ministrou cursos de cinema e vídeo por seis anos em São Paulo. Também realizou curtas-metragens e documentários. Tal experiência fez com que o autor percebesse a necessidade de um material que contemplasse produções de baixo orçamento. O resultado é este livro, que apresenta um texto didático, de fácil entendimento para todos os níveis de leitor. Organizado por etapas de produção, a obra inicia com conceitos sobre a elaboração de roteiro, passa pela direção, fotografia, produção, finalizando com a montagem e finalização.

Na introdução do livro, Moletta ressalta que o realizador audiovisual deve criar histórias que possam ser produzidas com os recursos disponíveis. A criação e a técnica devem caminhar lado a lado para que se tenha obras audiovisuais de qualidade.

> Tão importante quanto saber usar corretamente um bom equipamento cinematográfico é saber produzir um filme sem ele; saber escrever um bom roteiro que possa realmente ser produzido; criar uma boa

> fotografia sem os refletores ideais; produzir sem dinheiro. Não se trata de desqualificar o processo cinematográfico, mas de qualificar o vídeo digital de curta-metragem. (p.11)

Ao longo do texto, percebe-se a relação do autor com o movimento cinematográfico Dogma 95, liderado pelos diretores dinamarqueses Lars von Trier e Thomas Vinteberg, que baseia a qualidade dos filmes "na relação da câmera com a história e seus personagens" (p.12), e não se apega à técnica. Também a aproximação com o Cinema Novo Brasileiro, que busca um cinema mais realista, sem custos em reação ao fechamento das companhias cinematográficas entre os anos 50 e 60.

Apresentando cada uma das etapas do processo de produção audiovisual, Moletta aponta caminhos para que uma ideia, uma história, seja transformada em imagens, sem se prender a expressivos orçamentos, mas mantendo a qualidade digna da linguagem e da estética cinematográfica. No fim do livro, além de todos os referenciais teóricos utilizados, o autor apresenta sites relacionados ao audiovisual que podem auxiliar o processo de realização audiovisual.

Criação de Curta-metragem em vídeo digital - Uma proposta para produções de baixo custo
Alex Moletta
Ed. Summus, São Paulo, 2009
Biblioteca Fundamental de Cinema;
dir. Francisco Ramalho Jr.

A crítica sem papas na língua

Marcus Mello
Mestre em Literatura Brasileira pela UFRGS
professor visitante do curso "Cinema Expandido" da PUCRS

Muito se fala na crise da crítica cinematográfica e na perda gradativa de sua importância (e espaço) na imprensa diária. Se isto é verdade, também é certo que os focos de resistência e excelência se mantêm. Uma prova disso está em *Cinema de Boca em Boca: Escritos Sobre Cinema*, calhamaço de 712 páginas que reúne em livro parte da produção do crítico de cinema Inácio Araújo publicada no jornal Folha de S. Paulo. Organizado por Juliano Tosi, conhecido por sua atuação na revista eletrônica Contracampo, o volume permite que o leitor acompanhe de forma cronológica a trajetória de Araújo desde 1983 até 2007, esclarecendo os motivos pelos quais o paulistano consolidou sua reputação como o melhor crítico de cinema em atividade no País.

Já no primeiro artigo do livro, "Notas para um Cinema sem Crédito" (publicado originalmente em 20 de março de 1983), um petardo dividido em 17 tópicos que traçam um panorama da produção cinematográfica brasileira na época, a contundência e a originalidade das opiniões do então novel crítico mostram a que ele vinha. Ao falar de "Vereda Tropical", um dos segmentos do longa episódico *Contos Eróticos*, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, Araújo dispara: "O filme não vale nada, como aliás quase todos os de Joaquim Pedro, exceto pelo interesse sociológico: expressão viva do quase-nazismo nacional". Ainda no mesmo artigo, a pena ácida do autor não poupa outra unanimidade da época, o diretor Leon Hirszman, que acabara de ser premiado no Festival de Veneza com *Eles Não Usam Black-tie*: "Badalação em torno de Black-

tie. Hirszman tem bons filmes, este é frouxo, uma *mise-en-scène* que não vai a parte alguma. Mas ganhou em Veneza, abaixemos a cabeça. O que é bom para a Europa é bom para o Brasil. É quase sempre assim: quando querem mostrar operário, escalam Riccelli, Fernanda Montenegro, Beth Mendes, só gente rica. Quando querem mostrar milionário, escalam gente que nunca passou perto de uma butique. De ponta-cabeça". Ou então: "Encontro com um cineasta. Ele me fala longamente dos problemas de mercado, dos exibidores, do imperialismo. Não conseguimos falar sobre filmes, e desconfio que ele vai raramente ao cinema: lê livros de Sociologia. Temos um cinema com complexo de inferioridade, não perde uma chance de se mostrar inteligente. Inteligência, no caso, leia-se subliteratura."

Este explosivo cartão de visitas não só anunciava como já ilustrava aquela que seria a principal característica da reflexão cinematográfica do autor ao longo dos anos: falar sobretudo sobre os filmes, sempre priorizando o seu aspecto estético, e jogar luzes sobre autores "menos nobres" e pouco valorizados pela *intelligentsia* local, como John Carpenter, Douglas Sirk, Samuel Fuller (o artigo sobre *Cão Branco* é um dos pontos altos do livro), Robert Aldrich, George A. Romero, Monte Hellman, ou ainda, entre os brasileiros, Carlos Reichenbach, Antônio Calmon, Ícaro Martins e José Antônio Garcia, Djalma Limongi Batista, Ozualdo Candeias.

Também é fascinante perceber como Inácio Araújo foi aos poucos apurando o seu poder de síntese, elevado à perfeição nos pequenos textos da seção de filmes da TV, pílulas críticas nas quais, em apenas um ou dois parágrafos, ele consegue resumir de forma invariavelmente certeira as questões centrais dos títulos mais complexos. Sabiamente, e para deleite de seus leitores, o organizador incluiu vários desses micro-textos na edição. Em um deles, um comentário dedicado em 30 de agosto de 2007 ao filme *A Menina Santa*, de Lucrecia Martel, definido como "a súmula da superioridade do cinema argentino sobre o nosso", Araújo aproveita para afirmar que, se realizado aqui, "a primeira ideia seria mandar prender o diretor, enquanto o Ministério da Justiça acionaria seus sabujos para colocar empecilhos à possibilidade de ver o filme", já que Martel aborda o tema da pedofilia. A recente e escandalosa proibição de *A Serbian Film* no país comprova a familiaridade e a lucidez do autor diante do modus *operandi* brasileiro.

A fama de algoz do "cinema de qualidade" da Retomada igualmente se faz presente, em análises demolidoras de filmes como *Gêmeas*, de Andrucha Waddington, *Domésticas*, de Fernando Meirelles e Nando Olival, ou *A Partilha*, de Daniel Filho.

Enfim, um crítico erudito e sem papas na língua, dono de um texto claro e elegante, movido pela paixão incondicional por seu objeto, é o que cada um dos 253 artigos deste livro fundamental nos oferece. Como bônus, o organizador Juliano Tosi ainda presenteia o leitor com uma rara e reveladora entrevista do autor, realizada em 1997 por Mário Vitor Santos.

Cinema de Boca em Boca:
Escritos sobre Cinema
Inácio Araújo
Organização e Pesquisa: Juliano Tosi
Imprensa Oficial, São Paulo, 2010

O Cinema e a Encenação

Ivonete Pinto

O *Cinema e a Encenação*, publicação patrocinada pelo Ministério Francês da Cultura em 2006, só agora chega ao Brasil através da edição portuguesa importada pela Saraiva. Mesmo assim, talvez pelo apoio governamental recebido na origem, nos chega por um preço convidativo (R$ 39,90), porque lançado em uma coleção pocket. Outros títulos da coleção são igualmente recomendáveis para quem estuda ou trabalha com audiovisual: *Análise do filme* (R$ 41,90) e *Dicionário teórico e crítico do cinema* (R$ 54,90).

O livro de Aumont dialoga com outro título publicado no Brasil, *Figuras Traçadas na Luz*, de David Bordwell (Papirus, 2008). O teórico americano, conhecido por sua contribuição ao radiografar a narrativa clássica hollywoodiana, é por sinal várias vezes citado por Aumont, deixando antever que ao menos na teoria do cinema França e Estados Unidos estão juntos.

Jacques Aumont inicia o livro afirmando que a encenação está em toda parte e, para demonstrar, cita o exemplo de um político francês, Giscard d'Estaing, quando anunciou sua saída da vida pública pela televisão. Ao final da transmissão, d'Estaing saiu de quadro pela esquerda, de costas para o público, enquanto a câmera – intencionalmente ou não, não se sabe – continuava ligada enquadrando uma cadeira vazia. Imagem cujo simbolismo é imediato e acessível a qualquer cidadão, Aumont chama a isto de **encenação**.

Do exemplo da TV, Aumont vai para o teatro, de onde tem origem a noção. A "cena" (a skené dos gregos), o espaço específico aonde ocorre a ação. Para chegar ao cinema, Aumont atenta para o fato de que há uma "contradição" (ou duplicidade): "Por um lado a cena e sua organização, o teatro, a peça, os actores... (...) toda uma topografia, ou uma topologia do mundo da ficção (...), por outro uma ciência, uma arte, uma sensibilidade e, por que não, uma qualidade específica, que não estará apenas ligada ao êxito técnico" (p.10).

Aumont discute a encenação como valor estético específico do cinema – passando pela questão sempre polêmica de quem é o autor no cinema –, trazendo ilustrativamente imagens de filmes de Raoul Wash, Renoir, Imamura, Rivette, Bergman, Fritz Lang e Satyajit Ray (este grafado erroneamente na página 70 como "Tay"). Ele parte destes ícones para chegar, digamos, na encenação menos clássica do americano Abel Ferrara, e discute, por fim, a noção de encenação ligada ao vídeo. Tudo numa linguagem simples, calcada numa estrutura didática que facilita a vida de professores e alunos.

Vale lembrar que o termo utilizado para encenação, no original francês, é *mise-en-scène*, de difícil tradução para o português porque pressupõe a direção e também a disposição do que aparece em cena, de personagens a objetos. Encenação, sem dúvida, é o que mais se aproxima da abrangência que a expressão propõe.

O Cinema e a Encenação
Jacques Aumont
Trad.: Pedro Elói Duarte
Ed. Textos e Grafia, Lisboa, 2011
Coleção Saraiva

The Foley Grail:
the art of performing sound for film, games, and animation

Gerson Rios Leme

Vanessa Theme Ament é uma premiada artista com mais de 25 anos de experiência em cinema e televisão, atuando na área de *Foley*, dublagem e edição de som para produtos audiovisuais. *Foley* é a técnica criada pelo americano Jack Donovan Foley utilizada para dublar ou reforçar sons das cenas em cinema, sempre em live action.

No livro, em inglês e sem versão em português, *The Foley Grail: the art of performing sound for film, games, and animation*, lançado em 2009 pela editora Focal Press, a autora organiza didaticamente os capítulos esclarecendo o que é *Foley* e qual o objeto de trabalho dos artistas nesta área, desmistificando e problematizando técnicas específicas com a autoridade de quem tem larga experiência prática neste campo.

Ament divide o livro em seis partes e quinze capítulos, dispostos da seguinte maneira:

Part 1 • What We Do and Why
CHAPTER 1 – Holly Foley: The Evolution of a Craft
CHAPTER 2 – Noise vs. Sound: Foley As It Is Used in the Various Genres and Styles of Film, Animation, and Games
CHAPTER 3 – Single or Married: Foley Used Independently or Combined with Sound Effects

Part 2 • The Protocols, Conventions, and Hierarchy
CHAPTER 4 – Fire in the Hole: The Players and Their Responsibilities
CHAPTER 5 – Let's Go Ahead and Go Back: Sporting and Cueing
CHAPTER 6 – Scene Change: The Foley Stage, Mixing Booth, and Prop Room

Part 3 • The Art and Craft of Foley
CHAPTER 7 – Walking in Their Shoes: Performing the Footsteps
CHAPTER 8 – What We Use For... : Performing the Props
CHAPTER 9 – Hang It as a Unit: The Knack for Sync
CHAPTER 10 – Magic Wind: Unusual Foley Requests
CHAPTER 11 – Mix and Match: The Foley Mixer

Part 4 • Editing and Mixing
CHAPTER 12 – I Miss Mag: Editing Foley
CHAPTER 13 – Fix It in Post: The Dub

Part 5 • Looking Forward
CHAPTER 14 – The Ivory Tower: The Film School
CHAPTER 15 – Checkski: Final Thoughts of Experts

Part 6 • Appendix
"Post" Script: An Homage to Our Tutor

Deste modo, a autora aborda os fundamentos da arte do *Foley* e ainda traz um amplo glossário de termos pertinentes à área de produção de som para audiovisual. Vale lembrar que bons livros no campo de pesquisa de *Foley* em português ou inglês são quase inexistentes, tornando-se então indispensável para quem quer se aprofundar na área, *The Foley Grail*.

Acompanha o livro um DVD com vídeos demonstrando processos criativos, técnicas de gravação, bem como a ação na construção das cenas de um curta-metragem e

pode ser encontrado na Livraria Cultura – R$90,00 livro; R$74,17 ebook – e na Amazon – $32,81 livro; $31,53 a versão para Kindle – até o momento em que esta resenha foi escrita.

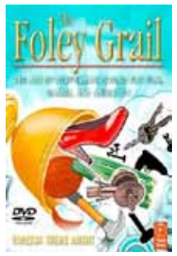
The Foley Grail: the art of performing sound for film, games, and animation

Vanessa Theme Ament

Press Focal, Oxford (UN), 2009

Idioma: inglês

Acompanha DVD



Dramaturgia de Série de Animação

Carla Schneider

Este livro escrito por Sérgio Nesteriuk possui diferenciais que precisam ser destacados. O primeiro diz respeito ao fato de ter surgido mediante convite feito pela coordenação do **ANIMATV** , em 2009. Antes mesmo de iniciar a escrita, Nesteriuk já estava envolvido com o tema pois atuou como consultor dos 17 pré-projetos selecionados para a primeira edição do ANIMATV. Entretanto, na época, identificou-se a carência de publicações, em língua portuguesa, considerando aspectos históricos, processuais e mercadológicos sobre as séries de animação para a televisão.

Demanda reconhecida, livro escrito, percebe-se que a sua capa anuncia “Uma edição do I Programa de Fomento à Produção e Teledifusão de Séries de Animação Brasileiras - ANIMATV.” Este vínculo direto com o Governo Federal fundamentou diretrizes específicas para a sua publicação. O livro, lançado em abril de 2011, caracteriza-se como um *e-book* (livro eletrônico) que está disponível para livre acesso, e protegido através da licença *Creative Commons*, que libera a apropriação e compartilhamento de suas informações sempre que for creditada a autoria e não constituir uso com fins comerciais. Além disso, o governo se encarregou de imprimir dois mil exemplares que foram distribuídos gratuitamente para diversas instituições com foco de interesse na animação.

“Dramaturgia de Série de Animação” atualiza informações registradas no livro “A experiência do Cinema de Animação”, publicado por Antônio Moreno em 1978 e, ainda, da “Enciclopédia do Cinema Brasileiro” organizada por Fernão Pessoa Ramos, nos anos 2.000.

Embora o jornalista Paulo Gustavo Pereira tenha publicado, em 2010, o “Almanaque dos Desenhos Animados”, livro que se configura como uma coletânea cronológica ordenada pelo ano de produção de animações seriadas para a TV que foram vistas pelo público brasileiro (algumas ainda seguem na atual grade de programação de certos canais), o conteúdo desenvolvido por Nesteriuk (2011) se diferencia ao aprofundar o olhar em questões históricas, teóricas e reflexivas, considerando a perspectiva da produção das séries pelo viés mercadológico.

O livro está estruturado em quatro capítulo. O primeiro apresenta estruturas e tipologias específicas das narrativas seriadas considerando um panorama que abrange desde formas predecessoras até chegar a televisão. O segundo capítulo considera elementos característicos das séries animadas tendo como meio de veiculação, a televisão, realizando um resgate histórico da experiência brasileira que inicia nos primeiros anos de 1980 com a “Turma da Mônica”, buscando uma relação com duas séries americanas de amplo conhecimento do público: “Bob Esponja Calça Quadrada” e “Os Simpsons”. Já no terceiro capítulo, há destaque para todos os elementos conceituais e processuais na produção de séries animadas para a televisão. Por fim, o quarto e último capítulo, traz pontos principais do ANIMATV analisando as duas séries aprovadas, “Tromba Trem” e “Carrapatos e Catapultas”.

O ineditismo do tema abordado por este livro já seria em si um dos principais motivos para a indicação de leitura para todos os interessados na área da animação. Contudo, há outro fator que precisa ser evidenciado: a competência demonstrada pelo autor. Além do conteúdo relevante e bem estruturado observa-se, nas páginas finais do livro, o tópico “Para Saber Mais”, no qual Nesteriuk lista todos os livros consultados para a redação de cada capítulo. Esta é uma trajetória necessária para grande parte dos escritores mas que nem sempre é compartilhada com os leitores. A grande maioria dos livros citados pelo autor estão em outros idiomas e, portanto, nem sempre são de fácil acesso. Porém, indicam possíveis trilhas para que outros estudos possam ser feitos pelos interessados nesta área que ainda necessitada de mais textos dedicando-se a questões teóricas, reflexivas e críticas sobre a animação brasileira.

Dramaturgia de Série de Animação

Sérgio Nesteriuk

Ed. Sérgio Nesteriuk, 2011

Livro eletrônico:
http://www.tvcultura.com.br/animatv/anime/para-ler/34289

Desvendando os quadrinhos

Cíntia Langie

Um livro ou uma história em quadrinhos? Os dois juntos. Para analisar a arte dos quadrinhos, o autor Scott McCloud optou por utilizar, no livro, a forma de seu objeto de estudo – o gibi. Resultado: uma leitura que, além de informativa, torna-se prazerosa. Trata-se de *Desvendando os quadrinhos*, escrito e ilustrado por Scott McCloud em 1993 e lançado em 2005 no Brasil pela M. Books.

Neste livro, o autor trabalha temas não só ligados aos cartuns, mas também à animação e ao roteiro. São 215 páginas em formato de quadrinhos que abordam, com densidade e conteúdo, a arte de contar histórias unindo imagens e palavras (ou imagens e sons no caso do cinema).

McCloud é um quadrinista estadunidense, nascido em Boston em 1960, que decidiu abordar o próprio meio de comunicação em que atua e partiu para descrever em *Desvendando os quadrinhos* os elementos e ferramentas para incrementar a arte de contar histórias. No ano 2000, ele deu continuidade ao seu projeto, lançando o segundo livro da série, intitulado *Reinventando os quadrinhos*. São dois livros independentes, mas ambos focados no mesmo tema.

O primeiro capítulo de *Desvendando os quadrinhos*, que McCloud chama de "Colocando os pingos nos is", já absorve o leitor, pela forma interessante, lúdica e criativa com que o assunto é abordado. Usando primeira pessoa e seu próprio desenho para ser o narrador da história, McCloud define o que são histórias em quadrinhos, chamando-as de "imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada".

Logo em seguida, o autor faz uma retomada histórica, buscando os antepassados dos quadrinhos, trajetória que começa em 1519, com os hieróglifos egípcios. Misturando dados históricos com análises críticas, McCloud apresenta ao leitor a evolução dos desenhos em sequência na história humana.

Um dos apontamentos importantes do livro é a diferença entre as representações mais ou menos realistas no que se refere à tarefa de contar uma história. Quando vemos uma fotografia, por exemplo, sempre associamos a imagem a UMA determinada pessoa. Quando vemos um desenho realista, associamos a imagens a ALGUMAS pessoas. Mas quando o desenho é uma representação simplificada de um rosto (o cartum) associamos aquela imagem a TODAS as pessoas. E é então que a história provoca maior efeito no público, pois facilita o processo de identificação com o personagem. Trazendo essa análise para os roteiros de animação, é possível afirmar que as animações favorecem a identificação do espectador na história, pois ali até mesmo os objetos – mesmo que representados de forma simplificadas – se mexem e ganham vida. "Ao trocar a **aparência** do mundo **físico** pela **ideia** da forma, o cartum coloca-se no mundo dos **conceitos**" (McCloud, p. 41).

McCloud, ao longo do livro, segue traçando outros pontos de análise sobre a representação imagética e o poder de se narrar histórias através dos desenhos. Para ele, a maioria da arte nos quadrinhos fica perto da abstração icônica, na qual toda linha tem um significado. Ele faz um paralelo entre se contar histórias nos quadrinhos e na animação – enquanto que no primeiro meio a história se desenrola no **espaço**, no segundo ela se desenvolve no **tempo**. Nos quadrinhos, o leitor pode ir e voltar na história, pode ver as páginas como um todo, no espaço, ver um quadro e voltar para o anterior. Já no cinema uma imagem substitui a outra, passando aos olhos do espectador diversas

imagens justapostas, temporalmente.

Enfim, é um livro completo, que une forma e conteúdo com um equilíbrio genial. A obra faz uma abordagem plena sobre os quadrinhos, analisando recursos de narrativa (como molduras de tempo, simbologia) e recursos visuais (como as linhas, os traços, as cores).

No fechamento de *Desvendando os quadrinhos*, McCloud declara que apesar de ter todo o mundo da iconografia visual à sua disposição, o contador de histórias – seja nos quadrinhos, seja na animação – nunca deve esquecer de sua verdadeira missão: envolver o espectador. É preciso, por parte do autor, trabalhar com um equilíbrio entre as imagens e as palavras, sabendo que as possibilidades de narrativa são ilimitadas, e que a sensibilidade e a vontade de estar sempre aprendendo são inerentes ao processo de criação.

Desvendando os quadrinhos
Scott McCloud
Trad. : Helcio de Carvalho
e Marisa do Nascimento Paro
M. Books, São Paulo, 2005

KANE

COM QUEM ESTAMOS CONVERSANDO

Sandra Werneck e a arte de ouvir o ator

por Josias Pereira

A direção de atores é um processo complexo, não apenas para os diretores iniciantes, mas também para os veteranos. Várias são as teorias apresentadas, mas, na prática, o único consenso é que não há consenso. Nesta seção tentaremos conversar com diretores do meio cinematográfico para ver como eles dirigem atores e, assim, tentar socializar as experiências. Nossa primeira entrevistada é a diretora Sandra Werneck, conhecida do público principalmente pelos filmes *Pequeno Dicionário Amoroso* (1996) e *Amores Possíveis* (2000). Com o filme *Cazuza – o tempo não pára*, (2004), co-dirigido com Walter Carvalho e produzido pela Globo Filmes, Sandra obteve a posição de campeã nacional de bilheteria do ano, com mais de três milhões de espectadores, consagrando-se como uma das principais diretoras do cinema nacional.

Em sua filmografia, Sandra apresenta documentários como *Pena prisão* (1984), prêmio de melhor filme do júri popular no Festival de Brasília, *Damas da noite* (1987), melhor filme do júri popular no Rio Cine Festival e *A guerra dos meninos* (1991), melhor filme e direção no Festival de Gramado, prêmio especial do júri no Festival de Documentário de Amsterdã e Prêmio OCIC no Festival de Havana. Dividiu com Murilo Salles a direção do polêmico curta *Pornografia* (1992), sensação do Festival de Gramado naquela edição. Conversamos com a diretora sobre o seu processo de trabalho com os atores.

ORSON – Sandra, como você desenvolve a direção de atores de seus filmes?

Sandra Werneck - Antes de marcar algo com o ator em cena eu peço para ele me trazer o que ele pensou, porque

aí vem o frescor, a novidade, ele pode até pensar alguma coisa melhor do que eu, inclusive. Então, ele me mostra o que ele pensou e vou mostrando o que eu quero. Mas eu sempre deixo o ator livre primeiro, para ele me dar o tom, mas se este tom estiver errado eu vou moldando, mostrando outras possibilidades.

ORSON – Como é o processo na escolha dos atores?
Sandra Werneck - Eu faço um teste quando vou filmar, vejo as pessoas que me interessam para o papel, às vezes são 30, às vezes 50 atores, como foi com o filme do *Cazuza* com o Daniel de Oliveira. Quando eu descubro o ator eu mexo muitas vezes até ter certeza que é aquela pessoa para aquele papel. Depois eu trabalho muito tempo antes de filmar, por exemplo, com o Daniel de Oliveira, foi basicamente trabalhado durante um ano, pois ele não sabia tocar bem o instrumento e teve que aprender, teve que fazer poesias, enfim teve que se tornar um pouco o Cazuza. Já com a Nanda (personagem do seu último filme *Sonhos Roubados*, 2009) foi exatamente a mesma coisa, a Nanda foi para as comunidades para entender um pouco o universo daqueles personagens. Eu adoro descobrir talentos novos, eu aposto muito nisso, eu acho que, se você descobre alguém que tem talento e você trabalha bem essa pessoa para determinado papel, não tem como dar errado, sempre dá certo.

ORSON - Existe diferença na direção de atores dos seus filmes, ou você usa sempre o mesmo método?
Sandra Werneck - Na direção de atores eu uso sempre o mesmo método. Eu acho que este método vem do documentário, porque quando você está fazendo um documentário tem que prestar atenção, sentir o momento, a fala, o olhar; são sempre momentos quase que imperceptíveis. Sentir a emoção é importante para fazer um bom documentário e na direção do ator é a mesma coisa, você tem que saber lidar com o ator para entender a personagem, fazê-lo sentir e transmitir a emoção. Eu acho o documentário importante para aprender a dirigir atores.

ORSON - Você já tinha feito documentário antes da ficção?
Sandra Werneck - Sim. Eu fiz muito trabalho na área social e me deu uma bagagem importante para a ficção.

ORSON – Você fez um documentário chamado *Meninas* em 2006, ele ajudou na direção do filme *Sonhos Roubados* em função da temática dos trabalhos?
Sandra Werneck – Quando fiz o documentário *Meninas* vi que precisava me aprofundar naquela questão, naquele tema, até para entender aquele universo. São muitas histórias que tive a oportunidade de conhecer e me apaixonei por elas e fui filmar. Depois do filme *Meninas* veio a ideia do filme *Sonhos Roubados*. *Meninas* foi como que um laboratório para eu fazer *Sonhos Roubados*.

ORSON - Você utilizaria um preparador de elencos nos seus filmes?
Sandra Werneck - Eu uso um preparador de elenco que tira da pessoa ela mesma e coloca o personagem, ela não trabalha muito com o texto, ela faz todo um trabalho para que a pessoa fique aberta para receber aquele personagem, do falar, do gesto, é um trabalho bastante interessante o da Camila Amado. Eu faço a direção de atores e o preparador prepara o ator para responder as minhas expectativas para com o personagem.

ORSON - O que você acha dos curtas universitários?
Sandra Werneck - A universidade que quer fazer um curso de Cinema tem que ensinar o futuro diretor a trabalhar com o ator, conhecer os meninos que vão filmar antes, saber que eles têm que de alguma maneira trabalhar um tempo com este ator antes. É saber escalar o elenco e colocar no set para filmar. Tem que saber escolher o elenco

e ter paciência para isso.

ORSON – Sandra, qual é o conselho que você daria para quem está começando a fazer o curso de cinema?

Sandra Werneck - Tenha uma boa história, mesmo que ela seja pequena, e conte ela bem, melhor fazer pequeno sem muita história, uma boa narrativa, contar esta história bem. Escolha alguém que você confie, pode ser até que não seja um ator, mas que você acha que tenha carisma, que saiba se posicionar em frente a uma câmera. Faça testes, tem que ensinar esta pessoa a ser ela mesma, para que ela receba o personagem.

ORSON - Você tem pena das pessoas que não passam nos testes para seus filmes?

Sandra Werneck – Não. Eu acho que todo mundo que vai fazer um teste sabe que pode ser aceito ou não, e não é necessariamente uma questão de talento, ela pode até ter muito talento, mas, não também pode não servir para aquele personagem que eu vou filmar naquele momento. É preciso ter uma atitude profissional.

NORMAS PARA PUBLICAÇÃO

Para submeter artigos e resenhos para a revista, envie para **revistaorson@gmail.com**
Data de fechamento da próxima edição: **31 de maio de 2012.**

As normas para publicação são:

1. Todos os textos submetidos à revista deverão ser inéditos, tanto em publicações impressas quanto eletrônicas.

2. Os textos devem ser editado em programa compatível com o Windows (Word), em fonte Times New Roman, tamanho 12, espaço entre linhas de 1,5, alinhamento justificado, parágrafo assinalado pelo recuo da primeira linha (Tab), sem numeração de páginas.

3. A extensão mínima para os Artigos é de 8 mil caracteres e a máxima de 35 mil caracteres (com espaço), incluindo notas e referências bibliográficas. As Resenhas deverão ter entre 2 e 5 mil caracteres (com espaço). O Resumo dos projetos de pesquisa na seção Profundidade de Campo deverá ter entre 5 e 8 mil caracteres.

4. Elementos ilustrativos – gráficos, tabelas, imagens, etc. – podem ser acrescentados e não serão computados na extensão máxima do texto. A obtenção dos direitos de imagem e de reprodução está a cargo do autor de cada texto e deve ser encaminhada no prazo de uma semana após a aprovação do texto para publicação.

5. O título do trabalho deve ser centralizado, em negrito, apenas com a primeira inicial em letra maiúscula; o subtítulo (se houver) deve seguir a mesma recomendação. O eventual apoio financeiro de alguma instituição deve ser mencionado em nota de fim de página, inserida com asterisco (e não número) logo depois do título do trabalho.

6. Na linha abaixo do título, deve constar o nome do autor, justificado à direita do texto, sem negrito. Junto ao nome do autor, deve constar a instituição com a qual tem vínculo, e também o tipo de vínculo. Em nota de rodapé, se o autor preferir, pode incluir seu endereço eletrônico para eventuais contatos dos leitores.

7. No transcorrer do texto, deve-se empregar o itálico para termos estrangeiros e títulos de filmes, livros e periódicos. Os títulos de obras audiovisuais e bibliográficas devem ser escritos apenas com a primeira inicial em letra maiúscula. Exemplo sobre filme: "*Em Serras da desordem* (Andrea Tonacci, 2008), o diretor enfrenta...". No caso de filmes estrangeiros, este deve aparecer com o título original entre parênteses, seguido do nome do diretor e ano de lançamento.

8. As citações de até três linhas devem contar no corpo do texto (Times New Roman, corpo 12), entre aspas duplas. Com mais de três linhas, devem ser destacadas do corpo do texto, sem aspas, em fonte Times New Roman, corpo 10, espaço simples, com recuo esquerdo de 4 cm.

9. As notas, numeradas sequencialmente (sobrescritas, com algarismos arábicos), devem constar no final da página (rodapé), em Fonte Times New Roman, corpo 10, alinhamento justificado, mantendo-se espaço simples dentro da nota e entre as notas.

10. As citações bibliográficas devem ser indicadas no corpo do texto, entre parênteses, com os seguintes dados, separados por vírgula: sobrenome do autor em letra maiúscula, data da publicação, abreviatura de página, número da(s) página(s) – Ex.: (SANCHES, 1986, p. 323-324).

11. Ilustrações – gráficos, tabelas, imagens etc. – devem ser inseridos no texto, logo após serem citados, contendo a explicação em sua parte inferior (legenda), se necessário.

12. As referências bibliográficas devem constar no final do texto, obedecendo às normas da ABNT. Não numerar as obras, empregar alinhamento justificado e espaçamento 1, mantendo-o entre uma obra e outra. Em caso de tradução, citar o tradutor, logo depois do título da obra. Ver os exemplos, a seguir.

Livros e capítulos de livros:

MANTOVANI, B. et al. **Cidade de Deus**: o roteiro do filme. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

PASOLINI, P.P. Abjurei a trilogia da vida. In: **Últimos escritos**. Tradução de Manuel Braga da Cruz. Coimbra: Centelha, 1977, p. 24-29.

Periódicos

MENA, F. Sob o sol do Recife. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 23 dez. 2009. Ilustrada,
Caderno E, p. 1.

Sites

VISCONTI, L. **Rocco, un seguito di La terra trema.** Disponível em: <http://www.cinemaitaliano.net>. Acesso em: 8 dez. 2007.

Obras audiovisuais (por ordem alfabética)

BAILE PERFUMADO. Lírio Ferreira; Paulo Caldas. Brasil, 1997, filme 35 mm.

NOME PRÓPRIO. Murilo Salles. Brasil, 2007,digital.

ORSON

REVISTA DO CAU - CURSOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL E CINEMA DE ANIMAÇÃO - UFPEL

SETEMBRO/2011