

# ORSON

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



# #4

# ORSON #4

REVISTA DO CAU - CURSOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL E CINEMA DE ANIMAÇÃO - UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

## EXPEDIENTE

Editora: Profa. Dra. Ivonete Pinto

Editoria de Arte: Profa. Dra. Ana Paula Penkala

Revisão: Adriana Yamamoto

Projeto gráfico: Renato Cabral

Diagramação e arte: Lucas Pereira

## CONSELHO EDITORIAL

**Dra. Alice Trusz**

Universidade de São Paulo / USP - pós-doutora 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 Lunardelli**

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

Alan Pretto, Alysson Tadeu Alves de Oliveira, André Macedo, Augusto Dantas, Cíntia Langie, Eliane Gordeeff, Fabio Montalvão Soares, Gilka Padilha de Vargas, Guilherme Carvalho da Rosa, Guilherme Gonçalves da Luz, Henrique Moraes Köpke, Ivonete Pinto, Josias Pereira, Karen Kremes, Liângela Xavier, Lucas Mello Ness, Rodrigo Esteves, Rogério Peres, Sérgio Rizzo, Vagner Vargas, Vivian Herzog, Yuri Ikeda Fonseca

**CAPA**

**ORSON**



**#4 Os Óculos do Vovô (1913), de Francisco Santos**

## REALIZAÇÃO

**CA** | Centro de Artes UFPEL



## SITE

[orson.ufpel.edu.br](http://orson.ufpel.edu.br)

## REDES SOCIAIS

[facebook.com/revistaorson](https://facebook.com/revistaorson)

[twitter.com/revistaorson](https://twitter.com/revistaorson)

A **Orson** é composta tipograficamente com Gotham e Minion Pro.



Orson Welles

## ORSON #4 - POR QUE LER CELEBRANDO O CENTENÁRIO, DE OLHO NO FUTURO

A quarta edição da revista Orson traz a diversidade temática que está se tornando uma característica da publicação, mas também apresenta artigos caros à história do cinema. Trata-se da homenagem ao centenário do filme *Os Óculos do Vovô*, de 1913. Em seus textos, as pesquisadoras Cíntia Langie e Lanza Xavier trazem detalhes da produção dirigida por Francisco Santos em Pelotas, situando a cidade como matriz cinematográfica da região Sul.

No segundo semestre do ano, o curso de Cinema e Audiovisual promove um seminário para iluminar este que é o filme de ficção brasileiro mais antigo que temos imagens. São menos de cinco minutos restaurados pela Cinemateca Brasileira e através deles podemos reconstruir toda uma trajetória do pioneiro Francisco Santos. Na esteira dos dois artigos, Guilherme Carvalho da Rosa reflete sobre um cinema de rua de Pelotas e sua relação com a modernidade.

Na sequência dos artigos da seção Primeiro Olhar, a Orson traz análises que vão da animação, passando pela turbulência política das ruas da Turquia e sua relação com o cinema turco.

Batendo recorde de artigos submetidos à publicação, a seção O Processo, com artigos que fazem parte de pesquisas de graduandos, graduados e mestrados, revela os variados interesses dos pesquisadores: de Cronenberg, passando por *Batman*, cinema observativo, cinema pernambucano, animação, até a pirataria.

Na seção Kane, temos duas entrevistas inéditas, uma com o ícone da animação independente brasileira, Quíá Rodrigues, e outra com o cineasta angolano Zezé Gamboa, realizada no Festival de Cinema Itinerante da Língua Portuguesa de Lisboa.

Na seção Don Quixote, a Orson traz resenhas de livros que vão do *stop-motion*, passando por uma revista de cinema, técnicas de roteiro até um livro sobre as salas de cinema surgidas nos anos 40 no bairro Liberdade, de São Paulo. Portanto, esta edição da Orson, em boa parte de seus textos, coloca em foco o passado e o presente, num tributo à profundidade de campo welllesiana.

**Ivonete Pinto** – Editora

# SUMÁRIO

**EXPEDIENTE**..... 02

**EDITORIAL**..... 03

## SEÇÃO PRIMEIRO OLHAR

**Francisco Santos 100 anos depois**  
Cíntia Langie..... 09

**A pró-atividade de Francisco Santos**  
Liângela Xavier..... 19

**Os cinemas de calçada e a modernidade periférica: um olhar sobre o Cine Capitólio em Pelotas/RS**  
Guilherme Carvalho da Rosa..... 29

**A animação e o desenho como elemento performático: a presença do gesto do animador**  
Vivian Herzog..... 45

**Entre filmes e passeatas - o Festival de Cinema de Istambul e seu contexto**  
Ivone Pinto..... 53

**Direção de atores e semiótica greimasiana na decupagem do roteiro**  
Josias Pereira, Rogério Peres, Vagner Vargas,  
Rodrigo Esteves e Alan Pretto..... 61

**Aspectos da narrativa de David Lean**  
Yuri Ikeda Fonseca..... 77

**Lavoura arcaica: do problema do movimento à dança do tempo na imagem**  
Fabio Montalvão Soares..... 87

## SEÇÃO O PROCESSO O QUE ESTAMOS ESTUDANDO

**O espectro do capitalismo: uma leitura de Cosmópolis**  
Alysson Tadeu Alves de Oliveira..... 107

**Batman sem máscara: a representação das classes sociais a partir do estereótipo**  
Karen K. Kremes..... 121

**As ferramentas documentais em Anchieta, 815: um relato de experiência**  
Guilherme Gonçalves da Luz..... 131

**Liverpool: Lisandro Alonso e a objetividade**  
Augusto Dantas..... 155

**A fração do ritmo: o estudo do movimento e sua aplicação no cinema de animação**  
Henrique Moraes Köpke..... 163

**A influência da pirataria na difusão cultural: a quantidade de filmes piratas como fator determinante da exigência do público consumidor**  
Lucas Mello Ness..... 169

**Direção de arte: do cinematógrafo ao cinema digital**  
Gilka Padilha de Vargas..... 187

## DOM QUIXOTE O QUE ESTAMOS LENDO

**Stop-motion**  
André Macedo..... 204

**A Filme Cultura e a pesquisa**  
Ivone Pinto..... 207

**Roteiro de documentário**  
Cíntia Langie..... 209

**Cinema japonês na Liberdade**  
Sérgio Rizzo..... 211

## ENTREVISTAS COM QUEM ESTAMOS CONVERSANDO

**Entrevista: Quiá Rodrigues**  
Eliane M. Gordeeff..... 216

**Entrevista: Quiá Rodrigues II - De Janela pro De Janela**  
Eliane M. Gordeeff..... 222

**Entrevista: Zézé Gamboa**  
Ivone Pinto..... 233

**NORMAS PARA PUBLICAÇÃO**..... 239

# PRIMEIRO OLHAR





Nadir Bandeira atua no documentário como um senhor que ouviu notícias sobre Francisco Santos no rádio. Crédito: Bianca Dornelles

## Francisco Santos 100 anos depois

Cíntia Langie<sup>1</sup>

Mestre em Comunicação pela PUCRS  
Cineasta e Professora de Cinema/UFPEL

**Resumo:** Este artigo se dedica a uma breve apresentação das escolhas técnicas e estilísticas do documentário intitulado *As memórias do Vovô* (2013), curta-metragem sobre Francisco Santos, cineasta que realizou em Pelotas *Os óculos do Vovô* (1913) – o mais antigo filme de ficção do Brasil com imagens preservadas.

**Palavras-chaves:** Cinema brasileiro, Francisco Santos, Documentário, Memória

Em 1913, o cineasta português Francisco Santos realizou em Pelotas o curta-metragem *Os Óculos do Vovô*. Hoje, essa obra é considerada por muitos o filme de ficção mais antigo do Brasil com imagens preservadas. Em 2013, exatamente 100 anos depois da realização do filme, também em Pelotas, concluiu-se um documentário sobre a vida e obra de Francisco Santos. Intitulado *As Memórias do Vovô* o documentário mescla depoimentos com cenas ficcionais, registrando em vídeo uma história desconhecida do grande público.

O presente artigo irá apresentar as escolhas estéticas e também as decisões de produção do filme documentário, realizado pela autora deste texto, através da Produtora Experimental de Audiovisual do Curso de Cinema da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). O que motivou a feitura do filme, assim como a escrita deste estudo, foi a invisibilidade da obra de Francisco Santos, apesar da importância e do pioneirismo do artista.

Francisco Santos é digno de nota em razão do descaso brasileiro com sua própria cinematografia, e também por fazer parte de um *cinema esquecido*, de forma que o título deste artigo poderia ser: “O Caso, o Descaso e o Acaso”. Segundo a única publicação sobre o artista no Brasil, “*Francisco Santos: pioneiro no cinema do Brasil*”, de Yolanda Lhullier dos Santos e Pedro Henrique Caldas, Santos realizou mais de 30 obras entre filmes e cine-jornais, tendo desaparecido todo esse material:

---

<sup>1</sup> [cintialangie@gmail.com](mailto:cintialangie@gmail.com)

Com o tempo, todo esse material desapareceu (boa parte roubada), acreditando-se que tenha sido vendido e derretido nas fábricas de cola. Crime irreparável, que era usual na época e até bem mais tarde. Dessa destruição salvaram-se apenas os fragmentos de *Os Óculos do Vovô* e um (!) único fotograma de *O Crime dos Banhados*. (SANTOS e CALDAS, 1995, p. 62).

Portanto, o **caso** é que se fez um documentário sobre o cineasta responsável pelo filme mais antigo do Brasil exatamente no ano do centenário da realização da obra. O **descaso** é o fato de ninguém ter preservado as obras de Francisco Santos, tendo o cinema brasileiro perdido grande parte de sua própria memória, pela ausência hoje não só dos filmes de Santos, mas também dos de tantos outros cineastas cujas obras viraram cola ou sebo de vela. Descaso também é ouvir-se tão pouco o nome de Santos, e poucos saberem que o filme de ficção mais antigo do país (com imagens preservadas) foi feito em Pelotas, no sul do Rio Grande do Sul. E o **acaso** é a sorte de, diante de tão pouco cuidado com o material fílmico feito no país, ainda se ter acesso aos fragmentos do curta *Os Óculos do Vovô*. O rolo de filme foi encontrado na casa da filha de Santos, em 1973, pelo cineasta e pesquisador Antonio Jesus Pfeil e foi encaminhado à Cinemateca de São Paulo e à Cinemateca do Rio de Janeiro para restauração (SANTOS e CALDAS, p. 48-50)<sup>2</sup>.

## A IDEIA – COMO SURTIU O PROJETO DO DOCUMENTÁRIO

“O filme mais antigo do Brasil vai passar no Festival”. Foi com essa frase, ouvida em 2012 nos corredores da Faculdade de Cinema da UFPel, que nasceu a ideia de realizar *As Memórias do Vovô*, um curta-metragem documentário de 19 minutos sobre Francisco Santos. Desde 2009, o curso de Cinema é parceiro na realização de um Festival de Cinema e Animação chamado Manuel Padeiro. Em 2012, na noite de abertura da terceira edição do referido evento, um espetáculo à parte chamou a atenção da plateia. Fora de competição, foram exibidos em caráter especial os fragmentos restaurados de *Os Óculos do Vovô*, de

<sup>2</sup> O acesso que se tem hoje aos cinco minutos restaurados do filme original deve-se ao projeto “Resgate do Cinema Silencioso”, da Cinemateca Brasileira.

Francisco Santos. O curioso é que a versão restaurada do filme nunca havia sido projetada na cidade dessa forma, em uma tela grande, com entrada franca, para o grande público.

Em decorrência do entusiasmo de poder assistir à obra, pensou-se em expandir essa experiência – ultrapassando assim a passividade do espectador para atingir a ação motriz do realizador de filmes.

(...) os cineastas são frequentemente atraídos pelos modos de representação do documentário quando querem nos envolver em questões diretamente relacionadas com o mundo histórico que todos compartilhamos. (NICHOLS, 2005, p. 20).

Então, reuniu-se uma pequena equipe para fazer um documentário sobre o que se sabia de Francisco Santos, através da coleta de depoimentos. No começo, a equipe foi realmente reduzida: duas pessoas, remetendo ao período inicial do cinema, em que muitas vezes uma única pessoa atuava em diferentes frentes. Francisco Santos no curta *Os óculos do Vovô* foi roteirista, diretor e protagonista (SANTOS E CALDAS, p. 47), estratégia semelhante ao documentário que teve início durante o já citado Festival de Cinema, no dia 11 de abril de 2012, em que a mesma pessoa executou diversas funções – da produção à montagem. Os outros 50% da equipe eram formados por Gilson Jr., estudante de cinema, incumbido de atuar como operador de som direto e assistente de produção. E foi assim, com duas pessoas, que começou a ideia do registro.

Tal estratégia foi uma necessidade para realizar o filme urgentemente, durante o festival, já que o objetivo era fazer um apanhado de relatos exatamente naquela ocasião. A sensação era a de recuperar a memória que estava praticamente perdida, já que Pelotas – cidade em que viveu Francisco Santos e cidade onde foi gravado o filme centenário – não conhecia o cineasta nem a obra. Nem Pelotas, nem o restante do país.

Havia um outro fator motivador para que o documentário fosse gravado no momento do festival: o filme seria projetado ao público no Teatro Guarany. O grandioso prédio foi construído por Francisco Santos, figura de extrema pró-atividade, que não só realizava os filmes pela sua produtora de mesmo nome – Guarany Films, mas também distribuía e exibia as obras.

Decididos a construir um grande cine-teatro mas sem dispor de todo o capital necessário, Francisco Santos e Francisco Xavier associam-se ao espanhol Rosauro Zambrano, um influente agente comercial, charqueador e empresário lotérico. Constituem, então, a empresa Santos, Xavier & Cia (depois Zambrano, Xavier & Santos), com o objetivo de construir um ‘grande e moderno teatro’ orçado em 400 contos de réis. Denominação do teatro: Guarany. (SANTOS E CALDAS, p. 81).

Francisco Santos jamais poderia imaginar que 100 anos depois, seu filme feito em 1913 iria ser exibido em um projetor digital no teatro que ele construiu. Ele também jamais poderia sonhar com a facilidade de se fazer cinema hoje, graças à proliferação das câmeras de fotografia que fazem vídeos em alta definição – com valor acessível de mercado e de fácil manuseio.

No início da história do cinema, poucos podiam aventurar-se nessa empreitada pelo alto custo e pelas poucas câmeras de cinema disponíveis. “Na Europa e nos Estados Unidos a criação dos estúdios já se tornara corriqueira, no Brasil as iniciativas do gênero ainda eram raras. A de Francisco Santos, uma dessas pioneiras, era a única fora do eixo Rio-São Paulo” (SANTOS E CALDAS, p. 35). É então que se torna ainda mais interessante essa realização de um documentário, 100 anos depois, que só foi possível graças à revolução digital. O equipamento utilizado foi mínimo, barato e fácil de manusear: uma câmera digital portátil não profissional e um gravador de áudio semiprofissional<sup>3</sup>. Com uma pequena câmera e um cartão de memória que pode ser reutilizado quantas vezes se queira, alcança-se qualidade suficiente para exibir o filme não somente em tela grande, mas em tantas janelas surgidas após sua morte, como a televisão e a internet.

## AS ENTREVISTAS – O DOCUMENTÁRIO PARTICIPATIVO

O objetivo era gravar depoimentos de pessoas que estavam na sessão do filme de ficção mais antigo do Brasil – sessão ocorrida na noite do dia 11 de abril de 2012, no Theatro Guarany, em Pelotas. Foram realizadas

<sup>3</sup> Mais especificamente uma Canon Powershot G12 e um gravador Zoom H4n.

entrevistas com variados tipos de pessoas: estudantes que não sabiam quem era Francisco Santos, a dona do teatro onde ocorreu a sessão, organizadores do festival e, principalmente, professores e pesquisadores envolvidos com cinema que pudessem contar para a câmera, e conseqüentemente para o público, algumas histórias e curiosidades sobre o cineasta e sobre o seu curta mencionados neste artigo.

Durante os três dias de Festival, nos intervalos entre uma mostra e outra, chamávamos um entrevistado para um local com boa luz natural dentro ou fora do Theatro Guarany e fazíamos perguntas a eles. As perguntas tinham como foco: o que você sabe sobre Francisco Santos? As respostas foram as mais diversas e muitas vezes discordantes. Houve até quem negasse ao *Óculos* de Francisco Santos o estatuto de “mais antigo filme de ficção”. Como se vê mais uma vez, a falta de conhecimento e o descaso com os primórdios do cinema no Brasil geram esse tipo de incertezas.

O depoimento é um dos recursos do documentário, utilizado para passar informações em um filme, através de perguntas feitas pelo cineasta e respostas dadas pelos entrevistados. Esse tipo de estratégia de abordagem é classificado no livro de Bill Nichols (2005) como “modo participativo”. O autor define:

A entrevista permite que o cineasta se dirija formalmente às pessoas que aparecem no filme em vez de dirigir-se ao público por comentário com voz-over. No documentário participativo, a entrevista representa uma das formas mais comuns de encontro entre cineasta e tema. (NICHOLS, p. 159).

No processo de montagem do documentário, ocorreu um grande corte em relação aos objetos do filme: só permaneceram na versão final aqueles que já sabiam algo de antemão sobre Francisco Santos. O filme conta com apenas cinco depoentes, todos eles pesquisadores. Quando se trabalha com documentário, o roteiro nasce realmente na montagem. E nessa busca por um roteiro consistente, que acrescentasse algo à plateia (já que pode-se dizer que o grande público não sabe nada sobre Francisco Santos), optou-se por eliminar as diversas entrevistas de pessoas que tentavam adivinhar quem ele era ou daquelas que diziam nunca ter ouvido falar dele. Buscou-se, já na fase de montagem, enriquecer o filme com um novo

depoimento, o único que seria gravado fora do Teatro Guarany. Tentou-se ir até a cidade de Canoas para entrevistar em sua casa o pesquisador Antonio Jesus Pfeil, responsável por ter descoberto os fragmentos do filme de Francisco Santos, porém, depois de algumas tentativas, isso não foi possível.

O documentário reúne então cinco entrevistas com pesquisadores e professores de cinema. Os depoentes abordam a vinda do cineasta da Europa, sua paixão pela cidade de Pelotas, suas realizações cinematográficas, a trajetória da Guarany Films, seu pioneirismo e suas características de linguagem, entre outras informações e indagações.

Um fato interessante presente nas entrevistas de *As Memórias do Vovô* são as diferentes versões sobre o roteiro – mais especificamente sobre uma cena-chave que explicaria a história, cena essa que não existe no filme restaurado pela Cinemateca.

Produzida em março de 1913, a comédia *Os Óculos do Vovô* consiste na primeira obra de ficção lançada pela Guarany Films. Curiosamente, ainda se ignora a data exata do lançamento, pois não há registros nos jornais da época. Originalmente com duas partes, o filme narrava as peripécias de um menino travesso que pinta de preto os óculos do avô, enquanto esse dormia. (SANTOS E CALDAS, p. 46).

Ao ver a versão restaurada do filme, não há a cena do menino pintando os óculos do avô. A maioria dos entrevistados no documentário repete a afirmação acima, acreditando ter-se perdido esse trecho do filme com o passar dos anos. Porém, um entrevistado declara que não havia trecho algum faltante: para ele, os cinco minutos restaurados representam a totalidade do que foi gravado, só que na época, dependendo da velocidade com que se projetava o filme, ele ficava com maior duração.

Essa falta de certeza é mais uma prova do descaso sobre o tema. É por isso que, na montagem, optou-se por deixar lado a lado os dois pontos de vista, contrapondo os entrevistados na tela, para deixar o público preencher esse vazio da forma que lhe convier, fazendo da experiência de espectador uma experiência interrogativa e reflexiva.

## OUTRAS ESTRATÉGIAS DE ABORDAGEM

Acredita-se que a narrativa de um documentário deve emergir de outras formas que não apenas através da coleta de depoimentos. Por esse motivo, o documentário *As Memórias do Vovô* apresenta, além das entrevistas e de trechos do filme de Francisco Santos, outras estratégias de abordagem do tema: a narração, os letreiros, a utilização de cenas ficcionais e a utilização de imagens atuais.

Quanto à narração, utilizou-se esse recurso de um modo diferente. Ao invés da tradicional voz over, aplicada em *off* às imagens do filme, optou-se por desenvolver um ambiente para que a narração aparecesse no documentário: um senhor ouve rádio e fica sabendo das peripécias de Francisco Santos.

O texto da narração foi desenvolvido pelo cineasta carioca Octávio Bezerra, no ano de 2009, para participar de um programa na RadioCom de Pelotas<sup>4</sup>. No processo de montagem do documentário, resgatou-se este texto, que é feito de um emaranhado de trechos de matérias de jornais que o próprio Bezerra compilou através de uma pesquisa intensa naquela tarde, na Biblioteca Pública de Pelotas. Com o texto em mãos, buscou-se uma voz que lembrasse a de um locutor de rádio dos anos 1920 e a narração foi gravada em um estúdio na cidade de Pelotas.

Na versão final do documentário, há três cenas do personagem chamado “o ouvinte do rádio”. Um senhor de mais de 70 anos, caracterizado com figurino e rádio antigos, está sentado lendo seu jornal enquanto ouve as novidades no rádio<sup>5</sup>. Foi um recurso criado para dar atmosfera ao filme - em vez de a narração cobrir as cenas, ela é apresentada ao público na forma de um texto jornalístico de rádio,

<sup>4</sup> Chamava-se “Programa Moviola”, era sobre cinema e um dos apresentadores era Cíntia Langie, autora deste artigo e diretora do documentário “As Memórias do Vovô”.

<sup>5</sup> Cena gravada no Museu da Baronesa, em Pelotas, gentilmente emprestado para realizar o projeto.

o que remete à comunicação social na época de Francisco Santos. Dessa forma, foi possível colocar no documentário informações necessárias e que não haviam sido ditas pelos entrevistados.

Além dessa inserção híbrida ficcional/documental, e a partir das entrevistas, foram produzidas outras cenas ficcionais. Outros dois personagens foram incorporados ao todo: um ator vivendo o próprio Francisco Santos – utilizado como insert nas falas dos entrevistados –, e um ator mirim vivendo o menino traquinas, criando de forma totalmente livre, para o documentário, a cena contestada – aquela em que o neto pinta de preto os óculos do avô.

Se o documentário fosse uma reprodução da realidade [...] teríamos apenas a réplica ou cópia de algo já existente. Mas ele não é uma reprodução da realidade, é uma representação do mundo em que vivemos. Representa uma determinada visão de mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares. (NICHOLS, p. 47).

Além de tudo isso, o documentário apresenta letreiros, com informações sobre o cineasta, remetendo aos filmes do cinema mudo. Os letreiros também são utilizados para divisão de capítulos. O filme também traz algumas imagens atuais, gravadas na cidade de Pelotas, como a da casa onde funcionou a Guarany Films, localizada na esquina da rua General Telles com Marechal Deodoro. Procurou-se contato com os proprietários para gravar o alpendre da casa, na busca de repetir o mesmo plano utilizado por Santos, mas eles não concordaram em abrir a casa para as filmagens. Utiliza-se também uma cena da plateia aplaudindo o filme *Os óculos do Vovô* no Theatro Guarany, durante o Festival Manuel Padeiro.

Para realizar todas essas escolhas estéticas, e outras que foram aparecendo no caminho – como os créditos finais em animação – foi preciso ampliar a pequena equipe. No fim, foram mais de 15 pessoas envolvidas no processo, entre atores, narrador, diretor de arte, designer, finalizador, compositor de trilha original, finalizador de áudio e animador. O filme será lançado em 2013, no Centro de Artes da UFPel, durante um seminário em homenagem ao centenário do filme *Os Óculos do Vovô*. Nesta mesma data, o documentário será postado na internet e ficará ao alcance de todos.

Conforme declara Bill Nichols (2005, p. 27) “o documentário acrescenta uma nova dimensão à memória popular e à história social”. Desse modo, o curta *As Memórias do Vovô* irá juntar-se a matérias de jornais da época e ao único livro sobre o artista, escrito por Yolanda Lhullier dos Santos e Pedro Caldas, e será mais uma fonte de pesquisa sobre o cineasta Francisco Santos, colaborando, assim, com o resgate da cinematografia nacional.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2005.

SANTOS, Yolanda Lhullier dos e CALDAS, Pedro Henrique.

**Francisco Santos**: pioneiro no cinema do Brasil. Pelotas: Edições Semeador, 1995.

# A pró-atividade de Francisco Santos

Liângela Xavier<sup>1</sup>

Mestre em Comunicação pela PUCRS e Professora dos cursos de Cinema e Audiovisual e Cinema de Animação da UFPel

**Resumo:** No início do século XX, a cidade de Pelotas acolheu Francisco Santos, um jovem e inquieto artista português. Além de dirigir e atuar em companhias teatrais, Santos concebia, produzia, dirigia, atuava e montava filmes. Além disso, foi um homem empreendedor, investindo na construção de um teatro próprio – o Guarany –, em uma fábrica de filmes e mais tarde no mercado tipográfico. O artigo apresenta os feitos deste artista destacando seus variados talentos e seu perfil pró-ativo enquanto produtor de cultura.

**Palavras-chave:** cinema, pró-atividade, Francisco Santos, produção, Pelotas.

## INTRODUÇÃO

Este texto se propõe a analisar o perfil pró-ativo do cineasta português Francisco Santos, produtor e ator teatral e autor de diversas obras cinematográficas produzidas e filmadas em Pelotas no início do século XX. Por pró-atividade considera-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”. (LANGIE, 2011, p.163). Santos roteirizava, produzia, dirigia, atuava, montava e exibia seus filmes.

## A TRAJETÓRIA PROFISSIONAL DE SANTOS

Ainda jovem Francisco Santos iniciou sua vida profissional trabalhando de auxiliar de fotógrafo, e em seguida veio a se tornar fotógrafo na cidade do Porto, em Portugal. Depois, trabalhou na redação do jornal de um tio, o que lhe permitiu entrar em contato com a vida cultural das cidades. Não se sabe exatamente como e quando, mas Santos tornou-se ator de teatro e passou a integrar diversas companhias teatrais que excursionaram o mundo.

*Mário Ferreira dos Santos como o neto (imagem filmada no casarão da Marechal Deodoro)*

<sup>1</sup> lanzacx@gmail.com

Durante estas viagens, Santos conheceu o cinematógrafo Lumière e se apaixonou pela arte cinematográfica. Ele viajou por Portugal, Espanha e Norte da África e profissionaliza-se como ator passando a integrar importantes Companhias Teatrais da época.

Foi justamente em uma destas Companhias Teatrais que Francisco Santos chegou ao Brasil da virada do século XIX para o século XX. Mas em decorrência de um surto de febre amarela em Manaus, parte do elenco veio a falecer. Dos que restaram, alguns retornaram a Portugal e outros seguiram no Brasil.

O que se sabe é que Santos permaneceu no país, atuando na área teatral, vindo a fundar a Companhia Dramática Francisco Santos, aventurando-se por turnês pelo Brasil (CALDAS, 1996, p.23).

A estréia em Pelotas foi no dia 1º de maio de 1909. A Companhia agradou o público pelotense e por esse motivo, Santos foi criando laços com a cidade. Ele 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”.

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 e seu elenco. Tal feito pode ter sido a idealização de um sonho antigo de ser cineasta. No entanto, o cinema, naquela época era uma ótima atividade comercial, e uma ameaça aos artistas de palco. A verdadeira motivação na criação da Fábrica de Filmes Guarany não é exata, mas o certo é que Francisco Santos foi o pioneiro fora do eixo Rio-São Paulo a aventurar-se com a produção cinematográfica. Os jornais noticiavam:

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).

O português instalou a produtora em uma casa na Rua Marechal Deodoro, nº 459. O objetivo inicial era produzir os “reclames” (filmes publicitários) e ao longo do tempo começaria a investir em projetos mais ousados.

A fábrica de filmes iniciou sua atividade cinematográfica com a produção de três curtas que pouco tinham a ver com o propósito da empresa, produzidos para complementar a programação do Ponto Chic. Santos, então, encerrou as atividades da Companhia Teatral para concentrar sua produção nas atividades cinematográficas. Nos planos iniciais estavam as filmagens do carnaval pelotense e das homenagens a Carlos Barbosa, presidente do Estado, em Jaguarão. A fábrica ainda não tinha todo material necessário para fazer seus filmes por ainda não saber ao certo o retorno financeiro que os filmes trariam.

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. 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.

Neste período, Francisco Santos começa a mostrar seu lado proativo na produção audiovisual. Sua fábrica de filmes surpreendia pela agilidade em registrar um acontecimento e logo exibir o filme, como por exemplo, a cobertura dos jogos de futebol que eram gravados a tarde e exibidos ao grande público na noite do mesmo dia.

Apesar de todo reconhecimento do público à Guarany Filmes, Santos queria fazer mais do que trabalhos de cobertura de eventos sociais, políticos e esportivos. Tem-se registros de que ele pensou em filmar a obra de seu padrinho Castelo Branco, mas por motivos ignorados, esses projetos foram esquecidos. O objetivo do produtor era filmar temas mais simples, sem riscos. Divulgou na imprensa um concurso oferecendo prêmio àquele que apresentasse uma boa

idéia para a realização de filmes. No entanto não se tem notícia se alguém recebeu o referido prêmio.

De acordo com informações divulgadas pela imprensa, Santos apresentaria duas fitas de produções artísticas na tela do Ponto Chic, em 1913: *O Beijo* e *Os Óculos do Vovô*.

O filme *Os óculos do Vovô* foi a primeira produção lançada pela Guarany Filmes. 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. Nesta produção, Santos mostrou-se um artista completo, proativo, comprometido com seus projetos:

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).

Francisco Santos produziu também o filme *O Marido Fera*. A 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 cativo. 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. O acontecimento movimentou a opinião pública e esse foi o agente motivador para os sócios Francisco Santos e Vieira Xavier acompanhar o caso e registrar todos os momentos: a reconstituição, a prisão e a agitação popular. Santos sabia que o material era valioso naquele momento e já no retorno à Pelotas, dentro de um trem, montou o filme com as imagens capturadas e chegou à cidade com o filme pronto para ser exibido. A produção foi um sucesso de bilheteria em Pelotas, Bagé e região. Para Pfeil:

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).

Além do *Marido Fera*, um outro fato policial veio a se tornar a temática de filme para Francisco Santos: *O Crime dos Banhados*. A produção 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. Santos sabia que casos policiais lhe rendiam altas cifras, por agradar a opinião pública.

As filmagens iniciaram em dezembro, e mais uma vez Francisco Santos atuou em várias frentes: dirigiu, atuou em um dos principais papéis e operou a câmera eventualmente. O filme foi exibido em uma segunda-feira, 25 de fevereiro de 1914, no Coliseu Pelotense.

*O Crime dos Banhados* foi o primeiro longa-metragem da Guarany Filmes e superou todas as expectativas de bilheteria. Talvez tamanha satisfação do público deva-se ao de ali estarem representadas situações de pessoas de renome na cena política e social.

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).

Mesmo com toda bilheteria arrecadada com o único longa-metragem da Guarany Filmes, Santos encerrou suas atividades cinematográficas. Os motivos são incertos, mas acredita-se que a importação do material de filmagem tenha sido dificultada pelo início da Primeira Guerra Mundial. Além disso, Pedro Caldas acredita que Santos tinha uma característica centralizadora de administrar todas as funções, e todo este empenho em tomar conta de cinema, teatro e estúdio possa ter atrapalhado o andamento das atividades.

Santos começa a demonstrar seu lado empreendedor quando resolve ter um espaço próprio para apresentações de seus projetos, pois até

então a Guarany Filmes não tinha sala de exibição. Ele começou arrendando o Coliseu de Pelotas. Assim, ele 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 ficou mais intensa.

Com o encerramento das atividades da Guarany Filmes, Santos teve de investir no mercado de tipografia para quitar suas dívidas com fornecedores, pagamentos de artistas. O português 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 do Coliseu e da Guarany Filmes.

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 empresa foi adquirida pela Livraria do Globo, que incorporou os equipamentos mais modernos e vendeu o restante como sucata.

Durante a Primeira Guerra, entre 1914 e 1918, os americanos industrializavam o cinema e consolidavam sua hegemonia mundial na produção de filmes. O mercado exibidor também procurou atender à nova demanda, com salas mais desenvolvidas. Em Pelotas, os teatros eram adaptados pra exibir filmes, então não acompanharam tal desenvolvimento. Mesmo assim, para superar o fim da Guarany Filmes, Santos, juntamente com seu sócio Vieira Xavier, decidiram arrendar o Teatro Sete de Abril. Mas este espaço não era ainda, o ideal para as atividades de Santos. Foi então, que os sócios decidiram construir um teatro próprio, de acordo com as suas necessidades. Buscaram um sócio investidor, o espanhol Rosauo Zambrano, e construíram o Teatro 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 teatro, a parceria entre Santos e Zambrano foi desfeita por uma série de desentendimentos. Mas os sócios não se deram por vencidos e locaram o Teatro Sete de Abril

novamente. Obtiveram fitas de sucesso com Francisco Serrador e conseguiram manter um bom público mesmo com a nova concorrência do Teatro Guarany. Santos tomou conta de outros Teatros, e com o bom andamento dos negócios, fixou residência com sua esposa em Bagé, onde veio a falecer aos 56 anos de idade.

## SANTOS: UM ARTISTA COMPLETO

Depois de conhecer a trajetória profissional de Francisco Santos fica claro o seu perfil pró-ativo, atuante em vários segmentos de atividades culturais e responsável por diversas funções dentro de cada projeto. Ele foi um homem visionário, empreendedor, caminhando sempre à frente para manter seus negócios saudáveis. O produtor soube “farejar” boas histórias, aproveitar momentos da agitação popular em torno de um acontecimento para lançar seu filme que cobria tal fato.

Quando o momento para o cinema não estava favorável, investiu em tipografias, que além de salvar suas contas, produzia o material de divulgação dos seus projetos. Aproveitada cada instante da presença do público dentro dos seus Teatros, exibindo a cobertura de eventos sociais, carnavalescos, além dos reclames que preenchiam a programação. Exibiu suas obras em vários locais na cidade e cativava o público pela agilidade e qualidade dos filmes.

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).

Roteirizava, dirigia, operava a câmera, atuava, montava e ainda decidia a melhor estratégia para lançar seus filmes, sem perder a qualidade técnica, reconhecida e comentada pela imprensa.

Foi ousado ao construir o monumental Teatro Guarany. Acreditou no potencial. Certamente teria sido responsável por momentos memoráveis no local caso tivesse seguido como sócio proprietário.

Sem dúvida sua trajetória é admirável e foi um marco no cenário cultural de Pelotas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CALDAS, Pedro Henrique; SANTOS, Yolanda Lhullie dos.

**Francisco Santos**: pioneiro no Cinema do Brasil. Gramado, Edições Semeador, 1995/1996.

CORREIO DO POVO. 30 de Julho de 1908.

\_\_\_\_\_. 20 de Setembro de 1912.

\_\_\_\_\_. 17 de Março de 1974

DIARIO POPULAR. 16 de setembro de 1984

LANGIE, Cíntia. “Distribuição de curtas universitários: pró-atividade e continuidade de produção”. **Orson**, revista acadêmica dos Cursos de Cinema da Universidade Federal de Pelotas, v. 01, 2011. Disponível em: [http://orson.ufpel.edu.br/content/02/artigos/primeiro\\_olhar02/langie.pdf](http://orson.ufpel.edu.br/content/02/artigos/primeiro_olhar02/langie.pdf) . Acesso em: 30 mai 2013.

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

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



Cine Capitólio logo após seu fechamento, em 2007

## Os cinemas de calçada e a modernidade periférica: um olhar sobre o Cine Capitólio em Pelotas

Guilherme Carvalho da Rosa<sup>1</sup>

Professor dos cursos de cinema do Centro de Artes da UFPEL  
Doutorando em Comunicação Social PUCRS

**Resumo:** O texto procura fazer uma observação do fechamento dos cinemas de calçada a partir de cruzamentos com alguns repertórios teóricos específicos, como a concepção neurológica da modernidade, e especialmente algumas reflexões dos estudos de comunicação e cultura sobre os espaços urbanos, além de algumas relações com a atividade nuclear de exibição do espaço audiovisual. Como recorte de pesquisa, observamos o caso do fechamento do Cine Capitólio de Pelotas/RS a partir das notícias de seu fechamento e relatos de espectadores e cinéfilos publicados em blogs e jornais da cidade. A observação atenta para o sentimento de nostalgia das salas lido por uma perspectiva da cidade a partir do imperativo do fluxo informacional.

**Palavras-chave:** cinemas de calçada, espaços urbanos, Cine Capitólio Pelotas

O cinema, desde sua gênese, se inscreve como uma invenção moderna que habita no desenho das cidades e, também desde o início propiciado pelos irmãos Lumière em 1895, passa a ser parte de uma experiência urbana profundamente estética da modernidade, observada principalmente através do pensamento de Georg Simmel, Walter Benjamin e Siegfried Kracauer. A tradução disso em termos sociais ocorre a partir de uma identificação deste invento com as massas há muitos anos, no sentido de um crescimento exponencial no número de salas e na compreensão do cinema como um negócio, antes mesmo de ele ser compreendido como linguagem.

De forma que, em nossas cidades, há na maioria dos casos apenas a lembrança de grandes salas de cinema que povoam a memória e o imaginário de muitas gerações. A forma de consumo nestas “antigas” salas ocorria de maneira menos individualizadora da que propõe os modelos de distribuição e exibição do audiovisual hegemônicos

---

<sup>1</sup> guilhermecarvalhodarosa@gmail.com

no contemporâneo. Eram cinemas de calçada (GASTAL, 2000), que tinham um endereço que remetia a uma rua da cidade, como o próprio nome diz, a partir de uma experiência “de calçada” do encontro que era privilegiado por um desenho específico da cidade. Em geral, era exibido apenas um filme de cada vez para o maior número de pessoas possível em uma lógica aparentemente inversa ao que vivenciamos com o modelo *multiplex* presente nos *shopping centers* e em boa parte das cerca de 2517 salas<sup>2</sup> que compõe o mercado exibidor brasileiro (BARONE, 2008).

O objetivo deste texto será tentar realizar algumas aproximações com a exibição que era propiciada pelos cinemas de calçada e, sobretudo, um suposto sentimento de “nostalgia” a partir do encerramento dessas salas com alguns temas correlatos à própria noção de modernidade, sobretudo a partir de um recorte estético e uma espécie de “concepção neurológica da modernidade” (SINGER, 2004, p. 95) e, principalmente, algumas reflexões que são feitas no campo dos estudos de comunicação e cultura sobre os espaços urbanos, especialmente em sua configuração latino-americana. Estas escolhas tem como base principal um livro organizado por Leo Charney e Vanessa R. Schwartz (2004) chamado *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*, além de alguns textos de autores identificados com temas da cultura como Néstor García Canclini, Jesús Martín-Barbero e Beatriz Sarlo.

Como recorte do objeto proposto para observação, partiremos da experiência com os cinemas de calçada a partir do exemplo do Cine Capitólio na cidade de Pelotas/RS que fechou suas portas no ano de 2007. A estrutura do cinema foi mantida em parte e o salão principal, ainda com a tela, é o local de um estacionamento. No momento em que ocorreu seu fechamento, houve considerável repercussão a partir dos veículos de imprensa locais e de algumas manifestações em blogs e redes sociais. Um dos relatos produzidos por espectadores, extraído do jornal Diário Popular do dia 23 de outubro de 2007, diz o seguinte:

Esta lá a grande tela onde assisti mais de uma centena de filmes, pareceu-me que bastava uma ação, uma mobilização para não perdermos o nosso cinema, a nossa melhor sala, o que nos fez melhor a cada apresentação.

<sup>2</sup> Os dados são atualizados do ano de 2012 segundo o Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual da Ancine. Dados disponíveis em: <http://goo.gl/TOH6H>. Acesso em 30/5/2013.

Saí e encontrei os olhos do Seu João e tenho certeza que ele sabe o que eu estava sentindo, que ele compartilhava a minha desilusão com a nossa cidade, com os nossos empresários e com minha falta de mobilização (DIÁRIO POPULAR, 2007).

Acreditamos que isto não seja uma novidade: trata-se de uma reação recorrente a partir do fechamento de cinema de calçadas não apenas na cidade de Pelotas, mas em qualquer parte onde salas de exibição sejam parte de um tecido social e urbano ligados à memória. Da mesma forma, acreditamos, este olhar poderia ser feito a partir de qualquer caso de cinema de calçada com certa especificidade em relação à memória. Nosso interesse é observar, dentro do fenômeno de fechamento dos cinemas de calçada, o sentimento de uma espécie de “nostalgia” da cidade a partir do encerramento das salas e tentar fazer uma leitura deste comportamento a partir do deslocamento que ocorre nos espaços urbanos com relação ao que Jesús Martín-Barbero chama de “deslindar a possibilidade de um olhar conjunto para a cidade, de sua nostálgica cumplicidade com a ideia de unidade ou identidade perdida, que conduzem a um pessimismo culturalista” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 278). Ou seja, como o próprio autor prossegue, há um processo de “fratura” que constitui a cidade a partir de mudanças na percepção do tempo e do espaço e também sobre a perspectiva tecnológica do privilégio do fluxo de informação, leia-se que esta informação está contida nos elementos que constituem as cidades: ruas, calçadas, praças, comércio, áreas de lazer e encontro.

Nosso caminho, então, será constituído de uma observação do fechamento do Cine Capitólio e, também, uma observação da memória produzida a partir dele, escolhendo um pequeno *corpus* constituído pelo material publicado no Jornal Diário Popular, principal diário da cidade, e também a partir de um blog chamado Pelotas Capital Cultural, com foco em divulgação cultural, editado igualmente em Pelotas. Partindo da presença de dois paradigmas observados pelos estudos culturais (HALL, 2003), um estruturalista, que, de acordo com uma clivagem marxista, não permite dissociar os fenômenos das condições que lhes são dadas e outro culturalista que considera o campo das experiências dos sujeitos, destacaremos alguns relatos e

textos produzidos a partir de 2007. Procuraremos cruzar os acontecimentos com algumas questões teóricas colocadas pelos autores escolhidos para este trabalho.

Este desenho do trabalho tem como objetivo não um relato que considere toda a complexidade deste fenômeno, mas uma primeira tentativa, em caráter ensaístico, de tentar uma aproximação do que acontece com os cinemas de calçada com o pensamento dos estudos de comunicação e cultura sobre os espaços urbanos. Não está dissociado desta análise, dentro da perspectiva estruturalista, o olhar a partir das tríades formadoras do espaço audiovisual (BARONE, 2009, p. 22), sobretudo a partir do elemento exibição e sua relação nuclear com a distribuição e a produção. O roteiro que será seguido passará por alguns elementos históricos coletados desde a abertura da sala e se concentrará no contexto que permeou seu fechamento. A partir do *corpus*, tentaremos recortar tanto o que serve como indicativo de relações estruturais de exibição como a presença de produção simbólica a partir da memória da sala.

## O CINE CAPITÓLIO E A MODERNIDADE PERIFÉRICA

A pesquisadora Beatriz Sarlo, no livro *Modernidade Periférica* (2010), tem como objeto de sua análise a cidade de Buenos Aires durante as décadas de 1920 e 1930 do século XX. Não é uma escolha aleatória: trata-se de um período onde uma parcela considerável das cidades latino-americanas já experimentava o que Ben Singer (2004, p. 95) define como uma “concepção neurológica da modernidade” que foi, como já referido, cunhado com vasta especificidade a partir do trabalho teórico de Georg Simmel, Siegfried Kracauer e Walter Benjamin. Os três são responsáveis por uma “quarta” concepção de modernidade que difere dos sentidos comumente atribuídos a ela como um “desamparo ideológico frente a um mundo pós-sagrado e pós-feudal” a racionalidade instrumental eminente e o desenvolvimento tecnológico com a consolidação de uma sociedade de massas. O caminho para entender a modernidade proposto pelos autores passa fundamentalmente por “um registro da experiência subjetiva

fundamentalmente distinto, caracterizado pelos choques físicos e perceptivos do ambiente urbano moderno” (SINGER, 2004, p. 95). Este caminho, mais tarde, vai tecer uma estreita relação com o que o cinema oferece enquanto descontinuidade e fragmentação temporal no sentido de fornecer ao sujeito moderno uma espécie de eco do estar na modernidade.

Observamos a leitura feita por Beatriz Sarlo da Buenos Aires da década de 1920. É, então, neste momento em que a pesquisadora observa a efervescência dos “choques perceptivos” referenciados por Singer no espaço urbano da capital argentina. Uma possibilidade de se fazer uma leitura desta experiência sensorial da modernidade a partir da produção literária/folhetinesca e de artes visuais. A relação, não obstante, deste cenário pode ser feita com a célebre figura de Charles Baudelaire e o *flâneur* que vagava pelas ruas de Paris, pois é possível enxergá-lo em Buenos Aires, e, estendemos, às cidades latino-americanas que experimentavam uma modernidade um tanto “precoce” para o processo moderno dos países desta região.

Buenos Aires cresceu de forma espetacular nas primeiras duas décadas do século XX. A nova cidade torna possível, literalmente verossímil e culturalmente aceitável o *flâneur* que lança o olhar anônimo daquele que não será reconhecido por aqueles que são observados, o olhar que não supõe comunicação com os outros (SARLO, 2010, p. 34).

Se considerarmos as devidas proporções, podemos fazer uma relação possível, talvez à época, ao observar a cidade de Pelotas e o contexto de inauguração do Cine Capitólio neste mesmo momento histórico mapeado por Beatriz Sarlo. O Brasil, com a maioria de sua população rural, poderia considerar ter algumas poucas cidades com uma experiência urbana efetiva durante as primeiras décadas do século XX e as salas de cinema, podemos considerar, faziam parte desta experiência efetiva de cidade e estavam ligadas a um desejo profundamente moderno da época de intensidade e exposição a experiências e sensações. Conforme Singer, “desde muito cedo os filmes gravitavam em torno de uma estética do espanto” tanto em relação a forma quanto em relação ao conteúdo” (2004, p. 114). Assim como, define Miriam Hansen (2004, p. 406),

O cinema figura como parte da violenta reestruturação da percepção e da interação humana promovida pelos modos de produção e pelo intercâmbio industrial-capitalista; enfim pela tecnologia moderna, como os trens, a fotografia, a luz elétrica, o telégrafo e o telefone, e pela construção em larga escala de logradouros urbanos povoados por multidões anônimas e prostitutas, bem como *flanêurs* não tão anônimos assim (HANSEN, 2004, p. 406).

Neste contexto observado por Hansen, com a ressalva de sua modalidade periférica, observamos, conforme coloca Sarlo, é que pode-se considerar que nasce o Cine Capitólio, fundado em novembro de 1928 (VIDAL, online, 2009) no mesmo local onde funcionou até o ano de 2007. A cidade de Pelotas completa 200 anos no ano de 2012, fundada em 7 de julho de 1812. O que permite a consolidação de um espaço urbano constituído já nas primeiras décadas do século XX, sem dúvida, é o panorama econômico da cidade e seu lugar no setor produtivo a partir da produção em escala industrial do charque. Em vista de uma franca atividade econômica até a primeira metade do século XX a cidade conservava, por exemplo, uma das instituições financeiras da República do Brasil, O Banco Pelotense. A cidade também conserva um dos mais antigos Teatros do Brasil e o primeiro construído no Rio Grande do Sul, o Teatro Sete de Abril. O pesquisador Francisco Antônio Vidal observa que o surgimento do Cine Capitólio acontece justamente no prenúncio de uma crise econômica vivenciada pela região:

O Cine Capitólio abriu em novembro de 1928, numa época em que Pelotas já conhecia bem o cinema, mas sentia os inícios de uma crise financeira que aos poucos deixaria a tradição da riqueza pelotense como uma lembrança do século XIX. Existia desde 1925 uma sala maior – o Apollo, que durou mais uns 40 anos – e outras menores, ainda mais antigas. Inaugurados no mesmo ano de 1928, o Capitólio e o Grande Hotel (no lugar onde até 1919 tinha estado o Cinema Polytheama), foram as últimas grandezas de uma cidade que se resistia à decadência, ou – diríamos hoje – que se resistia às modernizações do século XX (VIDAL, online 2009)<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Disponível em: <http://pelotascultural.blogspot.com.br/2009/02/capitolio-1928-2007-o-john-wayne-dos.html>. Acesso em 24/6/2012.

Na época de sua fundação, o Cine Capitólio já contava com uma sala de cerca de 1200 lugares com mezanino, assim como outros cinemas da região como o Cine Glória na cidade vizinha de Rio Grande também com um grande salão de iguais proporções. Nota-se, pelo relato do pesquisador, que seu surgimento não é precursor em termos de salas de exibição na cidade de Pelotas, era acompanhado por outros cinemas, a maioria deles localizados na zona central da cidade, mas também nos bairros, como é o caso do Cine Garibaldi.

A partir de nosso objetivo de pesquisa, da fundação cabe fazer uma relação do projeto das salas, em grandes lugares com a acomodação de um grande número de espectadores, com a noção de espaço urbano e de temporalidade muito própria de uma modernidade vivenciada no início do século XX. Tal modelo conceitual, de um grande espaço que mostre sua capacidade de fazer encontrar um maior número de pessoas em um mesmo evento, aparentemente pertence a uma lógica distinta da que percebemos justamente no fenômeno do encerramento das salas de calçada. Cabe, a partir disso, uma relação com o pensamento da cidade a partir de modelos informacionais, que priorizam o fluxo, e chegaram tardiamente, de forma periférica, as cidades latino-americanas. Referimo-nos a esta ideia de modernidade periférica não em uma relação simplista que implique a ideia de “atraso” em relação a modelos modernos hegemônicos do hemisfério norte, mas, como referencia Martín-Barbero de tentar compreender “a especificidade dos processos, a peculiaridade dos ritmos e a densidade de mestiçagens e destempos em que se produz nossa modernidade” (2004, p. 286). O mesmo autor traz a questão de se pensar a cidade e, por consequência, a experiência social que se produz através dela, a partir do cruzamento com o paradigma informacional tão caro às pesquisas que se dedicam ao pensamento da cibercultura e germinada a partir dos primeiros estudos de comunicação mecanicistas a partir de Claude Shannon e Warren Weaver e, não tão distantes, de uma primeira concepção da cibernética de Norbert Wiener. O que estas teorias têm a dizer à cidade é o mesmo o que foi posto em prática por práticas urbanistas e arquitetônicas modernas da racionalização do tecido urbano no sentido de internalizar, como informação, o conceito de fluxo que instaura na cidade uma necessidade primária de conexão, portanto, oposta a ideia de encontro.

Trata-se do paradigma informacional, centrado no conceito de fluxo, entendido como tráfego não-interrompido, interconexão transparente e circulação constante de veículos, pessoas e informações. A verdadeira preocupação dos urbanistas não será, portanto, que os cidadãos se encontrem, mas que circulem, porque já não os queremos reunidos, mas sim conectados. Daí que não se construam praças e nem se permitam becos, e que o que aí se perde pouco importa, pois na “sociedade da informação” o que interessa é o que se ganha em velocidade da informação (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 289).

Nota-se que, para entender o fechamento das salas de calçada, talvez seja necessário considerar primordialmente este impacto informacional no desenho das cidades, não apenas para observar o presente dos cinemas *multiplex*, mas também para uma olhada no caminho que foi percorrido desde o início. A lógica dos grandes cinemas era alicerçada em um desejo de cidade que priorizava o encontro, onde os espaços comunicacionais eram preferencialmente os da presença, à exemplo de praças, mercados públicos, ruas e centros comerciais a céu aberto. Havia uma dinâmica social que conspirava ao encontro e mesmo os automóveis, não tão numerosos à época da primeira metade do século XX, tinham seu lugar no desenho da cidade em respeito ao tempo dos sujeitos, *flâneurs* e caminhantes das largas calçadas.

O caso de Pelotas e do Cine Capitólio, como outros de sua época, é emblemático neste sentido no que é traduzido por uma cidade que, ainda hoje, por exemplo, conserva uma altura considerável do meio-fio à rua em seus passeios. As ruas, construídas em uma temporalidade específica do tecido urbano, de privilégio ao encontro, hoje, como em todas as cidades, comportam um tráfego e uma relação temporal diferente do que havia no início do século. Para compreender seu surgimento e este percurso histórico até o fechamento da sala é necessário olhar para sua gênese e perceber como o Cinema se conectava com a vida e o tempo da cidade, ou seja, desde 1928, fazia sentido que uma sala pudesse comportar o maior número de pessoas possível que estariam aglutinadas na mesma experiência. Como referencia Martín-Barbero (2004, p. 296), no mesmo texto citado acima, as práticas populares presentes nestes espaços comunicacionais da

“velha” cidade, como por exemplo, o mercado público, e podemos incluir na lista as salas de cinema, remetiam a uma relação que exigia o encontro e a fala, a necessidade de perguntar, de comprar o ingresso e de falar do filme com conhecidos e amigos após as sessões. Havia, como lê Walter Benjamin, uma necessidade de um novo *sensorium* em relação às imagens múltiplas do cinema, “para modificar o aparelho perceptivo”.

Mesmo aqui sob um olhar de práticas culturais sobre as salas de cinema, observamos uma possibilidade de cruzamento não obstante com a ideia de *bias* comunicacional de Harold Innis, a partir da ideia de que o meio está conectado com uma relação temporal e espacial para que possa disseminar suas mensagens. Há um desejo implícito de tempo e espaço que parte de uma circunstância tecnológica: para ter uma sala de cinema é preciso um grande espaço e é preciso que os espectadores consigam fragmentar seu tempo exclusivamente em uma parte para a experiência audiovisual do projetor na sala escura. Ou seja, há nos objetos e em seu fazer uma relação de desejo sobre o tempo e o espaço. Como João Barone refere-se a esta ideia de Innis:

As características de um meio de comunicação podem servir melhor à disseminação do conhecimento no tempo, particularmente se o meio é pesado e durável e não adequado ao transporte. Entretanto, podem servir melhor à disseminação no espaço, quando o meio é leve e facilmente transportável. A ênfase relativa no tempo ou no espaço implicará num *bias* de significação para a cultura a qual ele estiver contido (BARONE, 2009, p. 47).

Desta forma há uma relação temporal específica conectada com a circunstância comunicacional de uma grande sala de cinema, do privilégio do encontro e da comunicação que se dava a partir desta disseminação hegemônica dos produtos audiovisuais por intermédio dos rolos de película. Este mesmo *bias* comunicacional presente nos suportes e nos meios será em seu momento traduzido paulatinamente para a mudança deste cenário e uma conseqüente crise no modelo comunicacional fundado em uma exibição de cinema coletiva. Há nisso, também, como referenciam Néstor García Canclini (1995) e Jesús Martín-Barbero (2004), uma apropriação política sobre a cidade, no sentido de o cinema de

calçada catalisar a “experiência da multidão”, pois era a partir dela que “os cidadãos exerciam seus direitos sobre a cidade, o que agora a televisão catalisa é, ao contrário, a ‘experiência doméstica’ e domesticada” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 298).

## O CINE CAPITÓLIO E O ORDENAMENTO DA FRAGMENTAÇÃO E DO FLUXO

O *bias* comunicacional do audiovisual nos permite, então, perceber um momento de mudança profunda na sensibilidade da cidade e por consequência na experiência coletiva propiciada pelo cinema em sua modalidade de consumo e exibição. Durante o século XX, há um caminho a passos largos do encontro das formas de socialidade com meios tecnológicos, o que, mais tarde resultaria em um processo que hoje muitos definem como cibercultura (LEMOS, 2004) a fusão entre técnica e vida social em um primeiro olhar. Como já referimos, a cidade e o desenvolvimento tecnológico passam a conspirar mais abertamente a um desejo de fluxo das informações em detrimento do encontro. O processo moderno visível no tecido urbano, sobretudo a partir da expressão da arquitetura e do urbanismo fundadas em Le Corbusier e de Walter Gropius, particularmente no pensamento universalista da Bauhaus (HARVEY, 2009, p. 256), vai trazer uma experiência racionalizante e igualmente universalista à cidade. Trata-se de um imaginário traduzido pela comédia de Jacques Tati, *Meu Tio* (1958), que mostra o contraste entre a cidade tradicional, gregária, de um espaço diverso, para um ambiente quase asséptico onde “tudo comunica” conforme uma das falas do filme.

Em menor proporção, há um prenúncio desta mudança em um cenário urbano na cidade de Pelotas a partir do surgimento de construções e reformas de fachadas a partir de elementos protomodernos e modernos. O Cine Capitólio, em decorrência disso, passou por uma reforma em sua fachada original na década de 1960, onde foram adicionados ao prédio elementos próximos a estes estilos que estão, até hoje, presentes. Segundo o pesquisador José Vidal

Em 1967, o Capitólio passou por uma reforma, que deixou a fachada com um aspecto modernista. Na época, os brisesoleils

eram um ousado recurso arquitetônico, para proteger da luz e calor solar. Hoje, essa mesma fachada com os brises à vista perdeu toda a graça e todo o sentido, pela sombra que os edifícios frontais projetam sobre o excinema (VIDAL 2009, online)<sup>4</sup>.

O desejo universalista presente nesta arquitetura, indiretamente suplantado pelos valores bauhausianos, traduz uma vontade de organização da cidade que aos poucos vai se tornando mais evidente. As ruas que, uma vez, desenhadas nas antigas cidades brasileiras a partir de uma relação tecnológica do fim do século XIX e início do século XX, já não suportam o imperativo da mesma técnica, as velhas ruas que à moda de Baudelaire ofereciam a oportunidade de “perder-se na multidão” passam a dar lugar as largas avenidas que permitem cruzar em poucos minutos uma área de muitos quilômetros. Há na Bauhaus e neste desejo modernizador presente na arquitetura uma necessidade de construir o universal a partir do rompimento com o passado, com o tradicional, de constituir uma espécie de “ano zero”. Esse desejo perpassa a arquitetura e se afirma tanto no design como na arte. As salas de cinema, como lugares do espaço urbano, leia-se lugares a partir da especificidade conferida pela presença humana, são também interpeladas pelo imperativo do paradigma informacional contido nos espaços projetados para o fluxo e a funcionalidade, para as ruas que permitem chegar mais rápido, da organização que torna mais lógica e igualmente rápida as experiências de consumo antes mediadas pelo diálogo.

Há de se considerar uma significativa mudança no mercado de exibição de salas, tradicional na história do cinema, sobretudo a partir do contexto brasileiro. Como observa João Barone (2008, online)<sup>5</sup>, houve uma redução no mercado de salas no país nos últimos 30 anos em decorrência, sobretudo, da concentração do mercado a partir de grandes grupos exibidores como UCI e Cinemark (BARONE, 2008, online p. 9) com a chegada dos sistemas *multiplex*,

<sup>4</sup> Disponível em: [pelotascultural.blogspot.com.br/2009/02/capitolio-1928-2007-o-john-wayne-dos.html](http://pelotascultural.blogspot.com.br/2009/02/capitolio-1928-2007-o-john-wayne-dos.html). Acesso em 22/06/2012.

<sup>5</sup> Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/viewFile/4980/3682>. Acesso em 22/06/2012.

na década de 1990, que tem como dinâmica principal uma receita exatamente inversa ao que era aplicado nas salas da “velha” cidade de oferecer com uma capacidade menor de espectadores e uma variedade maior de títulos em cartaz em cada sala.

No Brasil, o mercado de salas de cinema sofreu redução significativa nos últimos 30 anos. Chegou a contar com cerca de quatro mil salas, nas décadas de 1970 e 1980, mesmo após as mudanças que redesenharam o perfil do negócio exibidor, quando os grandes cines-teatro com até 1.500 poltronas, foram divididos em duas ou três salas menores, com cerca de 300 poltronas e programação variada. Já na década de 1990, o circuito exibidor nacional estava reduzido a cerca de 1.500 salas e, atualmente, soma cerca de 2.100 salas. Com o advento dos sistemas do tipo *multiplex*, o circuito de salas foi concentrado nas capitais e nas grandes cidades, principalmente em shoppings. Cerca de 92% dos municípios brasileiros não estão equipados com salas de exibição (BARONE, 2008 p.7).

A história do Cine Capitólio acompanha este quadro observado pelo pesquisador. No ano de 2001, o amplo salão com capacidade para 1200 espectadores foi seccionado em duas salas, uma delas construída a partir do mezanino da antiga grande sala. A notícia do jornal Diário Popular de 31 de maio de 2001 traz o anúncio da inauguração da sala 2 do Cinema: “O Capitólio 2, piso superior do agora Capitólio 1, transformado em sala de cinema, será inaugurado sábado, dia 2 de junho. O espaço, com capacidade para 280 espectadores, vai exibir em seu primeiro dia de funcionamento o filme Miss Simpatia”. Assim como muitos cinemas de calçada com grandes capacidades de espectadores, em uma tentativa de compatibilizar em parte com o modelo de negócio exercido pelo sistema *multiplex*, as salas foram divididas também na esteira de oferecer mais de uma opção de exibição ao público em uma cidade ainda sem o advento de um *shopping center* nos moldes de um “não-lugar” como referencia o antropólogo Marc Augé (MARTÍN-BARBERO, 2004 p. 295). Cabe o olhar de que tanto o cinema em modelo *multiplex* quanto as salas de calçada que, em suas últimas tentativas tentaram adotar a mesma estratégia, tem como principal pulsão o paradigma informacional do fluxo e da maior quantidade de informação que se coloca sobre as cidades e sobre as vidas cotidianas.

Visto o que aponta João Barone, da concentração da exibição de cinema em grandes cidades e particularmente nos *shoppings*, a sala, uma vez que adquire desde a invenção do cinema uma especificidade de lugar (encontro), quando sintaticamente colocada em estruturas como *shopping centers* passa a ser pensada a partir desta lógica da informação e do consumo de informação sem a necessidade de que os sujeitos que o frequentam precisem qualquer tipo de interação para consumir. Beatriz Sarlo, em *Cenas da Vida Pós-Moderna*, descreve essa relação do *shopping* com o mapa da cidade:

Como uma nave espacial, o shopping tem uma relação indiferente com a cidade à sua volta: essa cidade é sempre o espaço extenso, sob a forma de autopista ladeada por favelas, avenida principal, bairro suburbano ou rua de pedestres. Dentro de um shopping, ninguém se importaria em saber se determinada ala, onde se encontrou a loja procurada, é paralela ou perpendicular a uma rua qualquer (...) No shopping, não só se anula o sentido de orientação interna, como também desaparece por completo a geografia urbana (SARLO, 2006. P 16-17).

Há então uma espécie de espaço hermético propiciado pelo shopping center que difere, quase por completo, de um espaço urbano que é submetido as intempéries do tempo ou do acaso. Há uma relação imperativa com relação ao consumo simbólico do que lá está e da própria informação. Cabe pensar, talvez com mais espaço em outro momento, quais as implicações deste imperativo a partir na experiência do espectador que frequenta cinemas de *shopping*, no sentido de oferecer, ao contrário de antes, significativa proximidade com o consumo do audiovisual a partir da distribuição e exibição feita nos lares.

O fechamento do Cine Capitólio no ano de 2007 e a nostalgia que o acompanha, ou que igualmente acompanha um incontável número de salas encerradas nas cidades brasileiras, serve para pensar em como este paradigma informacional, que muda nossas relações com os espaços urbanos, acompanha o fenômeno das salas a partir de uma incompatibilidade de tempos e espaços que vão se impondo à vida cotidiana justamente a partir de

fluxos comunicacionais. O imperativo da informação rápida e acessível faz com que tenhamos que abandonar rapidamente outras modalidades de experiências temporais e espaciais que pertencem a um passado, por vezes, não tão distante. Desta forma, para compreender o fenômeno do fechamento das salas de calçada, além de olhar para o passado, acreditamos que possa ser esclarecedor perceber como a própria cidade vai tensionando suas configurações e se mostra, há muito, em um espaço significativo para pensar, inclusive, na exibição feita por salas de calçada.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARONE, João Guilherme Reis e Silva. **Comunicação e indústria audiovisual: cenários tecnológicos e institucionais do cinema brasileiro na década de 1990**. Porto Alegre : Sulina, 2009.

\_\_\_\_\_. **Exibição, crise de público e outras questões do cinema brasileiro**. In: Revista Sessões do Imaginário. Ano 13, N.20, Porto Alegre, 2008. Online. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/famecos/ojs/index.php/famecos/article/view/4980/3682>>. Acesso em 22/06/2012/.

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. 4. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

CHARNEY, Leo. SCHWARTZ, Vanessa (orgs.) **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DIÁRIO POPULAR, Jornal. **Relato de espectadora publicado em 23 de outubro de 2007**. Pelotas/RS.

GASTAL, Susana. **Cinema de Calçada: diversão, arte e democracia**. In: Revista Sessões do Imaginário Ano 5, N.5, Porto Alegre, 2000. Online. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/famecos/ojs/index.php/famecos/article/view/751/562>>. Acesso em 22/06/2012.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003

HANSEN, Miriam Bratu. **Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade**. In: CHARNEY, Leo. SCHWARTZ, Vanessa (orgs.) **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo : Cosac Naify, 2004.

HARVEY, David. **Condição Pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

LEMOS, André. **Cibercultura : tecnologia e vida social na cultura contemporânea**. Porto Alegre: Sulina, 2004.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Transformações da experiência urbana**. In: Ofício de Cartógrafo. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna. Intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

\_\_\_\_\_. **Modernidade Periférica: Buenos Aires 1920 e 1930**. São Paulo, Cosac Naify, 2010.

SINGER, Ben. **Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular**. In: CHARNEY, Leo. SCHWARTZ, Vanessa (orgs.) **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo : Cosac Naify, 2004.

VIDAL, Francisco Antônio. **Capitório (1928-2007), o John Wayne dos cinemas**. In: Blog Pelotas, Capital Cultural Pelotas, 2009. Online. Disponível em: <<http://pelotascultural.blogspot.com.br/2009/02/capitolio-1928-2007-o-john-wayne-dos.html>>. Acesso em 22/06/2012.



Trecho de *Girl Night Out* (Joanna Quinn, 1987)

## A animação e o desenho como elemento performático: a presença do gesto do animador

Vivian Herzog<sup>1</sup>  
Professora de Desenho e Storyboard dos Cursos  
de Cinema e Design do Centro de Artes UFPEL

**Resumo:** O artigo traz algumas reflexões sobre a presença iminente do gesto visível inicialmente em animações que mostravam a mão do animador como elemento emblemático do caráter de dar movimento a formas e seres estáticos. Aos poucos o gesto visivelmente presente foi dando lugar a noções mais sutis em que o desenho é visto como elemento formador do movimento e vida dos personagens. Partindo desta breve introdução histórica o desenho é visto a partir de reflexões de autoras como GRAÇA, HOSEA, QUINN e MILLS, em que a ideia do gesto entra em contexto ampliado tocando questões emblemáticas no que tange o desenho como concepção, ideia e execução, interação e trama entre sujeito e meios técnicos.

**Palavras-chave:** animação, desenho, gesto, concepção, performance.

O presente artigo propõe algumas reflexões sobre o desenho observado a partir de animações cujo caráter gráfico, experimental e performático da linha aparece como elemento gerador de sentido. Animações como *Girl Night Out* (1987) de Joanna Quinn, e *ARC: I draw for you*, (2010), performance e projeção realizada por Maryclare Foá, Jane Grisewood, Birgitta Hosea, Carali McCall serão observadas através de sua geratriz comum que consiste na abordagem do desenho como concepção e experimentação de formas que fogem aos conceitos tradicionais de desenho animado. A ideia de Desenho animado segundo as considerações expostas no livro *Desenho para Animação* escrito por Joanna Quinn, Paul Wells e Les Mills (2012) está relacionada a produção Norte Americana especificamente aos *Estúdios Walt Disney* e os anos de ouro (que abarcam *Steamboat Willie* de 1928 até a aventura animada de *Bambi* 1942). Os ensinamentos e as práticas dos estúdios Disney trouxeram uma série de considerações como os princípios da animação explorados no livro *The Illusion of Life: Disney Animation* (1981) de Olie Johnston e Frank Thomas. Tais princípios estavam atrelados ao desejo de trazer aos personagens

<sup>1</sup> [vivianherzog@gmail.com](mailto:vivianherzog@gmail.com)

movimentos naturais próximos a fluidez do live action<sup>2</sup>. Desta forma os autores Quinn, Wells e Mills colocam a questão de uma abordagem do filme de animação, contraposta ao desenho animado, que atinge a produção de outros países assim como recolhe e acolhe práticas de desenho que se distanciam do desejo de representação naturalista das formas e de seus movimentos. Tais produções parecem envolver a ideia do desenho como uma sucessão de conceitos interpretados através de formas abstratas ou figurativas, mas que nem por isso deixam de ser extremamente planejados por meio de *sketchbooks*, *storyboards*, *concepts*, experimentações de relações de cores e demais estudos que possam auxiliar na construção das narrativas, de suas referências e ambientações.

A abordagem que Quinn e Hosea trazem em suas animações e *performances* animadas (produção de Brigitta Hosea) podem ser vistas como um conjunto de processos que não se registrem somente ao traço como resultado final da animação abarcando reflexões mais amplas no que tange ao próprio conceito do que possa ser o papel do desenho na elaboração de um filme animado.

Joanna Quinn é uma figura ilustre no campo da animação, além de trabalhar em produções autorais com sua emblemática personagem *Beryl*, Quinn transita no meio publicitário através de comerciais animados que adaptam seu traço pessoal a figuras icônicas como o urso da marca *Charmin* e os gatos gordinhos e famintos que aparecem na propaganda da *Whiskas*. *Beryl*, personagem principal de suas animações autorais, além de personificar conflitos vividos em um meio fabril essencialmente masculino e machista é cheia de humor, sensualidade e irreverência. Características que em certa medida questionam e problematizam o que poderia ser um comportamento esperado para uma mulher casada de meia idade. *Beryl* é alegremente sensual e experencia seu corpo através de situações divertidas como a visita a um clube de *Strip-tease* em *Girl Night Out* (1987) em que ela constrange o forte dançarino ao deixá-lo imprevisivelmente nu aos olhos de suas amigas e das demais pessoas. As formas arredondadas do corpo de *Beryl* são como um motivo para fazer com que a linha

<sup>2</sup> Termo utilizado para diferenciar a captura de imagens com câmera em relação a animação quadro a quadro ou com interpolação.

trace um percurso no espaço. Percebemos os movimentos exagerados de *Beryl* e sua forma em meio a uma série de linhas sinuosas que antes de qualquer coisa são como interpretações do movimento humano dotados de expressão, humor e de sarcasmo. Conforme a animadora escreve no livro *Desenho para Animação*: “É importante para um artista que trabalha com animação, absorver as ideias e pensamentos – chave por trás da visão original e traduzi-los para a prática da imagem em movimento” (2012, p. 28). Quinn completa a frase afirmando que o desenho possui um papel fundamental para que uma ideia consiga adquirir forma através da sua visualização enquanto desenhos de *sketchboock*, *concepts* e *storyboards*.

No frame ao lado percebemos a reação exagerada e entusiasmada de *Beryl* diante do dançarino. Os olhos saltados fazem referência aos desenhos de *Tex Avery* em curtas-metragens tais como *Bad Luck Blackie* (1949), *King-Size Canary* (1947) e *Little Rural Riding Hood* (1949).

No livro *Desenho para animação*, Les Mills (2012) coloca algumas especificidades que recaem sobre a linguagem da animação. Entre elas encontra-se a ideia de metamorfose [que] “consiste na capacidade de facilitar a transição de uma forma para outra sem edição” (2012, p. 81). Outra característica consiste na condensação e sugestão de diversas imagens dentro de um espaço mínimo. Também aqui o autor faz referência ao antropomorfismo enquanto presença de traços humanos em gestos, aspectos físicos e comportamentais atribuídos a animais e objetos. Junto a este conjunto de elementos estão incluídas a ilusão sonora, a fabricação de mundos e espaços imaginários, a penetração em estados simbólicos como visualização de associações interiores interpretadas “[...] através do uso de sinais visuais abstratos e de seus significados relacionados” (2012, p. 81). Tais especificidades possíveis a linguagem da animação nos levam a pensar no papel que o desenho exerce enquanto elaboração visual do pensamento, interpretação gráfica de elementos imaginários visíveis a partir da presença iminente do gesto do animador. Por que desenho e animação estão intimamente ligados? O que esta associação nos diz sobre o fazer da animação?

Tais questionamentos nos conduzem a animações anteriores a *Era de Ouro dos Estúdios Disney*. Exemplo emblemático desta questão está visível em *Humorous Phases of Funny Faces* (1906) de James



Girls Night Out, Joanna Quinn, animação tradicional, 2D. Fonte: Desenho para Animação (2012, p. 29)

Blackton. Conforme *Stephen Cavaler* escreve no livro *The World History of Animation* (2011) embora possua poucos segundos de imagem animada, *Funny Faces* é considerada a primeira animação quadro a quadro. James Blackton nasceu na Inglaterra, mas estava trabalhando em Nova Iorque como jornalista quando entrevistou Thomas Edison e ao revelar seu interesse por desenho Edison propôs que ele fizesse um retrato seu enquanto estava sendo filmado. Tal acontecimento mudou a carreira de Blackton fazendo dele um dos primeiros animadores. Em *Humorous Phases of Funny Faces* vemos a presença da mão do animador como personificação do ato mágico de dar movimento a um determinado ser ou objeto. Conforme Brigitta Hosea no artigo intitulado *Drawing Animation* (2010) depois de um algumas décadas a mão que segurava o lápis foi deslocada e substituída pela noção de desenho vivo ou desenho que ganha vida através da elaboração de personagens complexos com movimentos e comportamentos humanos que se aproximavam em certa medida da fluidez possível ao *live action*. Esta concepção pode ser percebida no emblemático livro *The Illusion of Life* (1981) de Olie Johnston e Frank Thomas. Nele estão reunidas diferentes abordagens aplicadas nas animações dos Estúdios Disney todas elas permeadas pela concepção de que é através do desenho que é possível dar vida aos personagens. Segundo Hosea (2010) os personagens eram concebidos e executados através do desenho, do traço e da linha, antes de ser transferido para o acetato para ser finalizado e colorido. Hosea (2010) faz referência ao ato performático da linha que dá vida ao personagem ao citar Jessica Habitt do filme *Uma cilada para Roger Rabbit* (1988)<sup>3</sup> em que a personagem afirma: “eu não sou má, estou desenhada desta maneira”<sup>4</sup> (HOSEA, 2010, p. 360).

A presença implícita do gesto do animador pode ser tomada em um âmbito mais abrangente que não se restringe apenas ao traço e ao delinear do desenho. Marina Estela Graça no livro *Entre o olhar e o Gesto Elementos para uma poética da imagem animada* (2006) estabelece uma série de reflexões que recaem sobre a especificidade de um conjunto de dispositivos (o material filmico), os meios, as

<sup>3</sup> O título original do filme é *Who Framed Roger Rabbit* (1988) dirigido por Robert Zemeckis.

<sup>4</sup> Tradução livre da autora.

ferramentas, as escolhas visuais e a comunicação dessas instâncias dadas a partir de uma poética animada. Estela parte da compreensão de poética segundo as considerações do poeta e teórico Paul Valéry onde poética e estética se emaranham. Assim a estética conforme o autor estaria relacionada ao estudo das sensações, “[...] e reações sensíveis que não tem um papel fisiológico uniforme e bem definido” (VALÉRY citado por GRAÇA, 2006, p. 19) . Nesse contexto de considerações e investigações sobre uma possível poética da imagem animada a autora expõe o conceito de um cinema gráfico. Assim, no cinema gráfico ou cinematográfico uma das condições para a representação reside no fato de que a representação será sempre interpretação, [...] sendo, por isso e também uma tentativa de explicação da própria realidade” (GRAÇA, 2006, p. 54). O fazer da animação se dá numa relação imbricada aos meios pelos quais o gesto ou a potência corporal e performática do animador age e interage em relação às escolhas materiais e visuais. “Em termos sucintos e essenciais, o filme animado surge do modo segundo o qual o corpo vivo do animador interage com toda a prótese técnica de produção filmica, sendo por isso expressão também do mundo e da natureza” (GRAÇA, 2006, p. 96).

Na instância do gesto como algo iminente entre o meio (ferramenta e técnica utilizada) e a soma de escolhas que resultam em fatores de significação da animação podemos pensar no conceito de duração enquanto elemento que permeia tanto o processo quanto o resultado final. O filme conforme Graça (2006) pressupõe dois tipos de duração. Para o autor ela se dá enquanto processo de produção. Para o público a duração é percebida como experiência e fato filmico, pelo e para o espectador. “No processo, o autor assume-se também como um espectador especial, com um lado de si voltado para a memória do processo que levou ao filme e um outro, expectante, que reage a partir dele pela experiência de fruição, procurando perceber mais”(GRAÇA, 2006, p. 126). A ideia de duração nos faz voltar ao desenho em um sentido ampliado permeado pelo processo e por mecanismos e dispositivos de produção e concepção.

Neste ponto voltamos às considerações de Brigitta (2010) que discorre sobre o desenho na animação a partir de uma concepção ampliada que abarca produções *pós digitais* que extrapolam a querela entre o manual e o artesanal trazendo a tona um olhar sobre animações que

tem a concepção como cerne e vínculo principal com o desenho. Tais animações são híbridas em seus meios e escolhas. Sob este aspecto de questionamento da originalidade creditada ao fator artesanal Brigitta faz referência a produções artísticas cujo caráter conceitual e ausência do gesto único são colocadas em evidência através de propostas como as de Sol LeWitt, cujos desenhos são muitas vezes projetados por ele e executados por outras pessoas. Em alguns casos o artista nem visita ou visualiza os trabalhos executados. Nesse caso o que percebemos é o que Bernice Rose (1976) denomina como elemento conceitual do desenho que remete por sua vez as teorias do desenho de Federicco Zuccari (artista e teórico do século XVI) que versa sobre o caráter do desenho interno (ideia e concepção) e externo, traço e execução gráfica, grafológica. Ambas as instâncias (conceitual e grafológica) estarão presentes em práticas que tangenciam o desenho. Por vezes, o caráter conceitual poderá ser proeminente, fato que percebemos em animações geradas por softwares que tem o planejamento delineado por *concepts* e *storyboards* desenhados. E animações cujo traço é a matéria geradora de sentido como os corpos repletos de linhas oscilantes de Joanna Quinn.

Por fim chegamos as produções de Brigitta que condensam *performance* e animação em um fazer partilhado e híbrido intitulado *Eu desenho para você*<sup>5</sup>. Trata-se de um trabalho feito em grupo que reúne som, desenhos feitos diretamente na parede com grafite, animação, projeção de imagens fotográficas desfocadas, registros do processo e som. A projeção das imagens animadas sobrepostas a realização do desenho realizadas ao vivo no próprio lugar, remetem as experiências primordiais da animação cuja mistura entre espetáculo mágico e *performance* marcada pela presença da mão do animador fazem referência ao exemplo emblemático de Blackton em *Humorous Phases of Funny Faces* citado anteriormente.

O desenho para Brigitta traz consigo o fator condensador da duração. Em meio a suas considerações sobre o papel do desenho (2010) a autora lança a seguinte pergunta: como uma imagem estática pode gerar movimento? Não seria um paradoxo pensar nessa relação? Se o desenho paralisa em certa medida a observação de um determinado



I draw for you, documentação da performance realizada por Maryclare Foá, Jane Grisewood, Birgitta Hosea, Carali McCall). Drawn Together, 2010. Fonte: Animation: an interdisciplinary journal (2010, p. 364)

momento ou tempo, como pode o mesmo elemento ser o gerador do movimento? Ao desenrolar e desenvolver tais questionamentos a autora remete ao fato que mesmo sendo estático o desenho contém o tempo em si, através de sua duração, do trajeto e percurso iminente do gesto. Deste modo, conforme a autora o desenho é um registro de tempo em que o pensamento se faz tangível. E este pensamento pode estar no processo ou resultado final, mas carrega a marca de ser a interpretação visual de uma série de observações e condensações de movimentos latentes.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

HOSEA, Brigitta. **Drawing Animation**. In: Animation: an interdisciplinary journal. Ano 5 páginas 353 a 367. Londres: SAGE, 2010.

WELLS, Paul; QUINN, Joanna; MILLS, Les. **Desenho para Animação**. Porto Alegre: Bookman, 2012.

ROSE, Bernice. **Drawing Now**. New York: Metropolitan Museum of Art, 1976.

STEPHEN, Cavalier. **The World History of Animation**. Los Angeles: University of California Press Berkeley, 2011.

<sup>5</sup> Tradução livre da autora.



Manifestação na premiação. Foto: Ivonete Pinto

## Entre filmes e passeatas – o Festival de Cinema de Istambul e seu contexto

Ivonete Pinto<sup>1</sup>

Doutora em Cinema pela ECA/USP

Professora nos cursos de Cinema da UFPel e

vice-pres. da Assoc. Bras. de Críticos de Cinema

**Resumo:** Na perspectiva dos Estudos Culturais, este artigo traça um panorama da 32ª edição do Festival de Cinema de Istambul, ponto de partida para uma reflexão envolvendo o atual cenário de manifestações populares na Turquia e sua relação com o cinema desse país. A hipótese trabalhada, é de que as duas facetas desse cinema – a tradicional e a de vanguarda –, estão em sintonia com o passado e o presente turcos, sendo que o perfil do festival assinala este contexto.

**Palavras-chave:** cinema turco, festival, passeatas, economia

Ondas de protesto popular levam às ruas da Turquia milhares de pessoas, que pedem a saída do primeiro-ministro, o conservador islâmico Recep Tayyip Erdogan. Em Istambul, os protestos se concentram na praça Taksim, a uma quadra do quartel-general do Istanbul Film Festival, à rua Istiklal, uma das mais conhecidas, extensas e movimentadas do país, que, coincidência ou não, significa “liberdade” em turco. A 32ª edição do festival aconteceu de 30 de março a 14 de abril e as manifestações que ganharam o mundo começaram em maio<sup>2</sup>. Na aparência, são dois países, um que está em crise política e outro que está em festa. Este artigo pretende demonstrar que podem ser faces da mesma moeda: a de um país efervescente em vários segmentos e a de um país que cresce em meio à crise do Continente, repensando inclusive sua inserção na União Européia; No cinema, trata-se de um país que produz filmes populares e ao mesmo tempo apresenta uma cinematografia sofisticada, com linguagem e estética em sintonia com a vanguarda mundial.

<sup>1</sup> [ivonetepinto@portoweb.com.br](mailto:ivonetepinto@portoweb.com.br)

<sup>2</sup> O tema inicial dos protestos foi a contrariedade da população pela decisão do governo de cortar árvores no entorno da praça Taksim, que dariam lugar ao um shopping center. Na sequência, as manifestações foram agregando outras reivindicações, entre elas a própria saída do primeiro-ministro. Ponto sensível da cidade, a Taksim é espaço de circulação de milhares de pessoas diariamente, convergindo para lá várias estações de metrô.

Quem, como nós, acompanhou o festival fazendo seu deslocamento diário justamente entre a praça Taksim e as salas que concentravam as exposições da mostra nacional, Atlas Sinemasi e Beyoğlu Sinemasi, não poderia prever que em menos de um mês a população realizasse a sua primavera turca<sup>3</sup> a partir deste ponto nevrálgico de Istambul. E quem tem à frente um crescimento econômico perceptível em vários segmentos, tem do mesmo modo dificuldade de entender, afinal, o que os turcos querem. Neste sentido, a percepção de um estrangeiro no Brasil, face aos últimos acontecimentos envolvendo as passeatas que levam multidões às ruas, também poderia fazer a mesma pergunta. Afinal, os brasileiros não vivem um momento de ascensão econômica, uma explosão do consumo?

Um olhar que capta expressões externas de forma mais aguda, para ambos territórios, pode revelar que tudo faz sentido. Demandas represadas podem emergir sem aviso. Porém, em relação à Turquia, cabe aqui invocar acontecimentos do passado para compreender o presente. Não é preciso voltar às origens do Império Turco Otomano e seu poderio, nem à revolução ocidentalizante do presidente Mustafa Kemal Atatürk, que modernizou o país a partir dos anos 20 do século passado. Mas é preciso lembrar a sucessão de governos militares, que assumiram o poder em golpes de estado nos anos 60, 70 e 80, que sufocaram toda e qualquer manifestação que almejasse democracia. O Conselho Nacional de Segurança suporta e legitima a força policial turca, que inclusive sempre foi tão onipresente – e assustadora – que a lembrança do filme *O Expresso da Meia-Noite*<sup>4</sup> (The midnight express, Alan Parker, 1978) vem à tona quando o assunto esbarra nos direitos humanos. Este, por sinal, seria o principal empecilho para a país não ter a simpatia dos seus vizinhos para à entrada na União Européia<sup>5</sup>, já

<sup>3</sup> Em tempo: não se trata de uma “primavera árabe”, como alguns jornais chegam a escrever, pois a Turquia não é um país árabe. Em que pese a religião ser a islâmica, a etnia é turcomana e é um país que se orgulha de nunca ter sido invadido e dominado por outros povos.

<sup>4</sup> No filme, um jovem americano (Brad Davis) é pego com drogas saindo do aeroporto de Istambul. É condenado à prisão perpétua, espancado injustamente, definha e enlouquece na prisão. Um país de “bárbaros” é a mensagem que fica.

<sup>5</sup> A adesão da Turquia à União Européia depende, entre outros fatores, de uma política de independência do poder civil em relação ao exército, do reconhecimento do genocídio armênio de 1915 perpetrado pelo exército turco e do fim à perseguição da minoria curda. Fatores que normalmente são resumidos como “respeito aos direitos humanos”.

que a infra-estrutura só tem crescido. Estradas pavimentadas (e sem buracos), transporte moderno nas grandes cidades, shopping centers espalhados por todos os lugares, serviços de comunicação de qualidade, investimento de vulto na cultura e na educação, tudo isto é a face européia da Turquia, que convive, por outro lado, com a dúvida interna: queremos nos tornar uma Grécia, um Portugal ou uma Espanha?

## PÔSTER SIMBÓLICO

Pois é neste País dividido que viceja uma das produções de cinema mais profícuas da própria Europa. Não é à toa que lá co-existam inúmeros festivais de cinema e que esse seja o mais antigo<sup>6</sup>. Promovido pela fundação IKSU (Istanbul Kültür Sanat Vakfı), apoiado pelo Ministério da Cultura e Turismo e patrocinado pelo banco Akbank, a edição 32ª exibiu cerca de 200 filmes entre nacionais e estrangeiros, em diversas seções. Nas ações paralelas, além de várias oficinas, trouxe para receber homenagens o grego Costa-Gavras e o dinamarquês Bille August. O mexicano Carlos Reygadas e o australiano Peter Weir fizeram concorridas *master classes*. Na seção nacional, concorreram 10 filmes e 22 outros títulos foram lançados fora de competição na seção “New Turkish Films”. Assim, um dos públicos do evento, que são os distribuidores e curadores de festivais, especialmente da Europa, Estados Unidos e Ásia, pode conhecer a atual produção do país<sup>7</sup>. Aliás, a lamentar a ausência do Brasil, seja nos filmes exibidos na mostra internacional, seja na lista de convidados.

A estrela do festival, o cinema turco, podia ser observada não só pela lista de filmes e pela circulação das equipes nas sessões (sempre com tradução simultânea, após cada exibição a equipe respondia as perguntas do público, que invariavelmente lotava as salas), mas também pelo pôster desta edição. Criado pelo artista plástico Bülent Erkmén, o cartaz traz o rosto de um velho deitado, com os olhos abertos. Esta foto é de autoria do cineasta turco mais conhecido e

<sup>6</sup> Existem cerca de 15 festivais de porte na Turquia e alguns menores na região da Anatólia, mas que sofrem problemas de continuidade (cf. a crítica Alin Tasciyan, em informação oral à autora).

<sup>7</sup> Entre os curadores, estavam representantes dos seguintes festivais: Veneza,, Sundance, Cannes, Thessaloniki, Moscou, Hamburgo, Batumi, Paris, Gothenburg, Sarajevo, Sofia, Amiens, Tbilisi, Locarno, e Yerevan.



Manifestação na rua Istiklal. Foto: Ivonete Pinto



Pôster da 32ª edição do festival.

premiado no exterior, Nuri Bilge Ceylan (*Três Macacos/Üç maymun*, 2009; *Era uma Vez na Anatólia/Bir zamanlar Anadolu'da*, 2011). A imagem faz parte da sua série de fotografias intitulada “For my father” (Babam İçin). Homenagear Ceylan e colocar no cartaz uma imagem que remete a uma cinematografia distante do cinema popular turco<sup>8</sup>, é uma forma, nos parece, de marcar a identidade de um festival que quer estar ao lado dos mais importantes certames europeus, e que flerta com a vanguarda em termos de estética e narrativa. Desse modo, entende-se também a presença da FIPRESCI (International Federation of Film Critic) através do júri da crítica, cuja diretoria tem hoje na vice-presidência a crítica turca Alin Tasciyan.

O júri da FIPRESCI premiou como Melhor Filme da competição nacional *Thou Gild'st The Even* (Sen Aydinlatirsin Geceyi, 2013), coincidindo com a Tulipa de Ouro de Melhor Filme dado pelo júri oficial ao mesmo título. Dirigido por Onur Ünlü, poderia-se dizer que se trata de um exemplar do realismo fantástico turco: num vilarejo da região da Anatólia, vivem personagens com poderes sobrenaturais. O curioso está em como o diretor trata esses poderes utilizando uma abordagem realista, em um ritmo “Weerasethakul”. Um filme pequeno em orçamento, que dificilmente será lançado comercialmente no Brasil, só restando aos interessados o download. Na competição constava uma produção oposta, em todos os sentidos, *The Butterfly's Dream* (Kelebegin Ruyasi, Yilmaz Erdogan, 2013). Um filme de época, que se passa nos anos 40, com centenas de figurantes e um enredo romântico e grandiloquente, hollywoodiano por excelência.

Ou seja, com exemplares tão díspares, a curadoria quis mostrar que a Turquia trabalha com a diversidade. Por sua vez, a direção do festival, ao eleger um corpo de jurados com um perfil mais voltado para o cinema de arte, imprime a identidade do festival. São dois filmes que, cotejados, podem muito bem representar a nova Turquia: a que traz o peso da tradição do grandioso (o império Turco-Otomano) e a

---

<sup>8</sup> O cinema popular turco se assemelha ao indiano e ao egípcio quanto ao exagero da *mise-en-scène*, o caráter ingênuo dos temas, levando-o a ser identificado pelo rótulo de melodrama turco. Os anos dourados do cinema turco, entre as décadas de 50 e 70, imprimiram um visual kitsch, carregado de interpretações over, muitas vezes misturando gêneros onde o musical se sobrepunha. Müslüm Gürses foi o cantor-ator mais popular da época. Para mais detalhes ver *Les Cinemas du moyen-orient – Iran-Égypte-Turquie*, de Ives Thoraval.

que flerta com a estética e a linguagem da arte contemporânea. Nos parece que esta última é que vai para as ruas.

## LIRAS NA ARTE

A Turquia vive um momento “Império Otomano”, desta vez sem precisar invadir outros países. O desenvolvimento econômico, embora não atinja toda população, dado os manifestos nas ruas, é visível também nas mesmas ruas: tapumes e mais tapumes indicam não só novos edifícios, como principalmente apontam para as restaurações de prédios centenários na zona central de Istambul. A visão é estimulante e há pouco mais 10 anos nada disto era visto, sinal que algo de fato está mudando, tanto no crescimento econômico, quanto na possibilidade de acontecerem manifestações populares. A democracia não é ainda uma realidade, a considerar a repressão policial às manifestações e a tentativa não concretizada do primeiro-ministro de banir o Facebook. Igualmente, o comportamento truculento da polícia, que pode ser conferidos nos inúmeros vídeos disponíveis na internet, é um dos aspectos da história turca; o outro é o desenvolvimento econômico.

E é neste cenário que vem crescendo o Festival, beneficiando-se da pujança que investe grandes somas de dinheiro na cultura. Conforme a diretora do festival, Azize Tan, a fortuna de famílias tradicionais e o Euro dos bancos privados (a moeda do país é a Lira, mas o Euro já é a referência nas transações comerciais), como o Akbank, tem transformado o perfil do país. Conforme Azize Tan<sup>9</sup>, enquanto a Europa, em grau maior Espanha, Grécia e Portugal, luta para sobreviver, não param de abrir museus e galerias de arte em Istambul, resultado da iniciativa de famílias abastadas, algumas com raízes ainda no império Turco-Otomano. E esta é uma preocupação de quem pensa o país a longo prazo. A própria Azize pergunta: “por quanto tempo as famílias vão manter esses museus e galerias privadas?”. Ela denuncia que não há uma política para a manutenção destes espaços. Ao menos o festival, nestes 32 anos criou uma estrutura forjada na legislação das fundações, não dependendo do Estado para existir. E, não menos importante, o festival, na década de 90 conquistou o direito de não

---

<sup>9</sup> Informação oral à autora.

ter os filmes submetidos a qualquer censura. Os turcos contam com orgulho que para acabar com a mutilação dos filmes, em especial os que envolviam cenas de sexo e possíveis mensagens anti-islâmicas, os cineastas protestaram nas ruas. Até Elia Kazan, que foi presidente do júri em 1988, participou de uma passeata pelo fim da censura.

Ou seja, aquele olhar mais agudo sobre as manifestações de rua na Turquia precisa considerar fatos como este. Não foi da noite para o dia que a população foi às ruas. Em abril mesmo, durante o festival, pudemos assistir – e fotografar – várias manifestações que aconteciam nas proximidades da praça Taksim, no distrito de Beyoğlu, mais exatamente na ruidosa Istiklal. A maioria reunia grupos pequenos empunhando cartazes com dizeres não compreensíveis pelo desconhecimento da língua, mas, alguns, com desenhos de foice e martelo que não deixavam dúvida sobre o teor político das palavras de ordem. As manifestações diretamente ligadas ao cinema ocorriam a uma quadra da central do festival, na esquina da Istiklal com a travessa Yesilcam Sokak, onde um antigo cinema de rua seria demolido, o Emek Sinemasi. A cada dia, as equipes que subiam ao palco para apresentar seus filmes, faziam referências inflamadas contra a demolição do prédio histórico, tido como o mais elegante da cidade, construído em 1924, e que abrigou, com seus quase 900 lugares, o próprio festival por 23 anos. Na rua, em uma das manifestações houve inclusive a detenção de dois cineastas e um crítico turcos. Na cerimônia de encerramento (foto), em meio aos trajes de gala do luxuoso Cemal Resit Rey Concert Hall, a plateia, num gesto ensaiado, levantou várias vezes os cartazes do Emek e entoou palavras de ordem. As primaveras árabe, turca ou brasileira não começaram hoje.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

PINHAS, Yusuf & Muştu, NURAY. **Festival catalogue**. Istanbul Kültür Sanat Vakfı: Istanbul, 2013.

THORAVAL, Ives. **Les Cinemas du moyen-orient – Iran-Égypte-Turquie**. Édition Sédigier: Paris, 2000.



Algirdas Julius Greimas

## Direção de atores e semiótica greimasiana na decupagem do roteiro

Josias Pereira<sup>1</sup>

Professor do curso de Cinema da UFPel, doutorando em Educação da UFPel  
Coordenador do grupo de Pesquisa “Percurso Gerativo de Sentido na direção de Atores”

Rogério Peres – Bah!Filmes

Estudante de Graduação do Curso de Cinema e Audiovisual da UFPel

Vagner Vargas

Atore estudante de Graduação do Curso de Cinema e Audiovisual/UFPel

Rodrigo Esteves

Estudante de Graduação do Curso de Cinema Audiovisual/UFPel

Alan Pretto

Estudante de Graduação do Curso de Cinema e Audiovisual da UFPel

**Resumo:** A direção de atores é um campo no audiovisual basicamente voltado a área do teatro, porém, novas perspectivas vêm surgindo e a semiótica greimasiana pode ser uma das teorias emergentes que podem contribuir com a visão do texto cinematográfico. Utilizar a semiótica na decupagem contribui para que ator, diretor e equipe tenham o mesmo entendimento sobre o que o texto diz diminuindo assim os ruídos na direção de atores. Nossa pesquisa aponta essa teoria e apresenta a forma do diretor realizar uma decupagem de texto para dirigir os atores do filme. Analisamos uma cena de um roteiro e realizamos a decupagem do roteiro para a direção de atores.

**Palavras-chave:** direção audiovisual, roteiro, semiótica, preparação de atores.

### A PREPARAÇÃO DE ATORES

O ator é um elemento chave na realização audiovisual, por isso a preparação de atores é feita pelo diretor com os atores ou com auxílio de um preparador de atores que vai contribuir com o diretor nas emoções que o ator deve passar para o público. Porém, entre o que o diretor deseja passar e o que o ator deve fazer existe o roteiro que vai

---

<sup>1</sup> erdfilmes@gmail.com

ser lido e compreendido de forma diferente entre diretor e ator. Como diminuir estas interpretações? O ator é a figura final que vai de certa forma apresentar ao público e encarnar<sup>2</sup> a personagem.

O processo de filmagem apresenta regras e necessita de uma organização da equipe que nem sempre ocorre, assim, os problemas encontrados no set passam para a montagem. Segundo Aumont (2004), filmar é ir ao encontro do inesperado. E toda essa ação tem início com a escolha do roteiro, pois o mesmo será a base para que toda a equipe possa realizar a sua visão sobre a obra audiovisual. A função do diretor é justamente apresentar para os diversos membros da equipe qual é a interpretação e ações que deseja daquele roteiro e como será a narrativa da obra para o público específico.

A decupagem de planos ocorre quando o diretor depois de analisar o roteiro realiza a separação em planos e ações que o público vai entender (como se fosse uma história em quadrinhos, quadro a quadro). Temos que pensar que a decupagem é uma operação analítica e a montagem é uma operação sintética. Neste momento é a linguagem do diretor que deve se sobressair, se irá realizar um filme com base no real ou um filme com uma linguagem mais artística instigando o público ao pensamento de certas ações. A cada plano o filme vai surgindo e com isso a linguagem do diretor. Para Kuleshov, o plano é um elemento da montagem e apresenta dedução lógica “parafuso a parafuso”, passo a passo. Já o diretor russo Serguei M. Eisenstein (1990) vê a montagem como uma célula que tem vida própria e deve ser entendida em seus diversos tipos<sup>3</sup>. Cada membro da equipe cinematográfica é especializado em uma área e tentará entender aquela obra plano a plano, analisando a decupagem e vendo como é possível sua contribuição para aquela obra.

---

<sup>2</sup> Sentido de Ser a personificação, o modelo, a imagem de (dicionário Aurélio 2010).

<sup>3</sup> Eisenstein apresenta os tipos principais de montagem classificados como: montagem métrica, montagem rítmica, montagem tonal, montagem atonal, montagem intelectual.

Na prática cinematográfica podemos dividir em três eixos ou grupos que terão essa missão de analisar a decupagem<sup>4</sup>: o diretor de fotografia, diretor de arte e o designer de som. O Diretor de fotografia é o responsável pela parte técnica, da imagem final da obra, o enquadramento pensado pelo diretor, os movimentos de câmera, tipo de equipamento que será utilizado (organiza o *workflow* da imagem)<sup>5</sup>. O Diretor de Arte é o responsável pela ambientação do espaço apresentado e vivido pela personagem, as roupas, o cenário, a escolha do matiz de cores do filme. E o Designer de som por toda a ambientação sonora do filme, analisa as três camadas (voz, música e efeitos sonoros) e como estas camadas contribuem para narrar o filme.

Em muitos momentos, ainda não habitual no Brasil, o montador/ editor/ finalizador entra neste grupo analisando o que pode e não ser feito depois da gravação. Muitos efeitos de finalização são programados e executados na gravação para sua posterior realização, por isso é um profissional que ganha espaço na pré-produção e nas escolhas técnicas e artísticas. Defendemos o montador dentro deste processo antes da gravação, pois sua visão do que funciona na montagem é importante para a realização da obra audiovisual.

Nas produções contemporâneas, outro profissional que ganha destaque nas produções audiovisuais é o “Preparador de Atores” que contribui indicando atores para a obra e também realizando a preparação deste ator antes da gravação. É um profissional que contribui com o diretor preparando e ajudando o ator na sua tarefa de significação do roteiro, porém ainda são poucos os diretores que utilizam o preparador de atores preferindo ele mesmo realizar a direção de atores. De modo geral é o diretor da obra que dirige o ator, neste caso o diretor não prepara o ator, apenas realiza a sua direção dentro do esperado para a obra, em alguns casos o diretor só conversa com o ator no dia da gravação. Já o Preparador de Atores ajuda o ator a encontrar a significação da obra realizada.

---

<sup>4</sup> Aqui não estamos fazendo referência ao produtor pela sua organização logística e não artística da decupagem.

<sup>5</sup> Com o uso de câmeras digitais como a Alexa e Red o *workflow* passa a ser um elemento importante na filmagem.

Eugênio Kusnet no livro *Ator e Método* (1997) apresenta a verdade Cênica como essencial para o ator viver, acreditar, sentir a personagem, vivê-la com sinceridade para que o público possa sentir, a verdade que a cena apresenta. O ideal seria a informação ser passada de “coração para coração”<sup>6</sup>, pegando emprestado a frase da música do cantor popular Roberto Carlos, ou seja, seria o ator entender e passar essa emoção que a personagem sente para o público que receberia a mesma sem entender de forma lógica, mas emocional uma informação de coração para coração<sup>7</sup>.

A dificuldade do diretor é como fazer este ator passar essa informação (roteiro) da melhor forma? Alguns diretores passam o texto com os atores em apenas uma leitura, neste momento que os atores vão lendo o texto o diretor aponta os elementos que acha interessante. O ator sozinho cria a sua interpretação do texto com base na fala do diretor, porém não seria melhor ter uma decupagem de texto para os atores? Não estaríamos melhorando a sua ação na obra audiovisual? Não diminuiria o tempo de filmagem em função dos erros de gravação e de interpretação no set de gravação? Não é comum pensar no termo decupagem do texto para os atores, porém nosso grupo de pesquisa<sup>8</sup> apresenta essa visão para ser um mediador na relação entre o diretor e o ator.

## A DECUPAGEM

Decupagem é o ato ou efeito de decupar, que é dividir (um roteiro) em planos numerados, com as indicações dramáticas e técnicas necessárias à filmagem ou à gravação das cenas. Esse processo técnico de decupar o roteiro em cenas não chega ao ator, que geralmente recebe apenas o roteiro literário<sup>9</sup>, mesmo que o ator receba o roteiro técnico com a decupagem de planos não ajudaria muito na criação

---

<sup>6</sup> Parafraseando a música de Roberto Carlos “De coração para Coração”, lançada em 1976

<sup>7</sup> Esse parágrafo pode ter ficado meio brega, mas quando você espectador assiste um filme não quer entendê-lo, mas senti-lo, viver com o personagem sua alegria e sua dor.

<sup>8</sup> Criado em 2011, o grupo de pesquisa “Percurso Gerativo na direção de atores”, usa a semiótica greimasiana na direção de atores, e como essa relação ator/diretor pode ser melhor trabalhada. E uma das criações foi o uso da decupagem do texto neste processo entre diretor e ator.

<sup>9</sup> Roteiro finalizado.

da personagem. Porém se o ator além do roteiro receber uma decupagem do roteiro o produto final pode ganhar em qualidade. O diretor de fotografia, por exemplo, ao receber a decupagem já sabe quais os planos serão realizados e pode contribuir com a linguagem audiovisual. Em muitos casos o diretor de fotografia aponta e apresenta ao diretor algumas mudanças em função de uma técnica nova ou em função de melhor qualidade técnica ou narrativa. Essa relação diretor de fotografia e diretor é sempre enriquecedora. Da mesma forma desejamos acrescentar na relação ator e diretor o uso da decupagem do texto para o ator.

## DIRETOR E ATOR

Como lidamos com a área das ciências humanas, não existe o certo ou o errado como nas ciências exatas, mas estilos, procedimentos realizados por alguns artistas/ diretores que foram sendo melhoradas ou modificado por outros artistas. O problema é que nem sempre estes procedimentos quando realizados por outros diretores resultam no sucesso da obra. O diretor, geralmente, tem duas posturas em relação ao ator, uma conversa sobre o personagem e leituras com os atores apresentando sua visão, deixando o ator livre, para criar e contribuir sobre o que foi debatido. Outros diretores, além da leitura com o ator, escolhem algumas cenas e fazem leituras e ensaios sobre a forma de falar e sobre a movimentação do ator no set de filmagem. Nos dois casos fica a cargo do ator entender as entrelinhas e fazer a sua visão daquele personagem, mas sempre há ruídos no entendimento do texto e divergências sobre a interpretação do texto na visão do diretor e do ator. A maior divergência fica a cargo de como passar tal informação, ou sobre o que o roteirista quis dizer com aqueles significantes (que são interpretados de forma diferentes no significado entre ator e diretor). Por isso a decupagem do roteiro pelo diretor para o ator pode contribuir de diversas formas na interpretação do mesmo e a sua realização, melhorando o trabalho do ator e em consequência o filme para o público.

## A INTERPRETAÇÃO

O percurso gerativo de sentido apresenta o que o texto diz e a forma como realiza isso, diminuindo assim as interpretações com bases

psicológicas e filosóficas que geralmente fazem do texto. A estrutura do roteiro é bem simples, apresenta a fala e ações dos personagens<sup>10</sup>, é a interpretação do diretor que faz o roteiro ter vida. Exemplo de uma cena do roteiro *20 por 30*.

Renato sentado olha para o computador, toma seu chimarrão, mexe no teclado do seu notebook que está a sua frente na mesa já aberto e liga. Vê uma caneta, pega e anota um número, levanta e pega o telefone.

Perceba que se a mesma fosse uma página de um romance o autor iria preencher estes espaços secos com informações sensoriais sobre o personagem, seu modo, forma e seu estado de espírito interior, que no cinema será dado pela interpretação do ator sob a orientação do diretor.

Segundo Chartier (1999) o importante é pensar na distância que há entre o sentido atribuído pelo seu autor e seu leitor, ou seja, que o mesmo texto escrito, encenado ou lido, não tem o mesmo sentido para os diferentes leitores que dele se apropriam. Cada leitor é um navegador que cria significado ao significante dado. A decupagem do texto permite que tanto o diretor quanto o ator e membros da equipe tenham certeza do que o roteiro trata. Sempre a leitura do roteiro é pela ótica do diretor e como ele deseja narrar aquela história.

## O PERCURSO GERATIVO DE SENTIDO

Apresentamos para essa ação a semiótica greimasiana, pois segundo essa teoria, o texto é dividido em planos narrativos. Estes planos narrativos podem ser interpretados pelo diretor e apresentados para o ator, como um guia. Para a realização deste plano narrativo é importante a realização da decupagem do roteiro pelo diretor. Essa idéia foi defendida em uma pesquisa que apresentamos no Intercom 2011<sup>11</sup>.

Afinal o que é o percurso gerativo de sentido? Para quem já conhece os nossos textos e vem acompanhando nossas pesquisas, já compreende

<sup>10</sup> Estrutura básica do roteiro (Comparato 1998).

<sup>11</sup> O Percurso Gerativo de Sentido e o audiovisual: Uma forma alternativa de pensar a Direção Cinematográfica. <http://www.portcom.intercom.org.br/navegacaoDetalhe.php?option=trabalho&id=49350>

a importância desta ação e sua utilização, mas realizarei um resumo para os novos leitores e os interessados podem pesquisar nossos textos *O Percurso Gerativo de Sentido e o audiovisual: Uma forma alternativa de pensar a Direção Cinematográfica* ou *O Percurso Gerativo de Sentido e o Produção Audiovisual* podem ser pesquisados no site da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação.

O percurso gerativo de sentido no texto apresenta o modo como o sentido nele se constrói. Segundo Barros (2005) o texto pode ser analisado tanto da forma oral, visual e gestual.

Um texto define-se de duas formas que se complementam: pela organização ou estruturação que faz dele um 'todo de sentido', como objeto de comunicação que se estabelece entre um destinador e um destinatário. (BARROS, 2005, p.7)

O percurso gerativo de sentido enfoca o trabalho de construção de sentido, que vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto. Segundo Greimas (1976) o texto é um todo de significações e uma das ações principais do mesmo é a relação existente entre as unidades do texto e seu sentido. Essa relação é sentida na significação, no diálogo ou ações entre os personagens, verbal e não verbal. A significação é uma das ações que utilizamos na preparação de atores. Para Greimas (1976) em um texto teremos sempre um sujeito que parte em busca de "Objeto de Valor", o que o seu personagem procura? Qual objeto de valor e como ele faz para conseguir tal objeto? O "Percurso Gerativo de Sentido" percorre três níveis, do mais simples ao mais abstrato. Tenta compreender o texto de diversas formas, utilizamos a analogia utilizada pela professora Loredana Limoni (UEL – 2007) do percurso ser como uma piscina onde o leitor compreender o texto do nível mais simples para o mais o profundo.

- 1) Estrutura discursiva
- 2) Estrutura narrativa
- 3) Estrutura fundamental

O diretor ao decupar o texto usando o "Percurso Gerativo de Sentido" passa a entender o que o texto diz e como ele diz, possibilita à compreensão global do texto analisado, diminuindo a subjetividade que se tem ao ler o texto e as diversas interpretações possíveis, já que o cinema é um trabalho

de equipe. Por este ponto de vista quando menos subjetividades diante do roteiro a equipe tiver, melhor vai ser o entendimento da equipe e o seu trabalho dentro das especificações de cada área. E para o ator que usa o texto na sua significação, dando vida ao personagem de forma verbal e não verbal compreender o que o roteiro apresenta é um caminho para o entendimento do mesmo. E com este entendimento o ator pode então criar as suas visões de vida e de mundo.

Qual a função de cada nível? De acordo com Fiorin (2006, p.21), “o **nível fundamental** abriga categorias semânticas que estão na base de construção de um texto”. Dia e noite, amor e ódio etc, é onde encontramos a oposição semiótica. Segundo Barros (2005, p.9), “o **nível narrativo** é o responsável pela organização da narrativa através do ponto de vista de um sujeito”. Neste nível, a sintaxe da narrativa é composta por enunciados de estado e de fazer. Surge a relação sujeito objeto e nesta relação o sujeito pode ter o objeto (conjunção) ou o sujeito pode não ter o objeto (disjunção) e toda a sua construção dentro do texto vai depender de sua conjunção ou disjunção com o objeto.

#### Sujeito – (**relação**) – Objeto

Nesta relação sujeito-objeto o entendimento do roteiro é fundamental. Dependendo da interpretação, o sujeito pode **manipular** ou ser manipulado, pode viver ou **querer** ser feliz, ou sonha em conquistar o objeto, pois acha que **deve** ser feliz.

O plano narrativo (PN) surge da relação sujeito objeto – porém o sujeito pode viver mais de um plano narrativo, por isso a importância de discriminar no roteiro o PN e a sua importância na cena para o ator. Em cada seqüência pode existir vários PN que o ator vai dar ênfase em cada momento do roteiro.

Exemplo de um roteiro onde o pai espera a notícia do filho em uma sala do hospital. O filho sofreu um acidente de moto. Neste momento o pai está em disjunção com a felicidade em função do acidente (não tem felicidade). O plano narrativo 1, que chamaremos de PN<sub>1</sub>, foca no objeto do desejo maior naquele momento, ter informação sobre o estado físico do filho. O pai vê as pessoas fumando, pensa em pedir um cigarro a uma pessoa e desiste. Neste exemplo surge uma debreagem

do personagem, pois seu objeto naquele instante passa a ser fumar. Surge, assim, o PN<sub>2</sub>, pois o pai deseja o cigarro e pensa em estratégias para consegui-lo. O pai vê um fumante e conversa com ele sobre a demora do atendimento e no meio da conversa pede um cigarro para o seu interlocutor que entrega o cigarro. Perceba que os dois planos narrativos convivem em uma mesma ação, porém a personagem a cada momento vive uma delas, pois é movido em função do seu desejo de conseguir o objeto informação do filho ou obter o cigarro; cada um a seu tempo. A ação e modo de ser da personagem, vai depender de seu plano narrativo emergente.

É no **nível narrativo** que surgem os enunciados de estado: manipulação, competência, performance e sanção.

- Na **manipulação** um sujeito age sobre o outro para levá-lo a um **querer** e/ou **dever** fazer.
- Na **competência** uma transformação é realizada por um sujeito que é dotado de um **poder** fazer e/ou **saber**.
- Na **performance**<sup>12</sup> é a fase em que as transformações ocorrem, ou seja, há passagem de um estado a outro, ou a competência do sujeito é melhorada para conseguir o seu objetivo.
- Na **sanção**, a performance se realizou ou não.

No exemplo apresentado o pai não teve competência em obter a informação sobre o filho, não conseguiu manipular as enfermeiras, não obtendo a sanção no seu PN<sub>1</sub>. Porém conseguiu manipular o outro sujeito para conseguir o seu objeto, no caso o cigarro, no seu PN<sub>2</sub>. Para isso, a performance foi melhorada em função do espaço sala de espera, pois se fosse a mesma situação na rua o pai poderia não conseguir o cigarro apenas puxando papo, neste caso a direção de arte, o espaço, a comunicação não verbal dada pelo espaço é importante para sua representação social (criação de significado pelo espectador). Para a performance se realizar são necessários algumas

<sup>12</sup> Usamos a tradução realizada por Fiorin (1989).

competências do sujeito como: o querer, o dever, o saber e o poder fazer. Ou então conseguir isso com outro sujeito.

Semiótica é a ciência dos signos e, assim, a ciência de toda e qualquer linguagem.

A Semiótica é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno de produção de significação e de sentido. (SANTAELLA, 1983, p.13)

Segundo Bertrand, (2003, p.11) “O objeto da semiótica é o sentido”. E o sentido em uma obra audiovisual é percebido por vários elementos como a fala, que na semiótica se processa através da significação, que pode ser entendida como a materialidade entre a língua e a fala, quando o ator está falando ou agido usando a comunicação verbal e não verbal.

Nossa pesquisa busca apresentar uma interseção entre a área de comunicação e a de semiótica em um viés para a direção de atores com ênfase na decupagem do roteiro para o ator. Vamos entender algumas palavras usadas por Greimas para podermos entender essa união entre essas duas áreas distintas. Incentivamos alguns pesquisadores a desenvolverem pesquisas sobre a área da direção de atores que no momento está centrada nas teorias do teatro, mas devemos ter outras formas de ação, outras ferramentas para melhorar nossa prática de realizador audiovisual. Apresentamos para futuros pesquisadores e diretores o uso do Plano Narrativo e da significação.

Por **significação** podemos entender o ato da fala. O **significante** é o roteiro e sua estrutura de signos. O diretor analisa o roteiro e cria o **significado** (imagem mental) para aquela ação e realiza a decupagem para o ator realizar a significação e o público recriar o significado. Entre o roteiro literário e a exibição para o espectador existem diversos interpretantes deste roteiro.

## COMO FAZER DECUPAGEM NA PRÁTICA?

Em um roteiro o diretor vai ter que analisar a fala dos personagens sem entrar em idéias subjetivas, lembrando que para Greimas o

percurso gerativo de sentido tenta analisar como o texto diz o que ele diz. No caso entender o roteiro e seus planos narrativos é o primeiro passo para a decupagem do texto para o ator. Esse processo é feito pelo diretor e sua interpretação da obra.

Analisarei uma cena do curta *20 por 30*<sup>13</sup> e como o diretor poderia trabalhar essa ação e fazer a decupagem de texto para o ator. O roteiro apresenta Renato, homem de 35 anos separado da esposa, que inicia uma pesquisa na Internet a procura de garotas de programa e vai visitá-las. No encontro em vez de ter relação sexual apenas informa que transar e fazer sexo oral sem camisinha é arriscado e perigoso em função das doenças sexualmente transmissíveis. Na última cena Renato visita sua ex-mulher para pedir desculpas por ter transmitido HIV para ela. Débora não abre o portão e as grades funcionam como uma prisão para Renato. No meio da conversa aparece a filha do casal que abraça o pai pela grade do portão.

Nesta cena temos dois planos narrativos. No primeiro, é Renato procurando por Débora. De modo concreto Renato vai até casa dela para pedir desculpas. Este PN<sub>1</sub> vou chamar de reconciliação. Porém surge outro plano narrativo que é o surgimento da filha que faz Renato “desligar” o seu pedido de desculpas e vivenciar a presença da filha entre as grades do portão. Este passa a ser o PN<sub>2</sub> vou chamá-lo de abraçar a filha. Depois que a filha vai embora, Renato volta ao seu PN<sub>1</sub>. O diretor precisa fazer o plano narrativo pela ótica da filha, o PN<sub>3</sub> filha deseja abraçar o pai. É necessário fazer o plano narrativo desta ação pela ótica da personagem Débora. Vou chamar de surpresa o PN<sub>4</sub> que surge da surpresa dela por ver Renato, descrição que está no roteiro e na fala da personagem<sup>14</sup>. Depois o plano narrativo de Débora muda para raiva quando ela afirma que está desenvolvendo o HIV e foi contaminada por Renato. Chamarei de PN<sub>5</sub> a raiva<sup>15</sup>. A filha também tem o seu plano narrativo neste momento, pois observa o pai

<sup>13</sup> Roteiro realizado pela produtora Erdfilmes 2012 cadastrado na Biblioteca Municipal.

<sup>14</sup> A análise do roteiro é feito de forma concreta em função do que está escrito ou indicado e neste momento o diretor deve evitar fazer juízo de valor ou interpretação psicológica do texto. É uma análise concreta com base em dados.

<sup>15</sup> Cada personagem deve ter o seu plano narrativo e numeramos pelo último número do PN.

conversando com a mãe e aparece meio sem graça, o que é o PN5 desejo de ver o pai. A personagem apenas aparece, sorri para o pai e corre para vê-lo. E há momentos que estes personagens vão usar de manipulação, competência e performance para conseguir a sua sanção.

PN1 – Reconciliação

PN2 – Abraçar a filha

PN3 – Abraçar o pai

PN4 – Surpresa

PN5 – Raiva

No PN1 a competência de Renato é ter sido casado com Débora o que o qualifica para tentar a reconciliação. No PN2 a competência do pai é a relação que ele tem com a filha. O PN3 a filha deseja abraçar o pai. No PN4 Débora não esperava reencontrar Renato e se sente manipulada em função do problema do HIV. PN5 Débora sente raiva da situação e não tem competência para modificá-la. Todo personagem vive uma conjunção com o seu objeto ou uma disjunção quando não tem o seu objeto de desejo.

## ANÁLISE DO PLANO NARRATIVO DOS PERSONAGENS

### Renato

PN1 – pedir desculpas para Débora

Competência – ter sido casado com ela

Performance – a grade do portão ajuda a se sentir preso pela culpa

Disjunção com a felicidade

PN2 – abraçar a filha

Manipulação – fazer cara de triste para emocionar o pai

Competência – ser filha e querida pelo pai

Performance – correr para abraçar o pai

Sanção – ter o abraço do pai

### Filha

PN3 – abraçar o pai

Manipulação – emocionar o pai

Competência – ser filha única do casal

Performance – o choro

Sanção- abraçar o pai

### Débora

PN4 – surpresa quando encontra Renato na sua casa

Renato vai a casa de Débora o que já é uma forma de manipulação

A competência de Débora é não abrir o portão deixando Renato do lado de fora

A performance da ação é melhorada pelo espaço geográfico a casa com portão

PN5 – ódio por ter sido contaminada por Renato.

Manipulação – inicia sua fala sobre a saúde de Renato

Competência – estar doente

Performance – melhorada em função da doença

Sanção – culpar Renato sobre a sua doença.

Com este diagrama o diretor pode conversar com os atores sobre como o texto apresenta essa relação final. O ator com esta decupagem do texto pode colocar a sua e como deseja passá-la, criar a comunicação verbal e não verbal. No caso desta cena, dois pontos são importantes, a casa com um portão de grade e o choro de Renato, são os dois pontos altos dentro dos planos narrativos. Assim o ator sabe que a grade é um elemento importante para as suas ações e o choro também, já a atriz que vai interpretar Débora sabe que é essencial o seu olhar de desprezo e sua raiva final ao culpá-lo sobre a doença.

## CONCLUSÃO

Nosso grupo de pesquisa realizará um curta e a direção dos atores será feita com esta teoria. Desejamos analisar como os atores sentem este processo de receber uma decupagem do texto antes e depois debater com o diretor. É rico para o processo? Ajuda na construção do personagem? O ator se sente mais seguro com esta decupagem? São inquietações que desejamos responder com a nossa pesquisa. Até o momento podemos apresentar que a decupagem de texto para o ator usando a semiótica pode ser uma ferramenta a mais para o diretor



Figura 1 - Débora (Martha Grill) com raiva de Renato



Figura 2 – Filha (Alessandra Janhke) observando conversa do pai com a mãe



Figura 3 - Gravação da Sequência 08 - Ator Vagner Vargas e a atriz Martha Grill

poder lidar na realização audiovisual tanto na escolha e direção de atores como na realização da obra como um todo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, J. **As Teorias dos Cineastas**. Campinas: Papirus, 2004.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria Semiótica do Texto**. São Paulo, Ática. 2005

BERTRAND, Denis. **Caminhos da Semiótica Literária**. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

CHARTIER, Roger. **A Aventura do Livro: do Leitor ao Navegador**. São Paulo: UNESP, 1999.

COMPARATO, Doc. **Da Criação ao Roteiro**. Rio de Janeiro, Ed. Rocco, 1998

EISENSTEIN, Serguei. **A Forma do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990

FIORIN, José Luiz. **Elementos de Análise do Discurso**. São Paulo:Contexto/Edusp, 1989

GREIMAS,Algirdas Julius. **Semântica Estrutural: Pesquisa de Método**. São Paulo, Cultrix/ EDUSP. 1976

HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma Teoria da Linguagem**. KUSNET, Eugênio. Ator e Método. Rio de Janeiro: Funarte, 1997

SANTAELLA, Lucia. **O Que é Semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983

SANTAELLA, Lucia. **A Assinatura das Coisas**. Rio de Janeiro: Imago, 1992

STANISLAVSKI, Constantin. **A Construção da Personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986



David Lean

## Aspectos da narrativa de David Lean

Yuri Ikeda Fonseca<sup>1</sup>  
Pós-graduando em Direito Constitucional  
Universidade Anhuera-Uniderp.

### INTRODUÇÃO

**Resumo:** Este artigo tem como tema o estilo narrativo de David Lean, abordando aspectos de seu trabalho na direção, na edição e na roteirização de seus filmes, especialmente aqueles que mais marcaram sua carreira internacional, como *Lawrence da Arábia*, *Doutor Jivago* e *Passagem para a Índia*.

**Palavras-chave:** Cinema britânico, David Lean, estilo narrativo.

Por algum motivo, o nome de *sir* David Lean (1908-1991), cineasta tido como grande fonte de inspiração para mais de uma geração de célebres diretores, de Stanley Kubrick a Steven Spielberg, não é tão reconhecível quanto os deles pelo grande público hoje em dia – ainda que o diretor britânico tenha sido responsável por um dos maiores sucessos de bilheteria de todos os tempos, *Doutor Jivago* (*Doctor Zhivago*, David Lean, 1965), cuja bilheteria só nos Estados Unidos equivaleria hoje a quase um bilhão de dólares<sup>2</sup>, e recebido dois Oscars de melhor diretor por *A ponte do rio Kwai* (*The bridge on the river Kwai*, 1957) e *Lawrence da Arábia* (*Lawrence of Arabia*, 1962), que também levaram a estatueta de melhor filme.

A versátil carreira de Lean inclui pequenos dramas e romances como *Desencanto* (*A brief encounter*, David Lean, 1945) e *Quando o coração floresce* (*Summertime*, David Lean, 1955), adaptações de clássicos da literatura como *Grandes esperanças* (*Great expectations*, David Lean, 1946) e *Oliver Twist* (*Oliver Twist*, David Lean, 1948), e dramas de guerra como *A ponte do rio Kwai* e “*Nosso barco, nossa alma*” (*In which we serve*, Noel Coward, David Lean, 1942).

<sup>1</sup> yikedaf@yahoo.com.br

<sup>2</sup> Conferir em: <<http://boxofficemojo.com/alltime/adjusted.htm>>. Acesso em 27 de maio de 2013.

Porém, os filmes que mais marcaram seu trabalho foram os megalomaniacos épicos como *Lawrence da Arábia* e *Doutor Jivago*, além de seu último filme, *Passagem para a Índia* (*A passage to India*, David Lean, 1984) que evidenciaram seu excepcional talento pictórico e dramático para o espetáculo.

## A DIREÇÃO

É fácil compreender como a grandiloquência e sofisticação técnica dos filmes de David Lean, seu uso de panorâmicas cheias não apenas de beleza como também de significado, a densidade psicológica e a construção realista de seus personagens, sua montagem incisiva e precisa, impressionaram não apenas o público como outros cineastas. Em 8 de março de 1990, Steven Spielberg manifestou no *American Film Institute*: “Cheguei onde estou graças a David. Seus filmes que mais me influenciaram foram *A ponte do rio Kwai* e *Lawrence da Arábia*. *Lawrence* é fonte constante de inspiração, tudo que se pode aprender está ali” (*apud* CANTERO, 2006, p. 82).

De fato, David Lean concilia como poucos a forma e o conteúdo, de modo que a beleza plástica de seus filmes jamais é meramente ornamental. Um grande exemplo disso está em uma das cenas iniciais de *Doutor Jivago*, na qual o funeral da mãe do protagonista é preenchido pela paisagem natural dos Urais. A cena inicia-se com um magnífico plano panorâmico da cordilheira, os seres humanos na parte inferior da imagem aparecem como minúsculas figuras. No entanto, logo em seguida o ponto de vista do personagem assume a narrativa. Em uma montagem de planos subjetivos, o vento soprando as folhas secas da copa das árvores não se insere como mero adorno visual da cena, mas como expressão do próprio estado emocional da criança Yuri Jivago (Tarek Sharif), sua evasão interior (início de um futuro poeta romântico) diante da solidão e da morte. (Ver CANTERO, 2000, p. 34-35).

Em *Lawrence da Arábia* e *Passagem para a Índia*, o ambiente mostrado na tela influencia diretamente a conduta dos personagens. Enquanto o primeiro apresenta um ponto de vista masculino (*Lawrence da Arábia* não possui uma única personagem feminina) e o segundo um ponto de vista feminino (a Índia vista por duas mulheres



Imagem 1 e 2 – Lawrence da Arábia e Doutor Jivago.

inglesas), ambos têm em comum a relação de seus protagonistas com o ambiente: britânicos em uma terra exótica do oriente, fascinados por sua natureza deslumbrante – por vezes hostil – e a impressão que exerce sobre eles, chocando-se-lhes com a própria noção da sociedade, da civilização, e de sua própria identidade.

No caso de *Lawrence*, Lean considerava que a história tinha a necessidade de ser contada de forma grandiosa, razão pela qual optou por rodar em Super Panavision 70 (negativo de 65 mm) em vez de utilizar o mais comum filme de 35 mm. Afirmou o diretor: “Eu não teria sido feliz filmando a história de Lawrence em preto e branco ou em um formato pequeno. Lawrence foi fígado pelo deserto e pela gente do deserto; se você quer mostrar isso, deve ser da melhor forma possível, e nada como a grande tela para fazê-lo” (*apud* CANTERO, 1993, p. 245). O deserto árabe no filme é uma paisagem vasta, excêntrica e enigmática, tal como o psicológico de Thomas Edward Lawrence (Peter O’Toole).

Em *Passagem para a Índia*, o acontecimento desastroso que leva ao grande conflito do enredo é desencadeado pelo efeito psicológico da exuberante paisagem indiana, particularmente das insólitas cavernas de Marabar, sobre a inglesa Adela Quested (Judy Davis), há pouco chegada à Índia, e que em uma cena anterior já havia sido afetada ao deparar-se, durante um passeio de bicicleta que a levava até um templo em ruínas e invadido pela selva, com imagens eróticas da arte indiana, e sofrer o ataque de um grupo de macacos.

O choque cultural na trajetória dos personagens, expresso visualmente pela paisagem que preenche a tela de forma ostensiva, leva à loucura, no caso de Lawrence, e a um despertar sexual traumático, no caso de Adela Quested.

“O amor pela atmosfera e a ânsia pela perfeição resumem os métodos de trabalho [de Lean]”, ressalta Cantero (1993, p. 90) a respeito do processo criativo do diretor na realização da fotografia principal, e aponta que todos os elementos situados no espaço crítico do plano “respondem ao caráter do personagem que está em cena: sua ‘paisagem interior’ é assim visualizada pela ‘paisagem exterior’, convenientemente habilitada para ele. A consequência é um predomínio consciente da cenografia sobre a narrativa.” (CANTERO, 1993, p. 91).

## A EDIÇÃO

Ainda a respeito de *Passagem para a Índia*, último filme da carreira de Lean, é importante observar que o cineasta, além de adaptar o roteiro da obra literária de E.M. Forster combinada com a versão para o teatro de Santha Rami Rau e dirigir, editou o filme com as próprias mãos. Um fato curioso é que, nos créditos iniciais da produção, o nome de David Lean aparece primeira e separadamente como roteirista, para mais tarde reaparecer como diretor e editor ao mesmo tempo (*Directed and Edited by David Lean*), nivelando as duas categorias no mesmo patamar.

Na edição, Lean também demonstra virtuosismo e detalhismo. Em *Passagem para a Índia*, entre outros exemplos possíveis, ele efetiva uma montagem de grande intensidade quando, pouco antes do referido acontecimento nas cavernas, a idosa sra. Moore (Peggy Ashcroft) diz a Adela que “como muitas pessoas de idade, algumas vezes eu acho que somos apenas figuras passageiras, em um Universo sem Deus.” Quase toda a fala se passa em um plano próximo da sra. Moore, mas enquanto ela diz “em um Universo sem Deus”, Lean corta para uma imprevisível tomada da imensa lua, visível em pleno dia com suas crateras, como se estivesse extremamente próxima da Terra – e da sra. Moore –, evocando um sentimento de eternidade e vastidão enquanto a personagem pensa acerca da finitude.

Outro grande momento da edição de *Passagem para a Índia*, e da carreira de Lean, é a cena quase onírica em que a sra. Moore conhece o indiano dr. Aziz (Victor Banerjee) em uma escura e silenciosa mesquita sobre o rio Ganges. O ponto de vista do dr. Aziz ao ter o primeiro vislumbre da sra. Moore, andando de branco como um fantasma à luz da lua, é um momento meticulosamente construído. Ao travar conhecimento com a sra. Moore, o doutor mostra-lhe o rio e conta-lhe sobre os crocodilos. “Que rio terrível”, responde a sra. Moore. Então olha novamente e acrescenta: “Que rio maravilhoso.” Mais tarde, ela retorna para o clube inglês, onde o dr. Aziz não pode entrar, e ao escutar uma conversa de Adela com um aristocrata inglês, observa o distanciamento frio que seu povo tenta a todo custo manter dos indianos. A conversa é interrompida quando o hino da Inglaterra começa a tocar, e todos ficam de pé. A sra. Moore, com desgosto e tristeza, volta lentamente a cabeça para a direção de onde viera, e Lean corta de volta para uma tomada da luz

da lua sobre o Ganges, com algo – talvez a cauda de um crocodilo – emergindo rapidamente da água.

Em *Lawrence da Arábia*, muito calculadamente, Lean utiliza-se de um inusitado gesto do personagem principal para apresentar o deserto pela primeira vez na película. Em sua primeira cena do longo *flashback* pelo qual a história é contada, Lawrence aparece trabalhando em uma função burocrática em um quartel britânico no Cairo e exhibe-se para os colegas apagando um fósforo com os dedos sem demonstrar nenhuma dor. Ao final da sequência, tendo conseguido uma missão especial na região desértica da Arábia, ele acende um fósforo; mas, em vez de queimar os dedos para apagá-lo, sopra-o. Tendo o apagar do fósforo como elemento de transição, Lean corta para um plano do sol nascendo no mar de areia. Esse momento é um *match cut* antológico.

## A ROTEIRIZAÇÃO

Quanto à roteirização, sendo que seus filmes em grande parte são adaptações, Lean tomava grandes liberdades. Em *Passagem para a Índia*, criou diversas cenas, excluiu personagens, ressaltou outros, adicionou um final diferente, em suma, criou uma visão inteiramente sua da obra de E. M. Forster. A influência da paisagem sobre a psicologia dos personagens existe em Forster, porém é muito mais ressaltada por Lean (ver CANTERO, 1993, p. 323-330).

Sobre as adaptações de Lean das obras clássicas de Charles Dickens, pode-se dizer que sejam fiéis de forma “mais ideológica que narrativa” (CANTERO, 1993, p. 210). Inicialmente, foi contratada uma especialista na obra de Dickens para escrever o roteiro de *Grandes esperanças*. Porém, não gostando do resultado que basicamente consistia em transcrever o livro, Lean decidiu permitir-se recriar a obra, mantendo o essencial da narração e alguns diálogos (CANTERO, 1993, p. 76).

Também em *Oliver Twist*, não seguiu passo a passo a obra de Dickens, imprimindo seu próprio estilo e fazendo modificações para tornar o resultado mais propriamente cinematográfico, mas mantendo características como o retrato realístico da pobreza, a crítica social e a ironia do grande escritor da era vitoriana. Merece ser citado como exemplo disso o momento em que o presidente (Kenneth Downey) do

conselho do asilo em que mora Oliver (John Howard Davies) afirma em uma reunião: “este abrigo virou um lugar de entretenimento para as classes pobres”, e a cena corta para os abrigados trabalhando em condições insalubres. Evitando-se o melodrama, a pungência social é retratada por Lean com austeridade, empregando uma fotografia que remete ao expressionismo alemão para mostrar os ambientes decadentes e sombrios. Nesse filme, Lean virtuosamente utiliza a linguagem visual de forma rica e sugestiva. Na abertura, cena em que uma mulher grávida caminha em um campo tempestuoso e soturno, o diretor usa a repentina inclinação da câmera para metaforizar as dores do parto.

Porém, a adaptação mais desafiadora para Lean possivelmente foi a do livro *Doutor Jivago* (1957), do escritor russo Boris Pasternak. Trata-se de um romance monumental no estilo panorâmico próximo de Dostoiévski, Tóstoi e Victor Hugo, com uma enorme galeria de personagens e inúmeros acontecimentos importantes abrangendo um amplíssimo vão de tempo e espaço, com longos monólogos sobre história, filosofia, religião, moral, política, arte. Com o auxílio de Robert Bolt, que assina o roteiro, Lean trabalhou durante um ano só para converter a obra-prima do vencedor do prêmio Nobel em um roteiro cinematográfico.

Mais uma vez, Lean varre do mapa inúmeros acontecimentos e personagens do romance, substituindo-os ou condensando-os. Os leitores de Pasternak certamente sentem a falta de personagens como Nikolai Nikolaievitch, o filósofo tio do protagonista, e que representa os ideais do autor; e de cenas comoventes como a doença de Anna Ivanovna (Siobhan McKenna, no filme) e o discurso de Yuri Jivago (Omar Sharif, no filme) preparando-a para a morte. Por outro lado, o conteúdo político da obra de Pasternak, ainda que amenizado, subsiste no filme: a desumanização e crueldade do regime soviético sobre seu próprio povo e a destruição da individualidade são sintetizadas na figura do sanguinário Strelnikov (Tom Courtenay), o comandante vermelho que declara ao protagonista: “Eu admirava a sua poesia. Não a admiro mais, é absurdamente pessoal. Sentimentos afetivos são triviais. A vida privada está morta na Rússia.”. Ao final do filme, a última visão de Lara (Julie Christie) compartilhando a tomada com um painel de Stálin enquanto o narrador conjectura seu destino é bastante significativa. Observa-se, a esse propósito, uma diferença narrativa importante: enquanto o livro de Pasternak é

linear e em terceira pessoa, o filme se passa em um *flashback* narrado ao espectador pelo general Ievgrav (Alec Guinness), meio-irmão de Yuri Jivago. Ou seja, no início do filme já sabemos de antemão que o destino subjugou os personagens principais. (Ver CANTERO, 2000).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O determinismo de Lean – talvez fatalismo mesmo – e a impossibilidade de escapar do destino, é expresso sobretudo pela narrativa em *flashback*, presente não apenas em *Doutor Jivago*, mas em outros filmes seus, especialmente em *Lawrence da Arábia*, que inicia com a morte acidental do personagem título. Outro exemplo: em certo momento, durante a travessia de Lawrence pelo mortal deserto Nefud, um de seus companheiros árabes se perde. Quando Lawrence se decide a voltar para procurá-lo, o xeique Ali (Omar Sharif), ciente de que é uma missão impossível e morte certa, tenta dissuadi-lo argumentando: “É o destino dele, está escrito”. Contrariando essa afirmação, Lawrence resgata o companheiro perdido e, ao retornar, desafia o destino replicando ao xeique Ali: “Nada está escrito.” No entanto, posteriormente, o homem mata um membro de outra tribo árabe em uma rixa, e para evitar intermináveis retaliações, Lawrence se vê obrigado a executar com a própria arma o homem que havia salvado.

Seja em um drama pessoal ou um grandioso épico, os personagens de David Lean enfrentam obstáculos de grande porte: a pobreza, os sentimentos, o moralismo, a guerra, a loucura – em suma, na visão do diretor, o destino que não se pode deter.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**Box office mojo.** Disponível em: <<http://boxofficemojo.com/alltime/adjusted.htm>>. Acesso em 27 de maio de 2013.

CANTERO, Marcial. **Steven Spielberg.** 2 ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2006.

CANTERO, Ramón Moreno. **David Lean.** Madrid: Ediciones Cátedra, 1993.

\_\_\_\_\_. **Doctor Zhivago.** Barcelona: Editorial Paidós, 2000.

## REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

**DESENCANTO.** A brief encounter. David Lean. Inglaterra, 1945.  
Filme de 35 mm.

**DOCTOR JIVAGO.** Doctor Zhivago. David Lean. EUA, Inglaterra,  
1965. Filme de 35 mm.

**GRANDES ESPERANÇAS.** Great expectations. David Lean.  
Inglaterra, 1946. Filme de 35 mm.

**LAWRENCE DA ARÁBIA.** Lawrence of Arabia. David Lean.  
Inglaterra, 1962. Lançamento em filme de 70 mm.

**NOSSO BARCO, NOSSA ALMA.** In which we serve. Noel Coward,  
David Lean. Inglaterra, 1942. Filme de 35 mm.

**OLIVER TWIST.** Oliver Twist. David Lean. Inglaterra, 1948. Filme  
de 35 mm.

**PASSAGEM PARA A ÍNDIA.** A passage do India. David Lean.  
Inglaterra, 1984. Filme de 35 mm.

**A PONTE DO RIO KWAI.** The bridge on the river Kwai. David  
Lean. Inglaterra, 1957. Filme de 35 mm.

**QUANDO O CORAÇÃO FLORESCE.** Summertime. David Lean.  
EUA, Inglaterra, 1955. Filme de 35 mm.



Juliana Carneiro da Cunha e Selton Mello em cena de *Lavoura Arcaica* (2001)

## Lavoura arcaica: do problema do movimento à dança do tempo na imagem<sup>1</sup>

Fabio Montalvão Soares<sup>2</sup>  
Doutorando do programa de pós-graduação em psicologia da Universidade  
Federal do Rio de Janeiro.

**Resumo:** Este trabalho visa discutir, através de uma análise do filme *Lavoura Arcaica*, de Luis Fernando Carvalho, a questão do movimento e do tempo na imagem cinematográfica, avaliando suas implicações sobre o eixo narrativo da trama e sobre os processos de subjetivação vivenciados pelo espectador durante sua exibição.

**Palavras-chave:** Audiovisual, movimento, tempo.

### INTRODUÇÃO

Uma das questões mais instigantes no universo da sétima arte em sua articulação com as pesquisas no campo do sujeito é a relação entre o espectador e aquilo que afirmamos ser a principal característica do cinema e que efetivamente lhe confere o estatuto de obra artística: a peculiaridade da imagem em movimento. A composição de uma série de imagens, a princípio estáticas, em um todo rítmico na sucessão dos planos filmicos nos fornece a impressão de movimento, no qual os elementos ficcionais adquirem o estatuto de uma realidade produzida segundo os princípios singulares da edição. Não sendo somente uma mera colagem mecânica de fotogramas ou trechos de material filmado, o processo de montagem é a operação fundamental, ao mesmo tempo resultante e sintetizadora de todo o conjunto de procedimentos necessários a confecção do material a ser exibido, dando literalmente vida à massa imagética. Ela faz a passagem da técnica à arte segundo a intuição criativa do editor. De acordo com Dubois (2004), um filme em sua característica fundamental e em sua natureza heterogênea é construído mediante a incidência de uma

---

<sup>1</sup> Este artigo relaciona-se à pesquisa sobre audiovisual desenvolvida junto ao Departamento de Pós-graduação em Psicologia, que trata das relações cognitivas dos espectadores com as imagens cinematográficas.

<sup>2</sup> [fabio.montalvao@ufrj.edu.br](mailto:fabio.montalvao@ufrj.edu.br)

variedade de texturas, nas quais elementos previamente selecionados vão sendo organizados e sequenciados através da edição, abrindo espaço para a manifestação narrativa.

A montagem constitui a técnica por excelência do cinema (LEONE & MOURÃO, 1987), sendo um processo pelo qual essas texturas são manipuladas, não só num viés estritamente técnico, mas como um meio que conduz o espectador a penetrar inadvertidamente nos recintos mais ocultos da imagem. Nesse processo de condução, as ilusões tornam-se perceptíveis, e o que é ainda mais importante: tornam-se tangíveis, possibilitando, por meio do uso dos mais variados recursos e procedimentos, uma manipulação da percepção e das emoções dos espectadores.

Se a montagem é a técnica fundamental do cinema e como tal possui uma estreita relação com o movimento, podemos inferir que o ato de dar vida ao produto fílmico nada mais seja do que o de dar movimento e sentido a um conjunto de imagens. Dessa afirmativa, que nos leva inicialmente a um lugar comum do cinema como manifestação artística, desdobra-se a conclusão de ser função primordial da edição a de reintroduzir o movimento na imagem. No entanto, tal afirmação relativa ao lugar comum adquire aqui um status de estranho lugar, nos parecendo óbvio que o cinema seja isso: imagens em movimento. Mas devemos frisar: o cinema reintroduz o movimento na imagem. Referimos-nos a reintroduzir ao invés de introduzir. Pôr a imagem em movimento seria deslocar sucessivamente, dentro de uma determinada ordem, uma série de fotogramas, ou poses fixas em um tempo determinado. Entretanto, o lugar estranho aqui destacado não diz respeito ao movimento como resultado de uma simples operação de deslocamento de um plano qualquer filmado. Quando afirmamos reintroduzir, queremos dizer que a imagem já comporta em si movimento e que este nos escapa aos sentidos. Mas como isso é possível, se a julgamos, a princípio, estática? Não estaríamos tratando de um deslocamento de poses fixas captadas pela câmera no processo de composição dos planos cinematográficos?

Aparentemente, o movimento é resultado do deslocamento de imagens inertes, sendo fruto de uma impressão dada aos nossos sentidos mediante esse processo. Como poderia então, uma imagem,

a princípio imóvel, ter o movimento por fundamento? A fim de sustentar a afirmativa de que toda imagem possui uma relação íntima com o movimento e que o cinema nela o reintroduz por meio do procedimento da montagem, devemos, como parte da proposta deste artigo, definir ambos os conceitos, o de movimento e o de imagem. Posteriormente, seguiremos na análise de como o primeiro se manifesta no segundo e quais as implicações destes fenômenos para a subjetividade do espectador.

Aventuremo-nos a refletir sobre estas questões partindo de uma leitura do filme *Lavoura arcaica* de Luis Fernando Carvalho. Sua adaptação do romance de Raduan Nassar para o cinema nos fornece ricos elementos de investigação, onde sem dúvida nos deparamos com essa dimensão do movimento vivo e presente na imagem. E mais do que teorizar sobre sua simples manifestação, acreditamos que ele possa tornar-se perceptível por meio da dimensão diretiva da montagem, num processo que vai contagiando gradativamente o espectador e possibilitando uma experiência incomum com o audiovisual. Descrita como a história do filho pródigo às avessas, a trama narra o retorno do personagem André ao lar. Não no sentido de afirmar o triunfo da sabedoria e soberania do pai sobre a inconsequência e os idealismos do filho e sim para desafiá-los num confronto implacável de forças. A obra insinua o desgaste e a falência do modo de vida e preceitos de uma família de imigrantes libaneses, num tensionamento das tradições e valores manifestos ao longo da história. Tais valores determinam um círculo vicioso das relações entre seus membros, instituindo-se tragicamente como único ponto de saída, uma relação incestuosa entre o protagonista e sua irmã Ana. O arcaico se refere, portanto, a esses valores, ao modo rústico de vida e ao próprio incesto.

Podemos perceber, no decorrer da projeção, que este conflito de valores se desdobra em dois momentos particulares: O primeiro, em um ritual de dança realizado numa comemoração festiva, relacionado ao modo de vida rústico e rígido da família. O segundo, na afirmação incestuosa dos personagens em uma segunda cena da dança festiva, na qual a personagem Ana profana o ritual e se movimenta de modo provocativo e mundano, como expressão de sua relação com o irmão. Nesse sentido, a dança como signo do movimento no filme cataliza e sintetiza toda a articulação narrativa da trama, possibilitando uma discussão sobre o estatuto do movimento na imagem.



Imagens 1 e 2: a dança festiva no primeiro momento marca o movimento cíclico e remete ao modo de vida rígido da família.

Tais cenas nos levam a uma reflexão cujo ponto de partida é o próprio movimento da dança, que se entrelaça por sua vez ao movimento das imagens. Aos deslocamentos repetitivos, rígidos e cíclicos da dança festiva (que a marcam como expressão ritualística de um círculo vicioso) se impõem as progressões de Ana no segundo momento. Seu deslocamento aos poucos se diferencia e se distancia da progressão circular da dança inicial, na qual todos na festa estavam envolvidos, se desprendendo do ritmo que a cerimônia marcava. A personagem a princípio circula desvairada e provocantemente, escandalizando a família e desafia todos a sua volta, afirmando seu desejo profano pelo irmão. Os deslocamentos no seu bailar desarticulam o movimento cíclico da dança festiva, liberando-se desta e de todo seu determinismo. Se o movimento cíclico tenta capturar a personagem (o que pode ser visto nas tentativas da mãe em agarrá-la e cobri-la), esta escapa e se precipita, insinuando-se sensualmente, impondo seu movimento. A dança de Ana é, portanto, o ponto chave no qual se potencializa o movimento na imagem. Mais do que isso. Ele se desprende desta e da própria dança, literalmente se materializando e contagiando o espectador, levando-o a uma singular experiência. Surge nesse momento a necessidade de delimitar o que entendemos por movimento.

## **SOBRE O MOVIMENTO E A IMAGEM**

A princípio, devemos distinguir movimento de deslocamento, pois ambos não se equivalem. Por deslocamento entendemos o espaço percorrido de um ponto a outro por um corpo. Esta é a noção mais usual do que compreendemos por movimento. Porém, embora o deslocamento implique movimento, não necessariamente este último se caracteriza pelo primeiro. O paradoxo da lebre e da tartaruga exposto por Zenão de Eléia é antigo e nos serve como uma primeira referência a fim de adentrar essa problematização. De acordo com a apresentação lógica desse paradoxo, se reduzirmos o espaço a uma distância mínima, ele torna-se impossível de ser percorrido. Daí não ser viável o deslocamento de um ponto a outro, uma vez que o espaço compreendido entre esses dois pontos tende a ser fracionado e reduzido progressivamente a uma distância impossível de ser percorrida, fato que irá proporcionar a eterna vantagem ao animal que largou na frente na parábola. Dito de outro modo: na contração

do espaço chega-se a um momento no qual o deslocamento como percurso de sua trajetória se torna inviável. No entanto, insistimos: há movimento; pois se aprofundarmos ainda mais essa contração do espaço nós iremos nos deparar, conseqüentemente, com um elemento mínimo no qual o movimento se realiza, não mais como deslocamento de um ponto a outro, mas como deslocamento em si mesmo, deslocamento em um único ponto no espaço. Como nos mostra Bergson:

Os deslocamentos perfeitamente superficiais de massas e moléculas que a física e a química estudam tornar-se-iam, com relação a esse movimento vital que se produz em profundidade e que é a transformação e não mais translação, aquilo que a estação de um móvel é para o movimento desse móvel no espaço. (BERGSON, 1907, p. 35).

Esse deslocamento em si mesmo, algo estritamente paradoxal, nada mais é do que a pura variação ou transformação. E evocando a variação, o termo deslocamento em si mesmo perde sentido, surgindo daí a ideia de movimento como transformação, uma vez que ele se dá não entre dois pontos, mas em um só. A variação como principal característica do movimento, revela assim, a dimensão puramente qualitativa da matéria. Ela equivale não a uma mudança quantitativa das formas, pensadas em termos de unidades mínimas totais fechadas em si mesmas como os átomos, mas ao contrário, como uma constante e perpétua mudança qualitativa de estado: *“vale a pena dizer que toco a realidade do movimento quando ele me aparece, interiormente a mim, como mudança de estado ou de qualidade”*. (BERGSON, 1939, p. 229). Na verdade, o movimento é a característica de um universo composto por imagens:

Eis-me, portanto, em presença de imagens, no sentido mais vago em que se possa tomar esta palavra; imagens percebidas quando abro meus sentidos, despercebidas quando os fecho. Todas estas imagens agem e reagem umas sobre as outras em todas as suas partes elementares segundo leis constantes, que chamo leis da natureza. (BERGSON, 1939, p. 11).

Esse universo de imagens como estado qualitativo da matéria pode ainda ser entendido como estado não só de transformação, mas de transmutação, estado de metamorfose constante que a variação revela.

Logo, se estamos pensando na variação (movimento) em um único ponto na imagem, ela existe certamente em todos. Desse modo, encontra-se aqui o sentido da afirmativa de que a imagem nunca é estática, pois o movimento, mesmo que manifesto na menor dimensão do espaço, encontra-se sempre presente. E de um ponto específico ele transita por um espaço qualquer, circulando efetivamente em todos os pontos da imagem. À montagem cabe resgatar essa peculiaridade do movimento; isto é, revelar seu estado puro e qualitativo ali onde julgamos ser tudo estático. Porém, como captar a dimensão de um movimento aparentemente desprezível aos sentidos? Seguindo a intuição bergsoniana, Deleuze (1983), responde-nos, apresentando seu conceito de imagem-movimento:

Com efeito, vemo-nos diante da exposição de um mundo onde IMAGEM = MOVIMENTO. Chamemos de imagem, o conjunto daquilo que aparece. Não se pode mesmo dizer que uma imagem aja sobre outra e reaja a uma outra. Não há móvel que se distinga do movimento executado, nada do que é movido se distingue do movimento recebido. Todas as coisas, isto é, todas as imagens, se confundem com suas ações e reações: é a variação universal. (DELEUZE, 1983, p. 78).

É com a imagem-movimento que a função da montagem assume sua condição de reintroduzir o movimento na imagem. Segundo o autor “a montagem é a composição, o agenciamento das imagens-movimento enquanto constituem uma imagem indireta do tempo”. (DELEUZE, 1983, p. 45). Portanto, é através da montagem que o movimento presente na infinidade de pontos que compõem a imagem, passa a ser percebido pelo espectador. E esse processo se desencadeia justamente na transposição rítmica de Ana em seu bailado.

Devemos compreender que a narrativa implícita compõe também um todo ordenado a imprimir um ritmo ou movimento a história. Este sintetiza, até o ápice da segunda cena de dança, a dimensão cíclica e determinística do modo de vida rústico da família. Porém, na segunda cena, percebemos a dança como a síntese do movimento de Ana e André na história. Trata-se de um movimento divergente e que irá romper com todo movimento cíclico. É neste sentido que o movimento da dança de Ana se potencializa, transformando-se em pura intensidade. Ele revela a dimensão do acontecimento na dança, de uma temporalidade pura, distinta do tempo cronológico. Daí,

registramos uma imagem indireta do tempo, pois o acontecimento só aparece sob a égide do movimento. Mas o que significa essa passagem do movimento ao tempo pela via da montagem? O que significa afirmar que a imagem-movimento contemplada no processo espetacular é uma imagem indireta do tempo?

## DO MOVIMENTO AO TEMPO

A discussão sobre o tempo é apresentada na trama na condição de fundamento das coisas e como base dos sermões do pai. Seu último discurso é uma reflexão sobre nossa relação com este. Entretanto, a percepção da questão do tempo no filme nos é ainda tênue e nos parece que este se revela menos na visão distorcida e estereotipada do pai e mais no estranho modo de vida de André.

Começamos a desvelar a resposta destas questões pela afirmação de que a variação não se explica em si mesma. Encontrá-la no menor ponto do espaço não evidencia sua consistência. Melhor dizendo, não a explica, pois na verdade o espaço torna-se, em sua contração, um ponto equivalente e assimilável ao tempo. Daí a imagem-movimento se caracterizar como uma imagem indireta do tempo, pois a ele chegamos através dessa contração, operacionalizada no cinema por meio da montagem. Desse modo, o movimento tem como motor a variação. Mas o ponto chave se concentra no fato de a variação, na sua condição de estado qualitativo equivaler, na verdade, a uma forma de temporalidade. Portanto, o tempo se apresentaria indiretamente na sua equivalência com o espaço percorrido (equivalência no sentido deste também poder ser contraído) como mais um aspecto que necessita ser analisado.

Obviamente, não estamos tratando do tempo cíclico ao qual costumamos nos referir. A natureza da noção de tempo em nossa discussão é distinta da nossa experiência cronológica do tempo. Este último é hábito sensorialmente constituído. Já o tempo do instante é o tempo puro: passado, presente e futuro contraídos em um único acontecimento. De fato, seguindo essa operação cuja contração do espaço se assemelha, a fim de determinar o momento relativo ao acontecimento, o tempo preciso do instante (entendido como presente ou o aqui e agora) nos escapará pelas mãos. E nos perguntamos a essa altura de nossa leitura, em que consiste essa passagem que nos escapa?

Bergson nos fornece a pista: “O que é, para mim, o momento presente? É próprio de o tempo decorrer; o tempo já decorrido é o passado, e chamamos presente o instante em que ele decorre. Mas não se trata aqui de um instante matemático”. (BERGSON, 1939, p. 161). Não estamos tratando do tempo cronológico, do passado como presente que passou e do futuro como o presente que virá em termos de expectativa (por exemplo: hoje amanheceu. Logo, sei que amanhã isso se repetirá). O presente em nossa leitura é em particular o instante em que o passado decorre. Da mesma forma como constatamos em relação ao espaço, a contração do tempo nos leva ao presente como um ínfimo instante. Deduzimos, por conseguinte, desse ínfimo instante, que ele já passou. Por isso ele escorre em nossas mãos, pois o presente nunca é: ele imediatamente já se faz passado na medida em que surge no instante. Onde em Bergson, a ideia da coexistência e da preexistência do passado em relação ao presente: “o presente não contém nada mais do que o passado e o que encontramos no efeito já estava em sua causa.” (BERGSON, 1907, p. 15). Quanto ao futuro, este pode ser entendido como um passado que virá, pois se este preexiste ao presente, a única expectativa é a de que surja novamente como presente, isto é, como passado que passou. Ora, o passado bergsoniano como fundamento do tempo e do movimento nos impele a pensar o fluir do primeiro como uma pura metamorfose, puro caos, gênese da matéria e também aquilo que a desagrega e desestabiliza, dentro de um regime de meta-estabilidade que rege o processo de individualização (SIMONDON, 2001). Aplicando esse princípio em nossa discussão, o movimento circularia na imagem segundo o conceito de transdução<sup>3</sup>, podendo, deste modo, ser também captado pelo espectador. O movimento revela assim, o tempo como seu fundamento e este surge na essência da imagem, mas ainda de maneira indireta.

## O TEMPO DA DIFERENÇA

Deleuze sustenta, para além da imagem-movimento como uma

<sup>3</sup> Por *transdução* entende-se uma operação física, biológica, mental, social, pela qual uma atividade se propaga gradativamente no interior de um domínio, fundando essa propagação sobre uma estruturação do domínio operada de região em região: cada região da estrutura constituída serve de princípio de constituição à região seguinte, de modo que uma modificação se estende progressivamente ao mesmo tempo em que essa operação estruturante. Em nosso caso particular, a imagem indireta do tempo, ou imagem-movimento, funda um novo domínio que se propagaria ao mesmo tempo em que estrutura a todos os outros, ou seja, os encadeamentos sensório-motores formadores do hábito. Ver: SIMONDON, 2001, p. 112.

imagem indireta do tempo dada na montagem \_ tese essa baseada nos conceitos bergsonianos\_ a possibilidade da existência de uma imagem direta do tempo, utilizando-se do cinema moderno europeu, em especial, o movimento neo-realista, para demonstrar seus argumentos. Uma imagem direta do tempo tem por característica, não o movimento em si, mas a forma pura do tempo, que por sua vez já transcende o próprio passado e o supera. E na passagem do movimento ao tempo se dá a ruptura dos encadeamentos sensório-motores, ou seja, dos circuitos percepto-cognitivos enquanto hábitos adquiridos na relação de espetatorialidade do sujeito com a imagem:

Nosso sistema nervoso é evidentemente disposto em vista da construção de aparelhos motores, ligados, por intermédio de centros, a excitações sensíveis; e a descontinuidade dos elementos nervosos, a multiplicidade de suas ramificações terminais capazes certamente de se aproximarem de diversos modos, tornando ilimitado o número de conexões possíveis entre as impressões e os movimentos correspondentes. (BERGSON, 1939, p. 105).

A diferença é que a passagem agora coloca o tempo em um plano principal. O tempo inerente ao instante, ao acontecimento, não se subordina mais ao movimento e já não se apresenta condicionado ao processo de edição. Na verdade, o tempo torna-se seu fundamento e não o contrário. E de acordo com Deleuze (1990), o tempo como elemento de transmutação produz uma ruptura dos circuitos de ação característicos dos mecanismos sensório-motores. Ele interfere diretamente sobre o hábito, possibilitando o advento de um novo tipo de imagem: “A ligação sensório-motora foi rompida. Ele não está mais numa situação sensório-motora, mas numa situação óptica e sonora pura. É outro tipo de imagem” (DELEUZE, 1990, p.68).

São situações como essas que ocorrem no filme. Se os hábitos ou esquemas sensório-motores se formam nos encadeamentos perceptivos e cognitivos, no sentido de delinear a face do objeto percebido (e toda percepção nada mais é do que a seleção daquilo que, na infinidade de imagens que constituem o objeto, é de interesse prático à consciência), podemos inferir, sobre a perspectiva de nossa relação com o mundo que nos cerca, que efetivamente vemos aquilo que desejamos ver. Já a ação do tempo como elemento de transmutação produz a ruptura desses ligamentos, das suas conexões estabelecidas, produzindo no

espectador uma experiência desconcertante, algo que o incomoda, algo que violenta todo o processo de construção da realidade. “*Mais ainda; toda a imagem-movimento é que seria posta em questão através da ruptura dos vínculos sensório-motores*”. (DELEUZE, 1983, p. 251). Não é a toa que Deleuze irá afirmar que se trata de um cinema de choque em oposição ao cinema comportamentalista comercial (reificador e condicionador de hábitos).

Convencionamos denominar esse tempo como pura Diferença. Trata-se de um regime de temporalidade que não é subordinado a nenhuma forma que lhe anteceda, nem a qualquer fundamento, sendo ele mesmo o fundamento das coisas. O tempo da Diferença desestabiliza o estabelecido, provoca rupturas, mudança, transformação, criação de algo novo. Este é, portanto, o fundamento do acontecimento na forma de um presente vivo, tempo contraído no instante. Porém, a diferença em relação à Bergson é que este tempo não se limita ao passado como motor. O passado segundo Deleuze (1968) em *Diferença e Repetição* aprisionaria a variação à ideia de mesmo. Entretanto, esta nunca poderia se limitar naquilo que ela própria determina, pois se o fundamento do tempo fosse o passado, este seria algo que passou e que retornaria no futuro, remetendo a algo dado. Portanto, não seria a Diferença, mas o passado como o mesmo que se repetiria, pois no fundo, se houvesse passado, haveria algo que por sua vez passou e esse algo que passou denuncia algo que se mantém, em detrimento da ação de metamorfose.

Demonstra-se assim, a insuficiência do passado como motor do tempo. Este seria nesse caso, uma identidade, uma essência que retornaria. Disso podemos concluir que, a única possibilidade do mesmo ou de alguma identidade, é a da repetição de algo que embora se repita eternamente, jamais será a mesma coisa, numa transmutação incessante. Deleuze é enfático: a única identidade possível é a de retornar, e esta é a verdadeira virtude do tempo. Retornar, mas nunca como aquilo que outrora fora. Devir infinito da Diferença. E o futuro não se designa mais como um passado que virá, mas é re-significado como crença no porvir, como Diferença pura, como identidade do não idêntico, que se repete. Da reintrodução do movimento na imagem, passamos então a percepção do tempo como elemento desagregador e desestabilizador das formas, tanto na imagem cinematográfica,

quanto no circuito sensório-motor como conjunto de hábitos arraigados no espectador. Afirma-se aqui uma passagem fundamental do movimento e da montagem a uma imagem direta do tempo.

Em que nos interessa essa perspectiva do tempo na imagem como uma força genética e ao mesmo tempo desagregadora, como elemento de caos, de descontinuidade por um lado, mas que por outro sustenta, num regime de meta-estabilidade, a duração das formas que julgamos existirem absolutas? A realidade já parece dada aos sentidos. Pelo menos essa é a nossa primeira impressão, pois geralmente partimos da premissa de que estes são anteriores ao mundo externo. O sensório-motor reifica na subjetividade essa impressão. O que nos esquecemos de avaliar é que os próprios sentidos são hábitos. Nossos sentidos são disposições funcionais construídas na relação dos sujeitos com o mundo. Eles são a repetição de padrões de relações constituídas na experiência com a matéria e perpetuadas pela transmissão hereditária. Mas se existem é porque são fundamentalmente voltados para a ação prática. Eles são hábitos necessários e sem eles nossa existência seria complicada. Porém, os sentidos nunca podem ser dados a priori ao tempo. Não só o tempo subjaz a experiência, mas subjaz ao próprio sujeito. Pôr em curto-circuito o percepto é expor-lhe àquilo que o constitui e que ao mesmo tempo possui a força de desestabilizá-lo. Tal é a função da imagem direta do tempo.

## A DANÇA DO TEMPO NAS IMAGENS

O mérito do filme *Lavoura arcaica* é o de trazer à cena a força e o significado do movimento e do tempo em sua relação com a imagem. Nele o vemos literalmente transbordar. Para além do incesto, o arcaico usado como eixo de sustentação da trama remete ao tempo. Os demais elementos narrativos e cênicos assumem em relação a ele o papel de coadjuvantes.

É o tempo da Diferença que sorrateiramente desestabiliza os hábitos. Ele corrói a tradição e o cotidiano da família. Corrói igualmente seus princípios que, com o próprio passar dos anos, se encontram decadentes, já que não mais correspondem à nova realidade, ao novo estado de coisas. E a realidade nova é a de André. Daí o seu espírito contestador e toda a sua vitalidade. André positiva a experiência do

tempo, que na trama segue o espinhoso sentido da afirmação do desejo incestuoso. Da mesma forma o gesto de Ana. Positivar não significa meramente que a personagem se transformou numa espécie de mártir, cujo preço é morrer pela sua causa quimérica. Adotar essa posição nesta análise filmica nos levará a conclusão de que tudo não passa de uma utopia e que o final trágico de Ana revela a impossibilidade de transpor os limites do hábito. Por outro lado, apostar que o novo se fez presente na escolha de André e Ana e que estes o sustentaram sob todas as circunstâncias, nos faz lançar outro olhar sobre a morte da personagem. A morte não é capaz de vencer o tempo. Ela não põe fim ao rompimento do círculo vicioso hábito-tempo cronológico. Os personagens pagam um alto preço, porém, sustentam seu desejo. Este não declina com o final trágico da morte da personagem, mas afirma-se ainda mais. Dentro das particularidades inerentes ao universo do filme eles, criaram uma possibilidade real, ato por excelência. Ana e André fazem o tempo advir em sua forma pura frente a todos os determinismos e o final trágico de seu amor só coroa seu triunfo. Eles rompem a estagnação da temporalidade de Cronos que regia o modo de vida e as tradições da família. Rompe-se ainda, respectivamente na imagem e no espectador, a tendência em organizá-lo e dividi-lo, perdendo o tempo toda sua linearidade. Não há uma completa ruptura da narrativa, pois os elementos citados permanecem articulados dentro de um regime de progressão no qual os acontecimentos vão se intercalando no decorrer das cenas. Mas a manifestação do tempo já é suficiente para provocar uma pane nos arranjos cognitivos que vamos construindo no decorrer da projeção.

O que se vê na dança de Ana é uma transposição do movimento ao tempo. Ele parece transbordar nos deslocamentos, tanto da personagem como os da própria câmera. Ela evoca uma verdadeira dança das imagens que passam a se precipitar aos olhos e aos demais sentidos do espectador. E a percepção dessa dança das imagens só é desencadeada num momento muito específico: o grande ato em que Ana se precipita desvairadamente em seu bailar e afirma com toda força a potência do desejo profano por seu irmão. A ruptura mais radical do sistema sensorio-motor, dos hábitos/clichês se dá nesse ponto.

A dança inicialmente ultrapassa o sentido de um mero deslocamento da personagem e evoca toda essência do movimento como variação em si mesma, possibilitando a percepção da contração do espaço

num único instante, proporcionando um insólito acontecimento. Por ser mínimo este é fugaz e instantâneo, mas não deixa de ser captado e incorporado pelo espectador, que entra num estado de transe provocado pelos signos audiovisuais. E a contração do espaço passa a não ser localizada em um único ponto, se multiplicando infinitamente e impregnando toda a imagem. Ela passa a ter, além disso, o poder de catalisar todos os acontecimentos divergentes dos personagens na trama, convergindo para o instante do bailar de Ana como acontecimento.

A cada passo o acontecimento se multiplica na dança e violenta não só o sentido do filme, ao evidenciar a manifestação de signos audiovisuais (imagens-movimento e imagens-tempo), mas desmonta também todas as expectativas que havíamos construído para o seu desfecho. Isso se deve ao fato de que o movimento de Ana afirma a força de André e contraria toda ordem, todo circuito de clichês sensorio-motores até então estabelecidos. O acontecimento não se concentra só na dança, mas já se faz presente na escolha do protagonista: seja na cena onde ele andando por entre a floresta cobre-se com suas folhas e imerso nas águas de um local pantanoso afirma seu modo de existência, renegando ao pai: *“e sobre essa pedra fundarei a minha igreja particular (...) eu quero ser o profeta da minha própria história!”*. (cena do capítulo 9); seja na lembrança dos tempos de infância, na lembrança de sua armadilha para pegar o pombo na casa abandonada quando criança. Esta lembrança se enlaça à cena na qual André aguarda pacientemente a visita de sua irmã para que ela caia, assim como a ave, no alçapão que havia preparado, tendo a oportunidade de desposá-la. Por entre a fresta da janela revezam-se aos olhos de André as imagens de Ana e do pássaro.

Os acontecimentos vão se manifestando nestas e em muitas outras cenas durante todo o filme, tornando-se cada vez mais visíveis. André sabiamente aguardou o momento oportuno e foi recompensado. A sabedoria de enveredar-se na experiência do tempo contrasta com a falsa sabedoria do pai. Enfim, todas as cenas são permeadas por pequenos acontecimentos, blocos de tempo-espaço contraídos que se materializam no tempo dilatado que entendemos como sendo o momento presente. O que ocorre é que o momento da dança parece ser um catalisador destes pequenos instantes que vão se costurando e se entrelaçando no filme. Eles convergem, desembocam

na cena da afirmação profana da personagem adornada com as quinquilharias das rameiras desposadas pelo irmão quando evadido do lar, transformando a mundaneidade, simbolicamente valorizada como algo moralmente incorreto, em força afirmativa. Todos os elementos da cena transmutam-se qualitativamente e potencializam acontecimentos. E isto vai contagiando tudo na imagem, tornado-se perceptível enfim, ao espectador. Somos literalmente incitados a nos banhar no cálice de vinho de Ana.

Somos em algum aspecto invadidos por essa estranha força e neste momento nossa subjetividade se dispõe de outra maneira. Vamos aos poucos subvertendo o sentido lógico e pragmático contido em nossa tendência a organizar a história, em separar os elementos do conflito, em estabelecer o meio no qual a trama se desenvolve. Todo esse conjunto de conexões, toda essa organização sensório-motora que “nos permite ler a cena” é sutilmente desfeita. Sabemos que o desejo proibido nos leva a conclusão de que não haverá final feliz (fato que o hábito tende a tornar expectativa). No entanto, somos surpreendidos pelo fato de o final feliz ser a afirmação de algo da ordem do impossível. Se o final feliz existe, não se trata de um clichê sensório-motor, ficando claro que a morte de Ana não põe fim aos tormentos do pai. Mais uma vez este é derrotado.

## CONCLUSÃO

O filme *Lavoura Arcaica* não só reintroduz o movimento na imagem audiovisual: ele põe a circular nela a forma pura da temporalidade, possibilitando-nos a vidência de algo completamente inabitual aos sentidos. Portanto, ele nos possibilita uma experiência singular com o tempo da Diferença. É espetacular observar como as forças em jogo na projeção não se polarizam, na construção das características e ações dos personagens, dentro de uma tendência resolutiva que culminaria na solução do conflito desencadeado pelo desejo de Ana e André. Ao contrário, elas são elevadas até o seu mais alto grau, transformando principalmente os protagonistas, em verdadeiros vetores de dispersão dos elementos constitutivos da imagem. Dispersão essa que irá possibilitar pela transposição do próprio movimento, o advento de uma imagem direta do tempo, multiplicando-a em uma série de acontecimentos insólitos durante toda a projeção. Esse dispositivo



Imagens 3 e 4: cenas do segundo momento da dança festiva. Ana como expressão do movimento divergente, que rompe o movimento cíclico e como afirmação do acontecimento como temporalidade pura.

dispersivo afeta ainda as expectativas do público, levando-o a uma nova forma de interação com o filme.

A emergência de uma temporalidade pura resulta num ato de violência para com os encadeamentos sensório-motores, determinantes dos hábitos implícitos na relação dos sujeitos com a imagem. O espectador é afetado pela potência intempestiva presente nas imagens audiovisuais, potência que se manifesta em toda uma série de pequenos e sutis acontecimentos que deflagram, desde o desejo incestuoso e sua consumação, até a dança profana e a morte de Ana. A cena da dança tem o poder de transpor o movimento como elemento primordial da imagem, além de catalisar e projetar os instantes ou acontecimentos representantes da dimensão real do tempo para fora do que os circuitos de imagens enquadram. Ela se torna uma imagem direta do tempo extraíndo-o das cenas e tornando-o acessível aos sentidos, o que irá provocar um choque, um curto circuito no córtex e nas ligações sensório-motoras constituintes do hábito, isto é, nos encadeamentos perceptivos, afetivos e cognitivos que envolvem o espectador ao assistir a obra. Na manipulação de suas folhas pela via da edição, o diretor/pajé extrai uma diversidade de texturas de espaço-tempo, fazendo-as brotar no movimento implícito na dança das imagens.

## REFERÊNCIAS

LAVOURA ARCAICA. Luis Fernando Carvalho. Brasil, 2001, filme 35 mm. Vídeo filme Produções.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. São Paulo: Papyrus, 1990.

BERGSON, Henri. **A Evolução Criadora**. Rio de Janeiro: Editora Martins Fontes, 1907.

\_\_\_\_\_. **Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do Corpo com o Espírito**. Rio de Janeiro: Editora Martins Fontes, 1939.

CARVALHO, Luis Fernando. Depoimentos. Disponível em: <<http://www.lavouraarcaica.com.br/>> Acesso em: 17 fev. 2012.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. São Paulo: Edições Graal, 1968.

\_\_\_\_\_. **Cinema I. A Imagem Movimento.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

\_\_\_\_\_. **Cinema II. A Imagem Tempo.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. **Conversações.** Rio de Janeiro: Editora 34, 1990.  
DUBOIS, Phillipe. **Cinema, Vídeo, Godard!** São Paulo: Cosaic Naif, 2004.

LEONE, Eduardo & MOURÃO, Maria Dora. **Cinema e Montagem.** São Paulo: Editora Ática, 1987.

NIESTZSCHE, Frederich. “O Eterno Retorno” (1881). In: **Obras Incompletas, Coleção Os Pensadores.** Rio de Janeiro: Editora Abril, 1999.

MATURANA, Humberto. **Cognição, Ciência e Vida Cotidiana.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

ROSÁRIO, Nísia Martins do. “Corpos Eletrônicos em Discursos de Audiovisualidades” in: SILVA, Alexandre R & ROSSINI, Mirian de Sousa. **Do Audiovisual às Audiovisualidades: Convergência e Dispersão nas Mídias.** Porto Alegre, Arteprisco, 2009.

STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema.** São Paulo: Editora Papirus, 2000.

SIMONDON, Gilbert. “A Gênese do Indivíduo”. In: LANCETTI, Antonio (org). **Cadernos de Subjetividade: O Reencantamento do Concreto.** São Paulo: Editora Hucitec, 2003.

# O PROCESSO

O QUE ESTAMOS ESTUDANDO





Robert Pattinson em *Cosmopolis* (2012)

## O espectro do capitalismo: uma leitura de *Cosmópolis*

Alysson Tadeu Alves de Oliveira<sup>1</sup>  
Mestrando do Programa de Estudos Linguísticos e  
Literários em Inglês-FFLCH-USP

**Resumo:** Quando foi publicado em 2003, o romance *Cosmópolis*, de Don DeLillo, teve uma recepção controversa, e poucos críticos notaram o tom profético da obra. Quase uma década depois, sua adaptação cinematográfica, assinada por David Cronenberg, permitiu uma releitura, agora sob o contexto de uma crise econômica parecida com aquela retratada no livro. Esse artigo investiga a obra literária sob a ótica do longa-metragem, analisando a relação do protagonista e seus subordinados, e como o romance e o filme figuram a crise econômica de 2008.

**Palavras-chave:** Capitalismo, *Cosmópolis*, Crise Econômica, David Cronenberg, Don DeLillo

Quando foi publicado em 2003, o romance *Cosmópolis*, do escritor Don DeLillo, teve uma recepção controversa. As feridas do 11 de setembro ainda não estavam curadas totalmente – se é que isso será possível algum dia – e muitos resenhistas insistiam naquilo sobre o qual o livro não é, deixando de perceber que, ao seu centro, o romance lida com a possibilidade de uma crise econômica. Quase uma década depois, quando a adaptação do livro assinada por David Cronenberg foi lançada no Festival de Cannes, em maio de 2012, permitiu uma nova leitura do romance sob a sombra de um colapso econômico real que começou em 2007 e ecoa até hoje, gerando, entre outras manifestações, o movimento *Occupy Wall Street*.

Este ensaio investiga a adaptação cinematográfica do romance sob a ótica da dialética hegeliana do senhor e do escravo, analisando as relações entre o protagonista – um especulador financeiro jovem e rico – com as pessoas que o cercam. Uma vez que o filme é contado do ponto de vista dele, tal focalização é traduzida na forma, que, comparada com o romance, dá aos personagens secundários menos tempo na tela. Já os comentários de Fredric Jameson sobre a Pós-modernidade como um momento histórico e econômico – mais do

---

<sup>1</sup> aly.oliveira@usp.br

que uma manifestação estética – nos permitem desenvolver como o filme vê seu tempo, o do capitalismo tardio.

## O FRACASSO DAS PESSOAS

Numa resenha publicada no jornal *The New York Times*, Michiko Kakutani diz que o romance é repleto de clichês e que não alcança o mesmo nível de outras obras mais famosas de DeLillo – como *Ruído Branco* e *Submundo*. “*Cosmópolis*, enfim, é como uma falsificação, lúgubre e mão-pesada como um filme ruim de Wim Wenders, e tão datado como uma edição antiga da revista *Interview*”<sup>2</sup>. Na *New Yorker*, John Updike escreveu que ‘o problema com uma trama em que tudo pode acontecer é que, de certa forma, nada acontece’<sup>3</sup>.

No mesmo *The New York Times*, Walter Kim, editor literário da revista *GQ*, escreveu que:

Nosso mundo foi transistorizado para um adeus – agora nos conte algo que não sabemos. DeLillo se recusa. O futurismo acadêmico dele é fossilizado. É como se ele se mantivesse num isolamento permanente desde 1968 ou algo parecido.<sup>4</sup>

O que essas resenhas parecem não perceber é que sendo a trama situada em abril de 2000 – mais de um ano antes do 11/9 – DeLillo pode apenas dar pistas de uma transformação que está por vir. A única coisa que o protagonista, Eric Packer, quer é cortar o cabelo numa velha barbearia que frequentava quando era criança. Para chegar ao lugar, precisa atravessar Nova York, e a cidade está caótica, com diversas vias fechadas, por conta de manifestações e a visita do presidente dos Estados Unidos.

<sup>2</sup> <http://www.nytimes.com/2003/03/24/books/books-of-the-times-headed-toward-a-crash-of-sorts-in-a-stretch-limo.html?ref=bookreviews>

<sup>3</sup> [http://www.newyorker.com/archive/2003/03/31/030331crbo\\_books1?currentPage=1](http://www.newyorker.com/archive/2003/03/31/030331crbo_books1?currentPage=1)

<sup>4</sup> <http://www.nytimes.com/2003/04/13/books/long-day-s-journey-into-haircut.html?ref=bookreviews>

Rumores de uma mudança eminente estão espalhados pela narrativa – tanto no livro quanto no filme. Em um diálogo entre Eric e sua teórica-chefe – uma espécie de guru filosófico que lhe dá conselhos –, chamada Vija Kinsky (uma das personagens mais interessantes do livro e do filme), ela explica que:

É difícil de encontrar o presente. Ele começa a ser sugado para fora do mundo para abrir espaço para o futuro de mercados sem controle e potencial de investimento gigantesco. O futuro é insistente. É por isso que algo vai acontecer em breve, talvez hoje. (DELILLO, 2004, p 79, tradução nossa)

Esse diálogo acontece no interior asséptico da limousine branca de Eric, enquanto anarquistas vandalizam o exterior do veículo. Não seria exagero dizer que vem à mente a frase famosa do clássico italiano *O Leopardo*, de Tomaso di Lampedusa (levado ao cinema por Lucchino Visconti): As coisas precisam mudar para continuar as mesmas. A insistência do futuro nos dá uma sensação do pós-moderno jamesoniano – que o futuro sempre será o futuro, nunca o presente. Eric vive dessa forma – num presente eterno de um futuro que sempre está por vir.

Em se tratando dos personagens que cruzam os caminhos de Eric, há dois tipos: aqueles que entram em sua limousine e os outros cujos encontros se dão do lado de fora do veículo. Vija pertence ao primeiro grupo, assim como uma das amantes do protagonista, um médico, e alguns funcionários. Por outro lado, a mulher dele, outra amantes e dois homens que irão o confrontar (mais sobre eles abaixo) estão na segunda categoria. Mesmo assim, não há muitos indícios de que haja alguma relação entre o lugar do encontro e como Eric lida com essas pessoas – para eles, todos são subalternos.

E, embora ele tente diversificar o assunto de suas conversas, todas, no fim, são sobre dinheiro. Uma das primeiras interações acontece com uma amante – uma mulher mais velha do que ele, chamada Didi Francher (Juliette Binoche). Quando a vemos pela primeira vez no filme, eles estão transando na limousine<sup>5</sup>. Assim que terminam

<sup>5</sup> No romance, a cena acontece no apartamento dela. Fora isso, não há muitas mudanças no tom, apesar do diálogo no filme ser mais curto que o original.

o ato sexual – uma cena praticamente desprovida de erotismo –, começam uma conversa sobre arte. Enquanto ela insiste no valor estético de uma pintura, ele vê isso como uma mercadoria. Ele acaba confessando a ela que gostaria de comprar uma capela pública, e a tornar acessível apenas para ele mesmo.

Esse comportamento – uma aversão a ter de ver outras pessoas fora de sua classe social alta – é algo comum entre os ricos, como mostra um artigo da revista Newsweek:

Mais do que ir a eventos repletos de mídia, eles [os ricos] organizam concertos, desfiles de moda e exposições de arte em suas próprias casas. Fazem suas compras depois do fechamento das lojas, e vetam vizinhos (e amigos em potencial) que não tenham sua mesma classe e dinheiro. Na essência, é o retorno do modo como os milionários viviam antes da ética hippie dos anos de 1960 transformar em algo legal se misturar com outras classes.<sup>6</sup> (VENCAT, 2007, tradução nossa)

Na visão de Eric, pessoas de outras classes sociais são seus inimigos. Eles são aqueles que carregam ratos mortos do lado de fora de sua limousine e ‘gritam algo sobre um espectro’. Essas são as pessoas que terão voz apenas em dois momentos no filme – os dois homens que atacam o protagonista. Um deles é cômico – um sujeito que chama a si mesmo de ‘o assassino da torta’, cuja vida é devotada a jogar torta de creme no rosto de pessoas famosas e poderosas.

Eu abri mão do presidente dos Estados Unidos para fazer esse strike. Eu posso atirar torta nele a qualquer momento. Você [Eric] é um feito maior, eu lhe digo isso. Muito difícil de acertar. [...] Já joguei tortas em Fidel três vezes em seis dias quando ele esteve em Bucareste no ano passado. Eu sou um *action painter* das tortas de creme. (DELILLO, 2004, p. 142-143, tradução nossa)

O outro homem a confrontar Eric é Benno Levin, uma figura patética, que tem um papel importante na conclusão da história. No romance, ele é um narrador em primeira pessoa de segmentos chamados “As

<sup>6</sup> <http://www.thedailybeast.com/newsweek/2007/11/30/ah-the-secluded-life.html>

confissões de Benno Levin”- contrastando com o restante do romance escrito na 3ª pessoa, embora o ponto de vista seja o de Eric. No filme, também roteirizado por Cronenberg, os segmentos de Benno Levin são omitidos. Esse subalterno sequer tem a chance de falar ao longo da narrativa. O discurso dele será conhecido com detalhes apenas na última parte do filme, quando ele confronta o protagonista.

No *Los Angeles Review of Books*, Cornel Bonca (2012) chama Levin de um ‘lobo solitário’, e vai além:

Desconectado de qualquer grande movimento social ou solidariedade com outras pessoas, o desejo dele de matar Packer é meramente pessoal, que é o tipo de terrorismo no qual os americanos se especializaram: chocante, sexual para atrair a mídia, ainda assim politicamente inconsequente ao extremo. A arma apontada para a cabeça de Eric no final do livro já foi disparada há muito tempo na cabeça da esquerda norte-americana<sup>7</sup>.

Levin é a pessoa que irá acordar Eric de seu torpor. O ‘lobo solitário’ é a última chance do protagonista sentir algo – uma vez que seus sentidos já estão mortos. O personagem compara o milionário a Ícaro, sugerindo que essa jornada já foi longe demais, e acrescenta: “Você mesmo fez isso. Derretendo no sol”.

O relacionamento de Eric com os personagens secundários assume contornos daquilo que Hegel chamava de dialética do Senhor e do Escravo. Dessa forma, seus empregados, sua esposa e as amantes estão ao seu dispor para o ajudar a acumular dinheiro ou para a sua diversão. A ideia do ‘senhor colhendo satisfação dos trabalhos do escravo’(HEGEL, 1977, p. 522) é, de certa forma, traduzida na forma do filme. Todas as cenas envolvendo suas amantes ou funcionários são menores quando comparadas ao romance. É como se ao ter menos tempo em cena, esses personagens – pessoas que não são poderosas – são privadas da única coisa que poderiam ter: tempo em cena.

Em se tratando de Benno Levin, a adaptação é ainda mais cruel. Os monólogos dele não encontraram espaço no filme. Ao omitir

<sup>7</sup> <http://lareviewofbooks.org/article.php?id=923&fulltext=1>

esses segmentos, o filme elimina parte da dialética do romance que culmina na colisão entre ele e Eric no segmento final – que dura por volta das últimas 20 páginas do romance e os 20 minutos finais do longa. Portanto, o clímax é um pouco mais surpreendente no filme.

## O FRACASSO DO TEMPO

Tempo é dinheiro, diz a sabedoria popular, e em *Cosmópolis* o tempo tem um papel importante, trazendo à tona outra evidência de elementos pós-modernos no filme. Tanto no longa quanto no romance, somos, como explica Jameson, ‘incapazes de unir passado, presente e futuro da experiência biográfica [de Eric]’(1991, p.27). A narrativa ao longo de um único dia – o que levou alguns críticos a chamar o romance de uma espécie de Ulysses contemporâneo<sup>8</sup>.

Poucas vezes o *plot* desvia do presente – especialmente no filme. Isso, no fim, não significa muito, uma vez que não sabemos qual foi o passado ou o futuro para poder estabelecer uma comparação. Didi diz que ‘a vida é muito contemporânea’ (DELILLO, 2004, p. 27), enquanto Vija é quem conecta tempo e dinheiro:

Você sabe como não tenho pudores na presença de qualquer coisa que chame a si mesma de uma ideia. A ideia é o tempo. Vivendo no futuro. Veja aqueles números correndo. O dinheiro faz o tempo. Costumava ser o contrário. O tempo do relógio acelerado com a ascensão do capitalismo. As pessoas pararam de pensar na eternidade. Eles começaram a se concentrar nas horas, horas possíveis de serem medidas, horas de pessoas, usando o trabalho de forma mais eficiente. (ibidem, p. 78-79, tradução nossa)

Os únicos vislumbres que temos da biografia passada de Eric virão quando ele, finalmente, chega à barbearia, e descobrimos que esse era o lugar aonde ia quando era criança. O barbeiro, cujo nome é Anthony, nos permite saber algumas informações – que soam mais como um lapso verbal – sobre a vida do protagonista. Mesmo assim, o personagem continua como uma espécie de mistério.

8 “DeLillo extrapola os limites da ficção em 2003 da mesma forma como Joyce fez 80 anos antes”, *Chicago Sun-Times*. “Uma jornada urbana e episódica de um dia que culmina numa volta ao lar pós-moderna – *Cosmópolis* é um *Ulysses* conciso para o novo século”, *The San Diego Union Tribune*

Slavoj Žižek informa em seu *First as tragedy, then as farce* que ‘historicismo universalizado tem um sabor estranho e a-histórico’ (p.22). Ele argumenta que uma vez que aceitamos as contingências de nossas identidades, ‘toda a tensão histórica autêntica de certa forma evapora em jogos performáticos sem fim de um presente eterno’ (ibidem). Podemos aplicar essas formulações em Eric, uma vez que percebemos que ele tem ciência de sua identidade como um ‘fazedor de dinheiro’, o presente (o único dia retratado em *Cosmópolis*) é um tempo sem-fim.

Dessa forma, devemos concentrar em sua jornada, e citando Jameson novamente, poderíamos a chamar de um tipo arquetípico, no qual:

Jornadas de retorno arquetípicas além da superfície das coisas também são vagamente despertadas, da antiguidade e Dante até a sala da frente e o quarto dos fundos de Goffman, com sua forma canônica no grande convite de Marx a ‘abandonar essa esfera barulhenta, onde tudo acontece na superfície e na frente de todo mundo, e seguir [aquele que tem dinheiro e proprietário da força de trabalho] para a casa escondida da produção cuja soleira está pendurada a placa “Sem vagas, exceto para negócios”’. (JAMESON, 1995, p. 15, tradução nossa)

A jornada de Eric vai ao encontro das palavras de Marx. Ao se isolar em sua limousine (‘a casa escondida de produção’) é ‘abandonar essa esfera barulhenta’, ou seja, o exterior do carro, onde tudo pode ser visto por qualquer pessoa. O veículo tem um sistema peculiar de segurança: ninguém pode ver o seu interior, nem ele pode ver o lado de fora pelas janelas – o que ele (e nós, quando a câmera ‘está’ dentro do carro) vê é uma imagem do exterior em telas que cobrem onde estão as janelas que não se abrem. E, por fim, ninguém entra no carro de Eric por prazer – nem mesmo sua amante, Didi: depois do sexo, a conversa acaba sendo sobre negócios.

Se a ausência de passado e futuro em *Cosmópolis* se refere ao tempo, o lugar é o que Jameson chama de ‘nova superficialidade’<sup>9</sup>

9 MARX, Karl. *The Capital, Vol 1*. London: Penguin-Verso, 1976. P. 279-280

10 Neologismo, cuja tradução ‘superficialidade’ não contempla todo o seu significado, sendo, ironicamente, superficial

– referindo-se ao esmaecimento dos afetos. Aqui, um paralelo pode ser estabelecido tendo como referencial se a cena acontece dentro ou fora do veículo.

Eric se encontra com sua mulher três vezes. Ela é Elise Shifrin, uma herdeira rica que passa o tempo escrevendo poesias e vagando pela cidade visitando lugares chiques e caros. Nos primeiros encontros, eles se dirigem a restaurantes, e esse é o único momento em que o protagonista tenta ter conversas mais sérias, embora ela não pareça interessada nisso. Eric sabe que sua falência é eminente, por isso espera poder contar com o dinheiro dela.

Para Marc Auge, um carro é o que ele chama de não-lugar, um local de transição, onde não há fortes laços humanos. Em *Cosmópolis*, há uma inversão interessante porque a limousine, supostamente um não-lugar, se transforma num lugar. E, no filme, essa evidência é ainda mais forte uma vez que nunca vemos a casa ou verdadeiro escritório de Eric.

## O FRACASSO DO DINHEIRO

Não é comum para um filme, mas Cronenberg abre *Cosmópolis* com uma epígrafe – a mesma usada por DeLillo em seu romance –, na qual se lê: ‘um rato se transformou em uma unidade monetária’. A frase vem do poema *Report from a besieged city* (Relatório de uma cidade sitiada), do polonês Zbigniew Herbert. Publicada nos anos de 1980, o tom e conteúdo dessa poesia vai ao encontro da descrição de Jameson da pós-modernidade:

Eu devo ser preciso mas não sei quando a invasão começou duzentos anos atrás em dezembro ou setembro talvez ontem no alvorecer todos aqui sofrem da perda da sensação de tempo<sup>11</sup> (tradução nossa)

Uma das primeiras coisas descritas no poema é que, depois da invasão da cidade, os ratos se transformaram em moeda corrente. No romance, e consequentemente no filme, os manifestantes que tomaram as ruas de Nova York carregam ratos pretos e grandes com eles. Numa cena, dois

deles entram num restaurante onde Eric está com sua mulher, e, com os ratos mortos nas mãos, gritam ‘algo sobre um espectro’(DELILLO, 2004, p. 74). Se, no livro há um senso de antecipação, e o que vem a seguir precisa de vários parágrafos para ser descrito, no filme a cena acontece de maneira bastante direta, e acaba pouco depois de que a frase acima é dita.

Imediatamente depois dessa cena, Eric está de volta à limousine ouvindo Vija Kinski profetizando sobre o Capitalismo – detalhando ideias que, até então, estavam debaixo da superfície e emergem como o tema principal do filme. O que acontece é mais do que um diálogo entre ela e o rapaz, é um discurso, uma palestra.

Ela começa com aquilo que chama de ‘A arte de fazer dinheiro’, citando os gregos que tinham uma palavra para isso, *Chrimatistikós*. É uma cena complicada que depende muito da presença cênica dos intérpretes. A atriz britânica Samantha Morton diz suas falas de forma calma, dizendo palavra por palavra de forma muito clara – e, ainda assim, parecem sussurradas.

É apenas nessa cena que fica claro o que é o tão falado ‘espectro’. Os anarquistas gritam a frase, e um display gigantesco pisca mostrando a frase: “Um espectro está rondando o mundo – O espectro do capitalismo”. Isso é, claro, uma adaptação da famosa frase de abertura do *Manifesto Comunista*, de Karl Marx e Frederic Engles: “Um espectro está rondando a Europa – O Espectro do comunismo”. Para Eric, os protestantes são ingênuos, e quando um deles põe fogo em si mesmo, os pensamentos do protagonista são interessantes:

Um homem em chamas. Atrás de Eric todas as telas pulsam com isso. E toda ação estava em pausa, os manifestantes e a polícia se batendo e apenas as câmeras se acotovelando. O que isso mudou? Tudo, ele pensou. Kinski estava errada. O mercado não era total. Não podia reivindicar esse homem ou assimilar seu ato. Não tamanha força e horror. Isso é uma coisa fora de alcance. (DELILLO, 2004, p. 100, tradução nossa)

O homem em chamas tem mais ressonância no romance do que no filme, porque neste, ele se transforma apenas numa imagem nas telas de Eric, enquanto DeLillo descreve todo o processo do homem se colocando fogo

<sup>11</sup> <http://www.poemhunter.com/poem/report-from-the-besieged-city/>

até o clímax da cena. Cronenberg talvez não quisesse chocar tanto. Ou ele sabia que uma imagem tão forte quanto essa poderia roubar o foco do filme.

Outra questão que poderia ter eclipsado *Cosmópolis*, mas que, no fim, acaba sendo a seu favor, é a escolha do ator que faria o protagonista. O inglês Robert Pattinson ficou conhecido quando começou a interpretar na série de filmes *Crepúsculo* um vampiro pudico e romântico, chamado Edward. Ao todo, foram 4 longas (baseados em 3 romances), lançados entre 2008 e 2012, transformando o ator no galã juvenil do momento. Deixando de lado a ausência de qualidade literária ou cinematográfica é possível estabelecer um paralelo entre os personagens: Eric e Edward são dois sanguessugas.

Eric não é menos vampiro do que Edward – a diferença está naquilo que tiram de suas vítimas. Enquanto o segundo quer sangue e amor, o primeiro suga a alma de todos que ousam se aproximar dele. Ele também é um parasita, o tipo de milionário cujo dinheiro não vem de trabalho, no stricto senso da palavra. E é sua especulação monetária que destrói o seu mundo, quando ele coloca todas as suas apostas no Yuan, da China.<sup>12</sup>

Ao comentar *Videodrome* (1983), de Cronenberg, Jameson diz que o filme nos ‘deixa vislumbrar um grão da vida pós-moderna de forma mais vívida do que qualquer documentário ou drama social’(1995, p. 33). Essas palavras também podem ser aplicadas a *Cosmópolis*, e uma distinção entre livro e filme é necessária aqui. O romance foi publicado 4 anos antes da crise econômica de 2007, e 8 antes do Occupy Wall Street, e, dessa forma, tem um quê de profético, uma vez que eventos como esses estão em suas páginas. Como já mencionamos, o filme se tornou uma oportunidade de revisar opiniões – uma delas é o ensaio de Bonca no *Los Angeles Review of Books*<sup>13</sup>. Se, por um lado, o romance era sobre o futuro, por outro, o filme é um retrato de nosso *zeitgeist* sombrio.

<sup>12</sup> No romance, a moeda é o iene japonês.

<sup>13</sup> “Re-reading *Cosmopolis* now, however, in the light of David Cronenberg’s new film adaptation, and given the context of the 2007 global economic meltdown and the Occupy Movement that followed, it” - <http://lareviewofbooks.org/article.php?id=923&fulltext=1>

A estrutura de sentimento descrita no livro, e mostrada no filme, pode ser lida como algo bem próximo de uma história pós-apocalíptica – o que não significa que é forçada ou mesmo uma fantasia. Na verdade, é um retrato realista – embora, cruel, para algumas pessoas – de nosso mundo contemporâneo, no qual as incertezas da vida estão no fluxo econômico do sistema.

O filme acaba com Benno Levin – um nome que se pode cogitar ser russo ou até mesmo soviético – apontando uma arma na nuca de Eric. O livro conta um pouco além, mas também não confirma se o protagonista é assassinado ou não. E, de certa forma, explicações não farão muita diferença, porque Eric já se foi há muito tempo. Seu estado de torpor ao longo da narrativa e seus atos desesperados para sentir algo – como matar um segurança ou atirar em sua própria mão – são apenas a materialização do vazio de sua alma. Nas últimas frases do romance, se lê:

A sua mão continha a dor de sua vida, tudo dela, emocional e outras, e fechou seus olhos mais uma vez. Isso não era o fim. Ele está morto dentro do cristal do seu relógio, mas ainda vivo no espaço original, esperando o tiro soar. (DELILLO, 2004, p. 209)

*Cosmópolis* é o retrato de muitos apocalipses: o pessoal e o público – um interferindo no outro. E, na segunda página do romance, o narrador – que, basicamente verbaliza os pensamentos de Eric – diz: “Quando ele morresse, ele não acabaria. O mundo não acabaria” (p. 6).

## BIBLIOGRAFIA

AUGE, M. **Non-places: An introduction to Supermodernity**. Trad: John Howe. London & New York: Verso, 2009.

BONCA, C. “Contacts with the real: On ‘Cosmopolis’”. **Los Angeles Review of Books**, Los Angeles, 12 Set 2012. Disponível em: <http://lareviewofbooks.org/article.php?id=923&fulltext=1>. Acessado em 26 Nov 2012.

DELILLO, D. **Cosmopolis**. New York: Scribner, 2004 [2003].

HEGEL, G. W. **Hegel’s Phenomenology of Spirit**. Trad: A. V. Miller. Oxford: Oxford University Press, 1977.

HERBERT, Z. **Report from a besieged city**. Disponível em:  
[www.poemhunter.com/poem/report-from-the-besieged-city/](http://www.poemhunter.com/poem/report-from-the-besieged-city/).  
Acessado em 26 Nov 2012.

JAMESON, F. “The cultural logic of late capitalism”.  
**Postmodernism or The logic of Late Capitalism**. Durham: Duke  
University Press, 1991.

\_\_\_\_\_. **The geopolitical Aesthetic**. Bloomington and  
Indianapolis: Indiana University Press, 1995 [1992].

KAKUTANI, M. “Headed Toward a Crash, Of Sorts, in a Stretch  
Limo”. **The New York Times**, New York, 24 Mar 2003. Disponível  
em: [http://www.nytimes.com/2003/03/24/books/books-of-  
the-times-headed-toward-a-crash-of-sorts-in-a-stretch-limo.  
html?ref=bookreviews](http://www.nytimes.com/2003/03/24/books/books-of-the-times-headed-toward-a-crash-of-sorts-in-a-stretch-limo.html?ref=bookreviews). Acessado em 26 Nov 2012.

KIM, W. “Long day’s journey into haircut”. **The New York  
Times**, New York, 13 Abr 2003. Disponível em: [http://www.  
nytimes.com/2003/04/13/books/long-day-s-journey-into-haircut.  
html?ref=bookreviews](http://www.nytimes.com/2003/04/13/books/long-day-s-journey-into-haircut.html?ref=bookreviews). Acessado em 26 Nov 2012.

UPDIKE, J. “One-Way Street”. **The New Yorker**, New York,  
31 Mar 2003. Disponível em: [http://www.newyorker.com/  
archive/2003/03/31/030331crbo\\_books1](http://www.newyorker.com/archive/2003/03/31/030331crbo_books1).  
Acessado em 26 Nov 2012.

VENCAT, E. F. “Ah, the secluded life”. **Newsweek**, 30  
Nov 2007. Disponível em: [http://www.thedailybeast.com/  
newsweek/2007/11/30/ah-the-secluded-life.html](http://www.thedailybeast.com/newsweek/2007/11/30/ah-the-secluded-life.html).  
Acessado em 26 Nov 2012.

ŽIŽEK, S. **First as tragedy, then as farce**. London & New York:  
Verso, 2009.

## FILME

COSMOPOLIS. David Cronenberg. Canadá/França/Portugal/Itália.  
2012, filme 35mm



*Batman: O Cavaleiro das Trevas Ressurge* (Christopher Nolan, 2012)

# Batman sem máscara: a representação das classes sociais a partir do estereótipo

Karen K. Kremes<sup>1</sup>  
Graduanda em História – Bacharelado na UEPG  
Formada em Teologia pela AGRADÉ

**Resumo:** Este artigo busca explorar a representação das classes sociais a partir do estereótipo na trilogia de filmes do herói fictício Batman, do diretor britânico Christopher Nolan. São eles *Batman Begins* (2005), *Batman: O Cavaleiro das Trevas* (2008) e *Batman: O Cavaleiro das Trevas Ressurge* (2012).

**Palavras-chave:** cinema, batman, christopher nolan, estereótipo

## INTRODUÇÃO

Criado em 1939 pelo desenhista norte-americano Robert Kahn, conhecido como Bob Kane, no período da Segunda Guerra Mundial, Batman é um super-herói fictício das histórias em quadrinhos publicadas pela editora norte-americana DC Comics.

Desde o início mostrando a cidade fictícia de Gotham como terreno fértil para desigualdades sociais e com isso fazendo uso de alguns estereótipos sociais, Batman – ou também Homem Morcego – luta contra o crime e contra a miséria e as mazelas que se abatem sobre a cidade.

Personagem de sucesso foi adaptado pela primeira vez para a TV em uma série de 1943 com o nome de *O Morcego* (Batman, Lambert Hillyer, 1943); posteriormente em 1949 com *A Volta do Homem Morcego* (Batman & Robin, Spencer Gordon Bennet, 1949) e mais tarde, em 1966, como *Batman e Robin* (William Dozier, Batman, 1966), a famosa série cômica com o ator norte-americano Adam West.

No cinema sua primeira película foi no mesmo ano de estreia da série *Batman e Robin*, inclusive como uma expansão da mesma,

---

<sup>1</sup> bat.karen@hotmail.com

com o filme intitulado *Batman, o Homem-Morcego* (Batman: The Movie, Leslie H. Martinson, 1966), estrelado pelos próprios atores da série cômica: Adam West e Burt Ward. Mais tarde vieram *Batman* (Batman, Tim Burton, 1989), com Jack Nicholson e Michael Keaton; *Batman: O Retorno* (Batman Returns, Tim Burton, 1992), com Michael Keaton, Danny DeVito e Michelle Pfeiffer; *Batman Eternamente* (Batman Forever, Joel Schumacher, 1995), com Val Kilmer, Tommy Lee Jones e Jim Carrey; *Batman & Robin* (Batman & Robin, Joel Schumacher, 1997), com Arnold Schwarzenegger, George Clooney e Chris O'Donnell e a aclamada trilogia de Christopher Nolan: *Batman Begins* (Batman Begins, 2005), *Batman: O Cavaleiro das Trevas* (The Dark Knight, 2008) e *Batman: O Cavaleiro das Trevas Ressurge* (The Dark Knight Rises, 2012), todos os três sob a direção do britânico e estrelados por Christian Bale, Michael Caine, Gary Oldman e Morgan Freeman.

Alter ego do *playboy* bilionário Bruce Wayne, Batman é um vigilante noturno que vai à contramão da sociedade ao lutar pelos menos favorecidos mesmo pertencendo à elite. Então onde está o estereótipo?

Recheado de moradores de rua, ladrões, assassinos, loucos, doentes, policiais, trabalhadores, donas de casa, psicopatas e outros segmentos da sociedade, o universo de Batman sempre tratou tais personagens através de perspectivas diferentes, de acordo com o período em que foi produzido e o meio midiático. Então, este artigo irá trabalhar as representações das classes sociais a partir do estereótipo na trilogia de filmes de Christopher Nolan, buscando analisar a ideia de classes presentes na produção e estudar os ideais e conceitos de personagens que representam estereótipos da sociedade.

Usando como fontes principais os três filmes *Batman Begins*, *Batman: O Cavaleiro das Trevas* e *Batman: O Cavaleiro das Trevas Ressurge* e como base teórica os textos de Serge Moscovici<sup>2</sup>, Flávia Biroli<sup>3</sup>,

<sup>2</sup> Psicólogo social romeno naturalizado francês. Diretor e co-fundador do Laboratório Europeu da Psicologia Social. Membro do European Academy of Sciences and Arts, da Légion d'honneur e do Russian Academy of Sciences.

<sup>3</sup> Professora do Instituto de Ciência Política da UnB e pesquisadora CNPq.

Francisco Leite<sup>4</sup> e Leandro Leonardo Batista<sup>5</sup> o presente artigo fará uma análise do reflexo do estereótipo na trilogia de filmes e a ideia de classes abordada na produção cinematográfica.

## BATMAN BEGINS

Reinício da franquia do Homem Morcego, *Batman Begins* mostra a origem do Batman, interpretado pelo ator britânico Christian Bale, sua infância, juventude e a fase adulta. Neste cenário, vemos uma Gotham velha, desgastada, suja e violenta, palco das mais diversas classes sociais.

Então percebemos o primeiro processo de representação social, segundo Serge Moscovici: a elaboração de uma coletividade segundo a percepção de um grupo, neste caso o diretor Christopher Nolan e sua produção.

Uma forma de interpretar a realidade cotidiana, em *Batman Begins* vemos a representação social sob a ótica do estereótipo, de Francisco Leite e Leandro Leonardo Batista, o que da vazão ao discurso sobre persuasão de Neusa Demartini Gomes<sup>6</sup>, onde ela diz:

por sua natureza sócio-comunicacional, para obter seus objetivos, a persuasão recolhe e instrumentaliza um conjunto de técnicas, regras e procedimentos de origens diferentes, em especial psicológicos, sociológicos, lingüísticos e semânticos, que vêm sendo experimentados com maior ou menor sucesso na criação de mensagens e no planejamento de campanhas persuasivas, tanto comerciais quanto institucionais e ideológicas. (GOMES, 2003, p. 36).

Afinal, o cinema é um meio de comunicação de massa que visa influenciar e persuadir o público, tanto para questionar suas opiniões,



Liam Neeson versus Christian Bale em *Batman Begins*. Fonte: Divulgação Warner. Bros.

<sup>4</sup> Professor, Doutorando e Mestre em Ciências da Comunicação pela USP. Membro do Grupo de Pesquisa Efeitos da Comunicação (GPEC), da ECA/USP.

<sup>5</sup> Professor Doutor na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Coordenador Geral do Grupo de Pesquisa Efeitos da Comunicação (GPEC) da mesma instituição.

<sup>6</sup> Doutora em Ciências da Comunicação, pela Universidad Complutense de Madrid e professora no Programa de Pós Graduação em Comunicação da PUCRS.

atitudes e comportamentos ou a convencê-lo a aceitar as ideias propostas nos filmes. O que o torna um propagador de estereótipos. Neste caso, a produção busca quebrar paradigmas e tabus sociais ao optar por uma narrativa onde o herói é um bilionário, mas que luta pela causa de todas as classes sociais, em especial, os menos favorecidos e vítimas do sistema corrupto ao qual ele tem acesso.

Se utilizando do estereótipo do policial norte-americano como aquele que só come rosquinhas e toma café; o morador de rua como perigoso e mal; a promotora idealista; políticos e juízes corruptos; o trabalhador simples e injustiçado, entre outros. *Batman Begins* estigmatiza certos segmentos da sociedade, assim como quebra outros estereótipos. A exemplo, o sargento da polícia de Gotham, Jim Gordon, interpretado pelo ator britânico Gary Oldman, o único policial honesto e preocupado com a justiça em meio a todo o sistema corrupto vigente. Como afirma os estudos de Flávia Biroli sobre a reprodução do estereótipo nos meios midiáticos, a produção tipifica a realidade social.

No entanto, reside no vilão Ra's Al Ghul, interpretado pelo ator irlandês-britânico Liam Neeson, o principal aspecto do estereótipo da produção cinematográfica. Não pelo personagem ser estigmatizado, mas por ele apresentar crenças e ideais que tipificam a sociedade de maneira estereotipada e radical.

Em uma das cenas onde Ra's Al Ghul e Batman se enfrentam, o vilão coloca em apenas uma frase todo o ideal da Liga das Sombras, organização criminosa internacional ao qual ele lidera, dizendo "Crie fome suficiente e todos se tornam criminosos" (*Batman Begins*, Christopher Nolan, 2005, 1h48min). Este é o ideal, a crença, o propósito que permeia todas as atitudes e pensamentos da Liga das Sombras, organização criminosa liderada por Ra's Al Ghul, este é o conceito adotado pelo vilão e levado a situações extremas durante toda a película, onde Ra's Al Ghul acredita que apenas a destruição de Gotham a fará voltar à harmonia inicial.

É a partir desta ideia estigmatizada do vilão, que o filme trabalha a questão do estereótipo, buscando quebrar tabus e regras ao colocar um herói que vai contra estes ideais, muitas vezes presentes, mesmo que indiretamente, na mentalidade das pessoas.

## BATMAN: O CAVALEIRO DAS TREVAS

Sequencia do filme anterior e continuidade da abordagem das mazelas de uma cidade que agora vê uma luz no fim do túnel através da intervenção de Batman, o agora tenente Jim Gordon e o acréscimo do promotor público Harvey Dent, interpretado pelo ator norte-americano Aaron Eckhart.

Em *Batman: O Cavaleiro das Trevas* mais uma vez a representação das classes sociais é um forte componente, no entanto, aqui cabe à intervenção da propaganda contra intuitiva, como bem diz o texto de Francisco Leite e Leandro Leonardo Batista, ao identificar uma proposta de estimular o processo de dissociação de antigos estereótipos negativos fixados na memória das pessoas.

Aqui a figura do político, tão estigmatizada na produção anterior toma outra forma e evolui para a figura do político herói e que busca o bem do povo, uma ideia completamente oposta à concepção popular de que todo político é corrupto. O que mostra esse processo de reavaliação de pensamentos estereotípicos, ao filme expor em seu enredo informações que justificam e/ou caracterizam tais pensamentos tradicionais como concepções altamente negativas e ultrapassadas.

Outro ponto importante é a continuação da ideologia estereotípica do longa-metragem anterior nesta sequência, mas desta vez por um novo ângulo e advinda de um novo vilão, o Coringa, interpretado pelo ator britânico Heath Ledger.

Em uma das cenas mais marcantes de *Batman: O Cavaleiro das Trevas*, em que Coringa é interrogado pelo Batman após sua prisão pelo agora Comissário Gordon, o terrorista diz: "As pessoas são tão boas quanto o mundo permite" (*The Dark Knight*, Christopher Nolan, 2008, 1h28min). O que não deixa de ser justamente a visão ideológica de Ra's Al Ghul em *Batman Begins*, o que liga um elemento a outro.

Enquanto no primeiro filme o vilão era um hábil estrategista e lutador, aqui o Coringa é um psicopata insano. No entanto, mesmo com algumas diferenciações, ambos criminosos possuem



Heath Ledger como Coringa em *Batman: O Cavaleiro das Trevas*. Fonte: Divulgação Warner. Bros.

a mesma ideia: as pessoas civilizadas podem tornar-se criminosas de acordo com as situações e ambientes em que vivem. A partir de uma representação do que nos é familiar, esta característica corresponde a uma naturalização desses ideais, de forma que atuem em diferentes campos sociais, influenciando pessoas a crer ou não no discurso estereotípico. Pois mesmo que a produção objetivou tirar os estereótipos da mentalidade das pessoas, muitos podem sentir-se inclinados a dar razão aos ideais dos vilões.

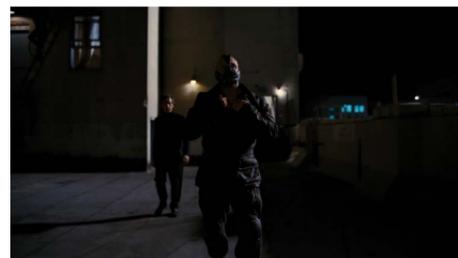
## BATMAN: O CAVALEIRO DAS TREVAS RESSURGE

Último filme da trilogia de Christopher Nolan e o ápice do caos na cidade de Gotham, *Batman: O Cavaleiro das Trevas Ressurge* se conecta com os filmes anteriores de maneira profunda e intensa ao abordar o resultado da ideologia estereotípica de Ra's Al Ghul em *Batman Begins*.

Sem dúvida um dos maiores méritos dos filmes do Batman dirigidos pelo cineasta britânico é a conexão que se estabelece entre uma produção e outra, respingando até mesmo em um *cartoon*, intitulado *Batman: O Cavaleiro de Gotham* (*Batman: Gotham Knight*, Yasuhiro Aoki, Yuichiro Hayashi, Futoshi Higashide, Toshiyuki Kubooka, Hiroshi Morioka, Jong-Sik Nam, Shoujirou Nishimi, 2008), composto por uma antologia de seis curtas-metragens animados situados entre os filmes *Batman Begins* e *Batman: O Cavaleiro das Trevas*. No entanto, neste capítulo final, a produção mostra que a presença de estereótipos no cinema, neste caso nos três filmes, não o faz vilão nas representações que constroem as identidades sociais. Pois revela que os meios midiáticos são capazes de colaborar para a diluição dos estereótipos.

Tendo como a nova ameaça da cidade o vilão Bane, interpretado pelo ator britânico Tom Hardy, um ex-membro da Liga das Sombras. O longa-metragem resgata o ideal de “harmonia”, proposto no primeiro filme por Ra's Al Ghul e traz à tona a forte ideologia daquele que foi o mestre e mentor do próprio Bruce Wayne.

Mesclando o desgaste físico e psicológico do herói Batman, a película ganha um tom mais sombrio e dramático conforme os eventos vão se



Tom Hardy como Bane em *Batman: O Cavaleiro das Trevas Ressurge*. Fonte: DVD.

desenvolvendo. A partir da ideia de que Gotham deve ser tomada por aqueles que sempre foram os excluídos sociais. A película faz uma amostra magnífica e surpreendente do conceito “rico *versus* pobre”, ao narrar catástrofes inimagináveis e uma violência indiscriminada que assola Gotham, a ponto de ser declarada a Lei Marcial na cidade.

Exibindo o cotidiano da ladra Selina Kyle, interpretada pela atriz norte-americana Anne Hathaway, o filme mostra que mesmo após os oito anos de relativa paz com a polícia de Gotham no controle da criminalidade, ainda há mazelas e problemas sociais.

Nesta produção, há a figura dos órfãos, moradores de rua e ladrões com uma presença mais forte e significativa na trama, inclusive fazendo uma pequena referência a questão da briga por territórios entre criminosos, algo sempre presente no universo Batman e que tem sua relevância no contexto do terceiro e último filme.

No entanto, é através deste desenrolar caótico e amedrontador que surge a possibilidade de superação das visões distorcidas ou estereotípicas da vida social. O que se dá na opção altruísta de um dos antagonistas, ao optar por deixar a vida de crime. Uma das muitas cenas que exibem a quebra de tabus com relação a determinado segmento social.

*Batman: O Cavaleiro das Trevas Ressurge* é exatamente isto, o ressurgir do herói, bem como de uma nova concepção da sociedade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foram oito anos de filmes, oito anos de gravações, oito anos de escrita e preparo dos roteiros, oito anos com o mesmo elenco principal e a presença bem-vinda de novos personagens, oito anos de Batman pelas mãos de Christopher Nolan.

É maravilhoso trabalhar este aspecto histórico em uma franquia que marcou época e cresceu junto com toda uma geração de fãs. As representações das classes sociais a partir do estereótipo é apenas um dos muitos temas digno de análise e pesquisa na trilogia de Nolan.



Estátua do Batman em cena do filme *Batman: O Cavaleiro das Trevas Ressurge*. Fonte: DVD.

O interessante e gracioso na elaboração deste artigo é perceber o quanto as coisas se encaixam perfeitamente e como elas tem um reflexo na sociedade e como ela também é um reflexo da sociedade.

No processo de pesquisa e escrita deste artigo tive a oportunidade de me aprofundar no tema de representações sociais e estereótipos, e perceber o quanto isso se adequa a *Batman Begins*, *Batman: O Cavaleiro das Trevas* e *Batman: O Cavaleiro das Trevas Ressurge*. O quanto isto se adequa ao historiador e a todas as pessoas, pois estamos constantemente em contato com tais conceitos. Porém, é somente estudando-os que podemos perceber as minúcias e particularidades que nos parecem tão óbvias, mas que na realidade não recordamos ou nos damos conta no cotidiano. Como diz Moscovici:

As representações individuais ou sociais fazem com que o mundo seja o que pensamos que ele é ou deve ser. Mostram-nos que, a todo instante, alguma coisa ausente se lhe adiciona e alguma coisa presente se modifica. (MOSCOVICI, 1978, p. 59).

Na produção se passaram oito anos desde o desaparecimento de Batman, no entanto, acredito que nem toda uma eternidade será capaz de apagar a magnitude e relevância desta obra-prima do cinema.

Dessa forma, espero que este artigo contribua com o estudo da história do cinema e aponte uma abordagem diferente e concisa não apenas sobre os filmes do *Batman* aqui trabalhados, mas que possa ser aplicada a todas as produções pertencentes à sétima arte que objetivem este mesmo ideal histórico.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**BATMAN BEGINS.** Christopher Nolan. EUA/Reino Unido. 2005. 35 mm. 70 mm. **BATMAN: O CAVALEIRO DAS TREVAS.** Christopher Nolan. EUA/Reino Unido. 2008. 35 mm. 70 mm.

**BATMAN: O CAVALEIRO DAS TREVAS RESSURGE.** Christopher Nolan. EUA/Reino Unido. 2012. 35 mm. 70 mm.

BIROLI, Flávia. **É Assim, que Assim Seja: Mídia, Estereótipos**

e **Exercício de Poder.** Disponível em: <<http://www.compolitica.org/home/wp-content/uploads/2011/03/Fl%C3%A1via-Birolí.pdf>>. Acesso em: 01 dez. 2012.

BIROLI, Flávia. Mídia, Tipificação e Exercícios de Poder: a Reprodução dos Estereótipos no Discurso Jornalístico. **Revista Brasileira de Ciência Política**, n. 6, jul./dez. 2011.  
GOMES, Neusa Demartini. **Publicidade: Comunicação Persuasiva.** Porto Alegre: Editora Sulinas, 2003.

LEITE, Francisco; BATISTA, Leandro Leonardo. A Ameaça dos Estereótipos e a Publicidade Contraintuitiva. **Conexão**, v. 10, n. 20, jul./dez. 2011.

LEITE, Francisco; BATISTA, Leandro Leonardo. A Persuasão, os Estereótipos e os Impactos da Propaganda Contraintuitiva. **Contemporânea**, v. 7, n. 1. Jun. 2009.

MOSCOVICI, Serge. **A Representação Social da Psicanálise.** Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

MOSCOVICI, Serge. **Representações Sociais: Investigações em Psicologia Social.** Tradução Pedrinho A. Guareschi. Petrópolis: Vozes, 2007.



*Anchieta, 815* (Jordana Coutinho, 2013)

## As ferramentas documentais em *Anchieta, 815*: um relato de experiência<sup>1</sup>

Guilherme Gonçalves da Luz

Bacharel em Cinema e animação pela universidade Federal de Pelotas. Mestrando do programa de pós-graduação em comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**Resumo:** Este trabalho se propõe a uma investigação sobre os limites entre a *sugestão* e a *consciência cênica* no interior da relação de alteridade presente entre autor e sujeito em uma obra documental. O estudo se dará por meio de processo analítico-expositivo de um filme denominado *Anchieta, 815*. Para tanto, a pesquisa partirá das discussões que compõem o estudo do gênero desde sua criação, seguirá através de sua inserção na modernidade a partir do que propôs Jean Rouché, por fim, sua transição ao cinema contemporâneo por meio da atuação dos *dispositivos*. A metodologia é um híbrido entre revisão teórica e aplicação de conceitos à prática documental como relato de experiência.

**Palavras-chave:** alteridade, dispositivo, documentário.

### INTRODUÇÃO

João Moreira Salles abre seu texto denominado “A dificuldade do documentário” com a seguinte citação: “A natureza da não-ficção e do filme de não-ficção provou ser absolutamente desorientadora para gerações de cineastas e acadêmicos” (SALLES, 1997). Tal asserção parece estabelecer um marco inicial para qualquer discussão acerca das formas documentais nos meios cinematográficos. Questões como realidade e ficção, o papel das imagens referenciais do cinema, os dispositivos cinematográficos, os aparatos formais e estilísticos dos cineastas, o mercado audiovisual, são indiscriminadamente acrescidas de complexidade no estudo dos filmes documentais, se comparados aos filmes de ficção.

O presente trabalho irá expor o processo de realização de um documentário-dispositivo na cidade de Pelotas-RS, no ano de 2012, e

---

<sup>1</sup> Texto parcial referente ao trabalho de conclusão de curso em Cinema e Animação pela Universidade Federal de Pelotas/2013.

o fará após a investigação de um percurso histórico das ferramentas que compõem este gênero.

O filme de dispositivo, como coloca Consuelo Lins em “Filmar o real”, trata-se de uma forma contemporânea de cerceamento dos roteiros sociais, o dispositivo, neste caso, se apresenta como um “artifício ou protocolo produtor de situações a serem filmadas” (LINS, 2008, p. 56), definição que confronta o modelo de apreensão da essência do real e eleva as possibilidades documentais para além das questões temáticas. Neste caso, o filme a ser produzido trabalha com um dispositivo literário. A obra “O cortiço” (1895), de Aluísio de Azevedo, atua como um agente embrionário na construção desta “maquinação” (LINS, 2008). O dispositivo é um mecanismo arbitrário e como tal, não necessita ser justificado. Neste caso, apenas alguns elementos da obra literária estão presentes no filme. A premissa deste estudo foi de que o espaço do cortiço deveria ser respeitado, a partir do entendimento de que esta construção se trata de uma *personagem* central na obra original. A convivência dos personagens/sujeitos submetidos a tal espaço representa uma condição de microcosmo e também é elemento indispensável à narrativa pretendida.

Tendo tais definições, o procedimento primordial foi o da procura por um lugar físico que reunisse o maior número de características presentes na relação sógnica proposta por Aluísio de Azevedo, um lugar de convivência, de um cotidiano ordinário, com personagens de vida simples. Foram visitados sete lugares na cidade de Pelotas.

Antes de contatar os moradores fez-se necessária uma aproximação com os proprietários dos cortiços, alguns deles se mostraram receosos com a exposição que o filme poderia proporcionar, alguns lugares se fizeram pouco interessantes, na maior parte das vezes por serem habitados por um público muito homogêneo, pois, além da preocupação estética - neste caso uma estética que se alinhasse com a degradação do espaço do cortiço de Azevedo - era interessante que os personagens pertencessem a faixas etárias distintas, também de acordo com a proposta do universo naturalista do cortiço original. Depois de encontrado o lugar com maior proximidade às condições de existência do dispositivo - Lugar que dá nome ao filme, *Anchieta*, 815 - foi feita uma triagem com os possíveis personagens, chegando à escolha de cinco.

O primeiro foi seu Roberto, assim chamado pela equipe desde os primeiros contatos, senhor de idade avançada, além dos setenta anos, marceneiro aposentado por invalidez causada pela perda de um dos dedos da mão, possui um interesse peculiar por imagens técnicas (fotografias digitais). Seu Roberto apresentou a segunda personagem à equipe, “dona Iracema”, sua companheira. É costureira, tem sessenta anos, é mãe de quatro filhos e residente do cortiço há três anos. Na casa ao lado, mora seu Marques, ex-chefe de um grupo de escoteiros, setenta anos, síndico do lugar. Na parte da frente reside Davi, músico percussionista e *luthier*, casado e pai de uma menina recém-nascida. A quinta personagem é Paola, a mais jovem. É cabeleireira e a mais recente moradora do residencial. Após o primeiro mês de trabalho ocorreu uma perda entre os personagens: por problemas afetivos, seu Roberto e dona Iracema puseram fim à relação, logo após isto, ele deixou o cortiço. A partir deste fato decidiu-se pela inclusão de mais um personagem para a substituição de seu Roberto, foi então que surgiu Hélcio, vinte anos, fotógrafo e produtor cultural.

O filme, como referência ao modelo formal adotado pela estilística literária do naturalismo, conta com uma linguagem que é própria da escola do *documentário observativo*, a partir da “observação espontânea da experiência vivida” (NICHOLS, 2008, p. 147), portanto, trabalha com a proposta da *sugestão* (GONÇALVES, 2008), oriunda do conceito de *alteridade* (BERNARDET, 2003; GONÇALVES, 2008). Estas duas ferramentas se confrontam com a concepção da *consciência cênica* dos atores sociais perante a câmera, visto que, para Jean-Louis Comolli, a profusão de imagens ocasionada pelo advento das *imagens técnicas* provocou uma espécie de consciência difusa da encenação, uma “roteirização das relações sociais e intersubjetivas” (COMOLLI, 2008, p. 52).

Estas ferramentas, para que sejam corretamente analisadas na aplicação da experiência prática, devem ser contextualizadas e posicionadas historicamente de forma adequada. As relações de alteridade, presentes na convivência entre o autor e o personagem, por exemplo, foram modificadas com o advento do documentário autorreflexivo do cinema moderno. Nele, a autoridade do autor do cinema clássico foi dissolvida pelo discurso político do personagem/sujeito da forma etnográfica. Estas questões serão expostas através de um percurso histórico das formas documentais divididas através dos seguintes subitens.

Primeiramente, serão apresentadas as disposições teóricas que servirão de base para a continuação do trabalho, como as discussões sobre realidade e ficção, o papel da imagem referencial, as narrativas e os mecanismos formais dos meios documentais.

Em um segundo momento serão estudados os mecanismos modernos de representação. A investigação trará a problemática da alteridade, juntamente com os conceitos de sugestão e consciência cênica, imbricados aos procedimentos da prática documental. Neste espaço, será investigado o confronto entre a linguagem do documentário observativo e as relações de alteridade frente ao imponderável das ações. A criação de uma *auto-mise-en-scène* e o papel do autor a partir de um “desejo de filme” (GONÇALVES, 2008) presente na consciência do sujeito documentado.

Após isto, é preciso que se volte a atenção para os modelos formais da linguagem contemporânea do documentário. Os mecanismos dispositivos, o esfacelamento das estruturas de representação e a hibridização das linguagens são elementos que compõem as novas formas documentais, com teorias ainda em construção no meio acadêmico.

Metodologicamente, a pesquisa será ancorada em dois pontos: primeiramente através de levantamentos teóricos condizentes com as questões abordadas pelo filme em realização. Posteriormente, através da aplicação dos conceitos desenvolvidos na composição do relato de experiência do processo de produção.

## **O ESTATUTO DO DOCUMENTÁRIO: REALIDADE E FICÇÃO, REPRESENTAÇÃO E MEIOS DE LEGITIMAÇÃO**

Bill Nichols (2004) introduz sua reflexão acerca do que explana ser *a voz do documentário* - em texto homônimo - com um olhar sobre as estratégias documentais ao longo da história. Para o autor, a estratégia carrega em si uma complexa relação histórica, na medida em que evidencia mudanças nos modos dominantes do discurso, e com isso delimita escolas e períodos artísticos.

A voz do documentário, para Nichols, advém de uma confluência de fatores sociais e estéticos atuantes na consignação de códigos que constituem a linguagem do filme. São signos de representação em constante articulação e interação, capazes de imprimir autoridade, referencialidade e legitimação sobre a obra. Essa *voz* - como conciliação de reflexões formais e ideologias políticas - delimitou as estratégias documentais até o cinema moderno, sendo responsável pela constituição das quatro principais modalidades do documentário.

O *discurso direto*, considerado como a primeira forma documental registrada, dotado de um didatismo instrumentalizado pela narração fora-de-campo (*Voz-de-Deus*) ou pelo seu antecessor, o *entretítulo*, atuou em convergência com o modelo narrativo do cinema do pré-guerra. A montagem orgânica constituinte do *esquema sensório-motor* (DELEUZE, 2006) do cinema clássico também corroborou o ímpeto *panfletário* de sua forma discursiva. “Nanook of the North” (1921), de Robert Flaherty é considerado o primeiro documentário da história do cinema. Esta forma fílmica foi exaurida após a segunda Guerra Mundial, mas teve seu ápice no documentário nazista “Triunfo da vontade” (*Tag der Freiheit - Unsere Wehrmacht*, 1935), da diretora alemã Leni Riefenstahl.

A continuidade desta vertente do discurso direto trouxe à luz a segunda grande escola do documentário, o cinema-direto (NICHOLS, 2004), atuando em simultaneidade com as teorias *vertovianas* do *kinopravda*, que em concordância com o movimento construtivista russo inseria ideais modernistas à linguagem do documentário. No cinema-direto a premissa de uma *busca pelo real* era alicerçada pela objetividade e imediatismo de suas questões, a partir da dissimulação do aparato formal que o compreendia, a fim de se valer de uma linguagem de *transparência* (XAVIER, 2005). Ao passo que, no cinema-verdade, encontravam-se os primórdios do pensamento *autorreflexivo* (NICHOLS, 2004) da linguagem documental.

O modelo autorreflexivo - suscitado pelo cineasta russo DzigaVertov e retomado pelo cinema moderno do pós-guerra - foi calcado na experimentação formal e discursiva. O documentário moderno assume uma condição de mecanismo de representação, em oposição aos seus antecessores adeptos da proposição de “janela para a realidade” (NICHOLS, 2004). Através de uma hibridização de linguagens e da

construção de novos signos, o documentário autorreflexivo torna evidente seus aparatos estéticos e epistemológicos em favorecimento da *opacidade* (XAVIER, 2005). A representação em si, pressupõe um princípio de substituição do real por um objeto sógnico que atue transitoriamente entre a similitude e o referente indicial, ou seja, a construção formal do documentário moderno pode ser vista como um híbrido de apresentação e representação.

Há uma importante contribuição dos etnógrafos para a expansão da linguagem documental, visto que as questões suscitadas a partir do uso de ferramentas antropológicas, como o conceito de *história oral*<sup>2</sup>, descentralizam a relação de autoridade que os cineastas até então mantinham com seus atores sociais e com o objeto fílmico em si. As entrevistas nos documentários etnográficos - primordialmente realizados por Jean Rouch - tornam a autoridade difusa, descentralizando-a ou até mesmo transferindo-a para o ator social, a exemplo de “Eu, um negro” (*Moi, um noir*, 1959). A exposição do ator social, e até mesmo esta autoridade que lhe é conferida, condiciona o documentário moderno a uma hibridização entre o privado e o político, ou seja, o depoimento deste sujeito, articulado com a linguagem do cineasta, atua como um discurso político. Vale o adendo de que o cineasta não abdica completamente de sua autoridade porque esta se dará na montagem. Neste caso, pode-se pensar que a *voz do filme* no documentário moderno consiste em um discurso híbrido oriundo de uma tessitura formal que compreende o aparato ideológico do cineasta e a voz difusa dos atores sociais. Se para Bill Nichols (2004), *Nanook* é “nítida voz de autoridade” (p.66), o documentário etnográfico é o ápice da relação dialética entre o *eu* e o *outro*, unidade primordial da *alteridade*.

Este mecanismo foi enfraquecido pela *pós-modernidade*. Para Nichols (2004), grande parte dos documentaristas da contemporaneidade abdicou da *voz* em detrimento de uma linguagem de *observação*, fazendo uso de uma “representação respeitosa” (p.72) como forma de empirismo não questionador. Segundo o autor, os procedimentos observacionais permitem que os documentários diminuam a

---

<sup>2</sup> Metodologia de pesquisa que consiste em gravar entrevistas com pessoas que podem testemunhar sobre acontecimentos.

distância entre o “realismo fabricado” e a aparente captura da realidade, pelo fato dos cineastas utilizarem os mecanismos da montagem convencional do cinema de ficção. Como coloca Bazin (1991) – ao se referir aos *raccords* da montagem invisível - através dos procedimentos da montagem abstrata, criadora de sentido, engendra-se uma *ontologia estética*. Segundo Nichols, esse modelo cria um mecanismo de causa e efeito e concede a impressão de verossimilhança justamente por este efeito histórico de linearidade.

Tangente a estas discussões formais que delimitaram as marcas históricas do filme documental, pode-se observar a manutenção das reflexões acerca do papel da realidade e da ficção ao longo de sua trajetória. “*Nanook of the North*” já suscitava, entre os primeiros teóricos, algumas observações sobre a ficcionalização das ações propostas por Robert Flaherty ao esquimó, o que pode servir como indicador de que os questionamentos sobre o papel desempenhado pela ficção no documentário sempre estiveram presentes nas discussões do cinema.

Anterior às questões narrativas está a indagação sobre a função das imagens na civilização ocidental e sua importância nesta relação de verossimilhança - desde sempre discutida nas artes e nos modos de representação - pois as questões sobre a referencialidade da imagem e suas relações com o real precedem sua capacidade cinética. No *domínio das imagens* pode-se pensar em três categorias constituintes: o domínio das imagens mentais, como os signos do pensamento, o domínio das imagens diretamente perceptíveis (ontológicas) e o domínio das imagens como representações visuais, onde objetos possuem primazia ontológica sobre os signos.

Sendo assim, propõe-se que uma possível distinção entre realidade e ficção na imagem deva começar pelo entendimento do seu caráter ontológico, onde a similitude - inerente a todas as imagens - lhes confere uma propriedade de apresentação, enquanto a referencialidade imprime sobre elas funções de representação, rastros do real. Tomadas as asserções acima, pode-se verificar que a possibilidade de distinção entre real e ficcional no cinema não pode ser encontrada no estatuto da imagem, pois a pregnância da referencialidade é uma propriedade inerente à imagem antes mesmo de sua articulação com a linguagem do filme. Segundo Jacques Aumont (1995), o realismo

do cinema não se remete apenas às questões referenciais, ele deve ser compreendido a partir da distinção entre o realismo dos materiais de expressão e o realismo temático.

Os materiais de expressão são compostos por sons e imagens que se manifestam por meio de códigos convencionados pela linguagem e que atuam na manutenção de uma comunhão entre a assimilação do público e a articulação sógnica proposta pelo filme. Essa relação simbólica, mediadora dos modos de produção da representação, pode ser vista há muito tempo no universo da arte. As proporções áureas da antiguidade, a perspectiva renascentista, a profundidade de campo da imagem fotográfica, todas possuem arbitrariedades nas relações que regem suas referencialidades e se relacionam com seus respectivos tempos. Essas relações que organizam a articulação dos signos de um meio de representação são determinadas por fatores sociais, culturais, históricos, tecnológicos e são elas que demarcam os movimentos políticos e estéticos de todas as artes.

O cinema evidencia suas associações referenciais de forma mais acentuada por ser dotado de uma linguagem capaz de reproduzir a relação espaço/tempo como nenhuma arte antes o fizera. O movimento, a duração, a apreensão do espaço e a restituição do ambiente sonoro são ferramentas a serviço da *impressão de realidade*.

A evolução desses signos aparece como um *ganho de realidade* (AUMONT, 1995), que é, justamente, esse ímpeto de renovação das convenções sógnicas. Este ganho se dá, primeiramente, pela profusão das invenções tecnológicas voltadas para os meios de produção artística, mas principalmente porque a realidade, de fato, nunca é alcançada pela representação.

Existem alguns autores que propagam a ideia de uma indiscernibilidade entre o ficcional e o não-ficcional, a exemplo de Christian Metz (2004), que sobrepõe os conceitos de ficção e representação para demonstrar tal impossibilidade, dissolvendo as diferenças existentes entre ambas. Esta assertiva implica que sejam suscitados alguns problemas teóricos, como o próprio conceito de representação. Para Foucault (1999) a representação tem um caráter de substituição sógnica, onde elementos articulados por uma ou várias linguagens assumem um papel de analogia. Na pintura e na

literatura, por exemplo, a representação toma a forma dos objetos por meio da descrição, nos meios onde o grau de analogia é mais elevado ela se manifesta através do *simulacro* (BAUDRILLARD, 1991), como é o caso da fotografia e do cinema. Noel Carroll (2004) afirma que a proposição de Metz, se tomada como verdadeira, implicaria em uma hierarquização cíclica da representação, pois teríamos as fotografias jornalísticas e os documentos pessoais como subcategorias da ficção, o que acarretaria na necessidade de uma nova distinção entre essas imagens em comparação, por exemplo, com uma imagem pictórica.

Com base nesta proposição é possível enxergar a possibilidade de questionamento sobre a afirmativa de Metz, contudo, esta proposta de alocação da representação como categoria da ficção pode ser problematizada em tantos aspectos que vamos detê-la apenas ao que foi exposto por Noel Carroll (2004) em artigo sobre o tema.

No texto, o autor trata da existência de uma *asserção pressuposta* propositora das regras que regem o documentário e que imprimem sobre este uma espécie de consciência do real. Este termo é utilizado, por ele para contrapor a ideia de documentário introduzida por John Grierson, onde o filme documental se refere a todas as obras que utilizam o “tratamento criativo das atualidades” (autor, p. 70), o que, segundo Carroll, se mostra insuficiente para a compreensão dos elementos que compõem sua linguagem, assim como a demasiada abrangência presente na nomenclatura de *não-ficcional*. Para o autor, a asserção pressuposta se materializa através de um *jogo* no qual “as questões epistêmicas de objetividade e verdade são incontestavelmente adequadas” (idem, p. 72). Carroll defende a ideia de que há discernibilidade entre ficção e não-ficção, mas que esta possibilidade deve apontar para um caminho diferente do que é defendido por Metz e os demais *desconstrucionistas* do estruturalismo.

Uma argumentação favorável à indiscernibilidade proposta por Metz diz respeito ao compartilhamento dos procedimentos formais entre documentários e filmes de ficção, o que Carroll rebate ao afirmar que “a distinção entre ficção e não-ficção não se baseia em uma diferença fundamental entre as propriedades estilísticas dos filmes ficcionais e não-ficcionais” (idem, p. 76). Segundo o autor, a possibilidade de assimilação da linguagem ficcional por uma obra não-ficcional, ou da linguagem não-ficcional por uma obra ficcional, não implica em

uma demonstração de inexistência da distinção entre ambos, apenas evidencia que a discernibilidade não pode ser constatada por meio de seus atributos formais. Portanto, o autor não nega a existência das sobreposições estilísticas entre os elementos ficcionais e não-ficcionais no cinema, apenas entende como equívoca a proposição de que estas sobreposições possam servir como suporte para a dissolução da distinção entre ambos.

Esta distinção, para Carroll, deve ocorrer com base nas *intenções autorais*, cujas manifestações podem não estar contidas nas obras por se tratarem de *propriedades relacionais*, ou seja, relativas aos autores e espectadores. Portanto, a discernibilidade deve ser discutida a partir da pré-disposição de um autor em sustentar uma postura ficcional ou não-ficcional diante de sua obra. Por exemplo, para que uma obra seja considerada uma ficção, é necessário que haja uma *intenção ficcional* por parte do autor e uma *postura ficcional* por parte do espectador, de forma que esta intenção proporcione ao sujeito que experimentará a obra uma pré-determinação da leitura que deverá ser feita e uma preparação sobre quais os códigos ele deve esperar que estejam contidos nesta obra.

Para Carroll, o mecanismo que rege esta relação entre a intenção do autor e a postura do espectador diante de uma ficção é manifestado por meio de uma *imaginação supositiva*, pois autoriza o sujeito a estabelecer, de forma não-assertiva, pressupostos inverossímeis que lhe servirão de subsídio imaginativo para o acompanhamento da narrativa. Por outro lado, a relação entre uma obra de não-ficção e seu espectador se dará por meio da ausência desta imaginação supositiva, pois esta condição nega o aspecto central que define a asserção ficcional, como na filosofia cartesiana o contraditório lógico de uma proposição constitui uma *não-proposição*.

Desta forma, a partir da diferenciação entre o cinema ficcional e não ficcional, o autor estabelece que para que se faça uma delimitação mais adequada do cinema que hoje é identificado como *documentário*, este deve ser submetido ao inverso lógico da não-asserção do discurso ficcional, ou seja, o contrário imediato da representação ficcional é o cinema da *asserção pressuposta*.

Dados os levantamentos teóricos e os movimentos estilísticos que

compuseram a recente história do cinema documental, torna-se necessário um avanço na investigação sobre os procedimentos internos da linguagem desses filmes. O capítulo a seguir evidenciará as ferramentas e os conceitos que permeiam as discussões do gênero desde o surgimento do documentário moderno, como as relações de alteridade, a consciência cênica e a sugestão. Aqui, também serão introduzidos os primeiros relatos da experiência prática a que este trabalho se propõe.

## **UM OLHAR SOBRE AS RELAÇÕES DE ALTERIDADE: O CINEMA-VERDADE E OS MECANISMOS MODERNOS DE REPRESENTAÇÃO**

A partir deste subitem é preciso que se inicie o processo de inserção das observações obtidas por meio do processo de realização do documentário *Anchieta*, 815, afim de um entrelace entre os levantamentos teóricos e a experiência prática da construção do filme.

Antes, porém, deve-se compreender algumas relações históricas que constituem traços do período dito modernista. As proposições cartesianas do século XVII - responsáveis pela dissolução das verdades e por rupturas nos modos de representação - demarcaram a inserção do pensamento ocidental na era moderna. Mais tarde, o niilismo nietzscheano foi expresso a partir da *morte de Deus*, ou por associação, a morte da verdade, já que *Deus* na cultura teísta é onde se centraliza a fonte da verdade plena. Essa descentralização da verdade relativiza o papel do *sentido* na civilização ocidental, na medida em que atribui liberdade aos processos subjetivos de significação. De certa forma inicia-se um processo de dissolução da autoridade do autor sobre o sentido da obra.

Gilles Deleuze (2006), ao estabelecer a divisão que demarca a entrada do cinema na modernidade sugere a existência de dois regimes da imagem: O regime das imagens orgânicas, e o regime das imagens cristalinas. As imagens orgânicas são aquelas cuja função narrativa representa parte de um todo, são imagens que fracionam ações e deslocamentos temporais, tornando-se representações indiretas do tempo. Estão posicionadas historicamente entre a invenção do

cinema narrativo (1915) e a transição ao cinema moderno, sustentada em alguns filmes do *neorealismo italiano*.

As imagens cristalinas, por sua vez, se apresentam como situações imagéticas independentes, blocos sensoriais, uma vez que pouco dependem da conexão com outras imagens para a realização de seu *trabalho* narrativo/estético. Esta relativa independência das imagens cristalinas, segundo o autor, confere a elas um status de representação direta do tempo, ou *imagem-tempo*. O cinema moderno, a partir das asserções acima expostas, estabelece novas relações sógnicas, relativizando as conexões entre o interpretante e a obra. O espectador do cinema moderno adquire certa autonomia em sua relação com a linguagem, o que dissolve a autoridade conferida ao diretor, que agora é um autor cuja obra “perdeu qualquer centro motor” (DELEUZE, 2006, p. 186). Deleuze, ao referenciar o modo como o artista moderno se relaciona com a verdade, também estabelece uma aproximação entre o cinema e este artista. Lembrando que ambos estão situados em períodos distintos, pois, para o autor, o cinema parece ter sido capaz de condensar o tempo e perpassar, em poucos anos, todas as escolas que compuseram os movimentos artísticos, desde o classicismo até a modernidade. Sendo assim, para Deleuze: “O artista é criador de verdade, porque a verdade não tem de ser atingida, encontrada nem reproduzida, tem de ser criada.” (idem, 2006, p. 190).

Este procedimento de criação da verdade se estabelece formalmente a partir das relações complementares entre subjetividade e objetividade. Ainda segundo o autor, os cineastas modernos elevaram o cinema a *potência do falso*, através de alguns elementos da linguagem, como, por exemplo, o uso das câmeras subjetivas ou o olhar dos personagens em direção ao espectador, mecanismos formais cuja função é a dissolução da relação unilateral entre autor e espectador. O extremo dessa relação de autonomia do personagem é o “polo documentário ou etnográfico” (idem, 2006, p. 194).

Segundo Marco Antonio Gonçalves, a constituição da linguagem do cinema-verdade - a partir das proposições *roucheanas* - se baseou em uma “relação estreita entre a percepção do conhecimento de pesquisa e a produção de uma narrativa filmica” (GONÇALVES, 2008). De forma semelhante ocorreu a composição deste trabalho teórico-prático, pois em todas as etapas esteve presente o entrelace entre a

experiência prática e a conceituação das ferramentas antropológicas. A abordagem primordial teve como base um conceito que Jean Rouch aprimorou e inseriu de forma irreversível na linguagem do cinema documental, a *alteridade*. Com etimologia advinda do latim, *alteritas*, com epistemologia que remete à *mudança*, a alteridade é a natureza ou condição do que é outro,

Desde os primeiros contatos com os potenciais personagens, a preocupação com a construção de uma relação de alteridade positiva se fazia presente, visto que este processo - que se constitui a partir da formulação de um Outro/outro (idem, GONÇALVES, 2008, p. 152) - é particularmente construído a cada relação. Se esta aproximação for feita de maneira indevida, a alteridade será esfacelada. No projeto *roucheano*, segundo Gonçalves: “o Outro, é simplesmente o *outro*, não é objeto de estudo, é sujeito e, antes de tudo, um amigo potencial” (idem, GONÇALVES, 2008, p. 21). Há a criação de uma *fabulação* que se constitui a partir de elementos do real, mas que não diz respeito ao que é verdadeiro ou ao que é falso, somente à idealização de uma *potência do falso*, como coloca Deleuze. Foi assim em *Eu, um negro* de Jean Rouch e também na construção narrativa do documentário-dispositivo *Anchieta*, 815.

A cada investida da equipe no interior do espaço documentado, sabia-se da necessidade de respeito às exigências do sujeito representado. Dona Iracema, umas das personagens, jamais apareceu à câmera sem que antes compusesse sua maquiagem e arrumasse seu cabelo como bem lhe agradasse. Entende-se esta fabulação, proposta por dona Iracema, como o que Jean Rouch nomeava *fazer de conta* (GONÇALVES, 2008, p. 117), ou seja, parte de um projeto estético que pressupunha a não oposição entre ficção e realidade, mas a criação de uma realidade fabricada. Um pressuposto desta experiência prática foi sempre o respeito ao personagem incorporado pelo sujeito documentado, não apenas à sua construção visual, mas também a encenação que lhe convinha.

A propósito desta questão, suscitada aqui a partir do comportamento da personagem Dona Iracema, é possível estabelecer-se um paralelo ao que propõe Jean-Louis Comolli, em “Ver e Poder”. Segundo o autor, este ímpeto de autocriação de sua *persona* trata-se da “capacidade daqueles que são filmados de colocar em cena, de produzir *mise-*

*en-scène* de si mesmos” (COMOLLI, 2008, p. 53). Este conceito de *auto-mise-en-scène* se confronta com o modelo típico da atuação naturalista criada pelo cinema clássico, um personagem que “se oferece ao olhar do outro” (idem, 2008, p. 81).

Há um olhar antropofágico, predatório, que submete o sujeito à exposição de sua *mise-en-scène*, o documentário etnográfico oferece um olhar reflexivo, adiciona um pluralismo de olhares, o personagem vê e é visto, olha para a câmera, a manipula, o cineasta é também personagem, o personagem é também cineasta. A esse respeito, também é possível a observação de uma passagem da experiência prática: A personagem Paola, cabeleireira, exerce, no filme, sua função social de forma representativa ao cortar o cabelo do diretor em frente à câmera. Esta descrição ilustra o que Comolli e Deleuze teorizam acerca da fusão entre o imaginário e o real a partir do documentário etnográfico de Jean Rouch. A fusão se dá no âmbito da associação entre elementos do cotidiano e outros criados a partir da constituição da fabulação, neste caso, o diretor foi um sujeito ao mesmo tempo passivo e ativo, dirige o personagem e é dirigido por este na realização de seu trabalho, comanda as ações e tem sua *mise-en-scène* regulada pelas estratégias profissionais da personagem. Há nesta cena uma clara dissolução da relação hierárquica entre diretor e personagem, exatamente como fez Jean Rouch nos filmes em que aparece sendo parte da fabulação. Neste dia, a equipe chegou ao local na hora combinada com a personagem e esta ainda encontrava-se em situação de despertar, devido à noite mal dormida. Paola parecia calma, mas dizia-se nervosa por exercer o ofício em frente a câmera, como nunca antes o fizera. O diretor, ciente do problema que esta construção traria para a linguagem do filme, manteve-se passivo, obedecia as ordens da personagem, mexia-se pouco, ela o comandava, arrumava sua postura, levantava sua cabeça, controlava seu gestual como um diretor. Havia uma necessidade de coreografar a movimentação do trabalho que partia da própria personagem, podia-se observar ligeiramente sua atuação. Ela iniciou um diálogo ficcional que não se relacionava com a conversa que os dois mantinham antes do começo da gravação, porém este diálogo não esteve presente no corte final.

À medida que a relação de alteridade vai avançando, acentua-se a construção de um sujeito ideal que vai ao encontro do outro (ao outro/outro) e é possível que se criem alguns mecanismos dificultadores

para a linguagem do documentário. A criação da fabulação pressupõe a existência de um conceito também roucheano, *a sugestão*, que pode ser entendida como uma particularidade do conceito de alteridade (GONÇALVES, 2008). A alteridade roucheana tem como base a autonomia do sujeito documentado, o que implica em uma problematização no referido processo de produção. A linguagem observativa foi definida de forma arbitrária a partir do dispositivo literário, logo então, criou-se a necessidade da proposição de ações que se relacionassem com tal dispositivo, porém, esta medida se confronta fortemente com o princípio básico da alteridade.

A pergunta inicial então foi: a autonomia do sujeito se faz relativizada a partir da sugestão das ações? É possível pensar que este documentário trabalhe no limite desta relação. Jean-Claude Bernardet (2003) faz reflexão importante a esta questão: segundo ele, a alteridade só se inicia a partir da aceitação do sujeito em ser outro e participar de uma relação de deslocamento de sua subjetividade em direção a um Outro para o qual o próprio é outro, sendo assim, vendo o outro como outro e a si mesmo como outro. Neste caso, o limite entre a sugestão e a consciência cênica está também no limite deste deslocamento de sujeitos em direções congruentes. O limite desta relação é o que forma conseqüentemente a própria alteridade.

Todas as ações propostas foram atendidas, mas não antes de serem incansavelmente discutidas entre a equipe e os personagens, pois era necessário que o sujeito entendesse a importância de sua representação na construção da narrativa pretendida, e assim o foi. Seu Marques e sua roupa estendida no varal, sua caracterização do personagem escoteiro, como uma reduplicação da fabulação. Paola e seu tipo contestador, que fuma em frente à câmera e apresenta sua construção estética através de uma *mise-en-scène* provocativa, transgressora. Davi com o contraste entre o visual contestador de valores sociais vigentes e um pai de família, valores contemporâneos de uma sociedade de ideologias híbridas. Dona Iracema, da relação conflituosa entre a melancolia da juventude perdida e a vaidade feminina ainda encarnada. Enfim, cada um com sua dinâmica e sua construção, todos, personagens em processo de representação de si.

Quanto a esta dinâmica e, principalmente, quanto à verificação da relação com o outro, o processo de montagem do filme foi um

mediador entre a alteridade criada pela equipe no momento da gravação e a autoridade conferida pelo corte. Neste momento, a atenção dada ao corte se baseou na necessidade de compreensão sobre a fidelidade que o ordenamento dos planos deveria manter com o vínculo criado entre diretor e personagem.

A linguagem observativa foi um agente facilitador deste processo, pois os enquadramentos mantinham-se abertos durante as gravações e as ações eram realizadas integralmente. O uso de *jumpcuts* se deu em determinados momentos para que as ações pudessem ser mantidas em sua integralidade, a esse respeito, tem-se também a conformidade desta técnica com a linguagem moderna do cinema, o *jumpcut* é um recurso formal que produz elipses temporais nas ações, desloca o sentido do *raccord* para um *falso raccord* (DELEUZE, 2006), que se relaciona com a não-linearidade do tempo moderno.

A intercalação das ações foi o que pautou a costura das micronarrativas, pois cada personagem tinha sua narrativa centrada em seu trabalho manual, e a costura deste tecido fílmico se deu através da mescla destas ações de ofício. O plano de montagem foi criado em cima da necessidade de apresentação dos personagens por meio de suas atividades cotidianas. Neste sentido, o primeiro plano do primeiro corte consiste em um trabalho manual do personagem Davi enquanto constrói um instrumento artesanal de percussão.

Alguns *links* de suporte à sucessão dos planos são obtidos por meio da surpresa proporcionada pela observação espontânea, a máquina de costura da personagem “dona Iracema”, por exemplo, produz um ruído que se encaixa ritmicamente com a música do personagem Davi e também com o som da navalha da personagem cabeleireira Paola. A sensibilidade na hora da montagem é importante para a percepção destes pontos de costura, visto que o encadeamento das narrativas foi elemento essencial para a apresentação do personagem central deste filme, o lugar.

Tendo elencados os elementos modernos essenciais para a constituição deste trabalho, se faz necessário, a partir de então, um olhar sobre as formas contemporâneas de construção dos dispositivos, também sobre o papel do documentário na contemporaneidade, a substituição dos mecanismos de representação por modelos de

*apresentação* e ainda uma reflexão sobre o diálogo que a obra em construção estabelece com o tempo presente, o próximo subitem se propõe a tais elucidações.

## O DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO E O DISPOSITIVO

Se a modernidade traz consigo indissociavelmente as discussões acerca do sujeito, a contemporaneidade, segundo alguns teóricos, deve ser compreendida principalmente pela forma com que esse sujeito se relaciona com o tempo.

Para Giorgio Agamben (2009) as relações político-sociais da contemporaneidade são fragmentadas, sintomas da intempestividade do sujeito *pós-moderno*. O homem contemporâneo estabelece uma relação fortemente conflituosa com a vivência de seu tempo. Ainda segundo Agamben, a formação desse sujeito se estabelece no entremeio de uma corelação entre os dispositivos e os seres vivos, “chamo de sujeito o que resulta da relação, por assim dizer, do corpo a corpo entre os vivos e os dispositivos” (AGAMBEN, 2009. p.41).

O dispositivo, que a partir de um levantamento filológico, é demonstrado pelo teórico como originário do conceito grego do *Oikonomia*, sendo *Oikos* um mecanismo de gestão, traduzido grosseiramente para os idiomas latinos com o nome de dispositivo. Os seres vivos são modelos ideais, homens em processo individual de subjetivação. O dispositivo, então, é um mecanismo volátil que assume qualquer forma capaz de estabelecer pontes relacionais entre a experiência subjetiva e as maquinações produtoras de sentido. Como expõe o autor, este modelo pode ser diagnosticado como uma urgência contemporânea, quando, em resposta à necessidade histórica da construção de catástrofes, o homem pós-histórico criou um mecanismo de *apresentação* de seus conflitos.

Se nas associações que regem as relações sociais contemporâneas o dispositivo é o elo entre subjetividade e objetividade, na arte ele pode ser entendido como ponto de intersecção entre a verdade da obra e a produção de significados. A verdade inatingível da obra e o ainda mais inatingível processo individual de significação são regulados por um mecanismo físico ou psicológico para o qual é dado o nome de dispositivo.

No cinema, muitas vezes, este termo é atribuído ao aparato tecnológico que compreende o mecanismo de exibição dos filmes, o que, de certa forma, não se afasta da noção acima apresentada por Agamben, pois a relação do homem com máquina na sociedade pós-industrial também tem grande participação na formação de sujeitos.

Consuelo Lins (2008) colabora dizendo que o *filme de dispositivo* atua na “criação de uma maquinação, de uma lógica, de um pensamento que institui condições, regras, limites para que o filme aconteça” (LINS, 2009, p. 56). No caso da presente discussão, o dispositivo literário (“O cortiço”) se apresenta como arbitrariedade na construção de uma narrativa do cotidiano comum. A temática do cotidiano comum foi suscitada anteriormente a escolha do livro que se tornaria o dispositivo, desta forma, ele extrai da obra original algumas relações que não se conformam em estabelecer uma “apreensão da essência temática” (idem, 2009, p. 56), mas criam um modelo formal que atua na busca de uma autenticidade das relações sociais.

A mídia e a grande indústria do cinema introjetam socialmente roteirizações do convívio comum, extraem elementos do imaginário popular e devolvem ao sujeito uma mise-en-scène caricata de si mesmo. Para Comolli, a roteirização das relações intersubjetivas tem papel essencial no entendimento da necessidade de constituição dos dispositivos, visto que, conforme concorda Consuelo Lins, o filme de dispositivo é capaz de “se ocupar do que resta” (idem, 2009, p. 57), quando o que resta é uma possível autenticidade do sujeito em meio a esta construção que retroalimenta a indústria cultural, é um filme que assume a lacuna como elemento formal de sua essência.

Sendo assim, a atuação da linguagem observativa do filme de dispositivo *Anchieta, 815* pode ser entendida em duas frentes: primeiramente através de sua capacidade de extrair da experiência cotidiana a atuação do imponderável, como coloca Consuelo Lins, “os dispositivos extrairiam da precariedade, da incerteza e do risco de não se realizarem sua vitalidade e condição de invenção” (LINS, 2009, p. 57).

Em segundo lugar, como referência formal à estilística naturalista criada por Émile Zola, ao entender o naturalismo como “romance experimental”, em alusão aos novos métodos da *ciência experimental* do século dezenove, por meio de uma ciência observativa, empírica. Assim

foi também a linguagem dos romancistas do naturalismo brasileiro, a exemplo de Aluizio de Azevedo com esta construção observativa de um espaço urbano popular, com um caráter científico e experimental.

Para Jean Rouch “o filme deve ser utilizado para contar o que não pode ser contado de outra forma” (idem, GONÇALVES, 2008, p. 118), desta maneira, o cortiço representado caracteriza-se pela criação de um mecanismo de *apresentação*. A apresentação é uma construção signica que desloca o status da representação para um modelo de referência formal. Se representação atua na forma de substituição signica de elementos reais por referentes indiciais, a apresentação substitui a indexicalidade desses signos em detrimento de uma ação mais icônica da obra em sua relação com o mundo. A apresentação é uma forma indireta de representação, uma forma lacunar e arbitrária, como na construção de uma língua ou de um poema.

## **ANCHIETA, 815: CONCLUSÕES**

As discussões apresentadas ao longo deste trabalho, que tratou de explorar o processo de realização do documentário *Anchieta, 815* são oriundas de um sistema comutativo, onde algumas dúvidas antecederiam a prática e outras foram originadas a partir dela. Desde a concepção inicial após definido que o dispositivo literário seria “o cortiço” e que a linguagem seria a observativa - sabia-se que a problemática que envolveria todas as questões do filme se baseariam nas relações de alteridade.

O interesse na conflitante reflexão sobre o limite entre consciência cênica e sugestão partiu de uma imposição da prática sobre a teoria. Desde as primeiras investigações, iniciadas a partir da busca pelo lugar, a alteridade se fazia presente na relação da equipe de produção com os sujeitos, sejam eles personagens ou apenas proprietários dos cortiços visitados.

Em duas tardes de uma mesma semana, há mais ou menos quatro meses do início das gravações, a equipe se reuniu à procura de um espaço urbano com características semelhantes àquelas descritas por Aluizio de Azevedo em 1895. Após alguns contatos com proprietários, observou-se que alguns deles exigiriam uma contrapartida, logo estes locais foram excluídos. Tendo definido o lugar que conciliou

estética favorável com falta de interesse econômico dos participantes, os primeiros contatos foram feitos quase imediatamente. Muitas conversas foram necessárias até que tivéssemos definidos os cinco personagens que comporiam o documentário.

A premissa da alteridade se verificou desde os primeiros contatos, dona Iracema foi a personagem que criou o maior vínculo com a equipe. Quase sem resistência, abriu sua casa, ofereceu um suco, contou sua história. Neste período ela ainda vivia com seu Roberto, personagem que abandonou o filme por conta do final da relação. Mesmo após este fato, a senhora de sessenta anos continuou a receber a visita da equipe, sempre disposta a oferecer sua imagem e suas ações à câmera. Com a saída de seu Roberto, houve a aproximação entre dona Iracema e seu Marques, vizinho do lado, o que nos proporcionou contato com mais um morador. Seu Marques é visto pelos moradores como disciplinador, foi chefe dos escoteiros por mais de trinta anos, ainda mantém postura de líder. Se mostrou resistente em nos fornecer seu telefone, dizia não gostar de planejamentos, preferia ser “pego no improviso”, postura que não se mantinha com a chegada da equipe, sempre foi o mais receptivo. O personagem Davi tem vida atribulada, o trabalho e a filha pequena ocupam quase todo seu tempo, o que dificultou o contato e aproximação. Notou-se que a dificuldade de aproximação resultava em diminuição de material, quanto mais estabelecida a relação de alteridade com determinado personagem, mais ações eram propostas e mais rica se tornava sua participação no filme. Paola e Hércio são os personagens mais jovens, também foram os últimos contatados, é importante observar a diferença do tempo de ambos em relação aos demais personagens, a montagem do filme tratou de demonstrar formalmente essas relações.

A respeito da montagem, observou-se que de nada adiantaria estabelecer boa relação com o outro se a autoridade se manifestasse através do corte. Buscou-se, então, o respeito às ações, descritas através do modelo observativo adotado inicialmente. O ordenamento dos planos e a continuidade das ações foram construídos com base em referenciais contemporâneos de linguagem observativa, a exemplo de “Morro do céu” (2009), de Gustavo Spolidoro e “Avenida Brasília formosa” (2010), de Gabriel Mascaro, além da evidente relação com a obra de Jean Rouch.

Sobre este aspecto, observou-se que esta proposta, além de trabalhar com uma investigação sobre o limite entre a sugestão e a consciência cênica dos personagens, atua em uma linha transitória entre as linguagens moderna e contemporânea da forma documental. A própria indagação sobre estes limites já encontra respaldo entre as questões discutidas pelos etnógrafos modernistas, e o uso do dispositivo situa o filme entre as discussões mais atuais do documentário contemporâneo.

## BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

AUMONT, Jacques; etall. **A estética do Filme**. Tradução: Maria Apenzeller. São Paulo: Papirus, 1995.

\_\_\_\_\_. MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.

AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço**; São Paulo: Ática, 1997.

BAZIN, André; **O cinema, ensaios**. Brasília: Brasiliense, 1991.

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

CAROLL, Noel. Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta. Uma análise conceitual. **Teoria contemporânea do cinema: Documentário e narratividade ficcional**, vol.2. São Paulo: SENAC, 2004.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. (Orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

COMOLLI, Jean-Louis; **Ver e Poder**. A inocência perdida: Cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: UFMG. 2008.

DELEUZE, Gilles; **A imagem-movimento**; Lisboa, Assírio e Alvim, 2009.

\_\_\_\_\_. **A imagem-tempo.** Lisboa: Assírio e Alvim, 2006.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas:** uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. **Estética:** Literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

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

HALL, Stuart; **A identidade cultural na pós-modernidade;** Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LINS, Consuelo. **Filmar o real:** sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LYOTARD, Jean-François; **A condição pós-moderna.** Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2006.

\_\_\_\_\_. Acinema. **Teoria contemporânea do cinema:** pós-estruturalismo e filosofia analítica, vol.1. São Paulo: SENAC, 2005.

METZ, Christian. **A significação do cinema.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

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

\_\_\_\_\_. A voz do documentário. **Teoria contemporânea do cinema:** Documentário e narrativa ficcional, vol.2. São Paulo: SENAC, 2004.

ROSA, Guilherme, da; **Um olhar sobre a alteridade em Morro do Céu,** Pelotas, Revista Orson, 2011. Disponível em: [http://orson.ufpel.edu.br/content/01/artigos/primeiro\\_olhar/30-43.pdf](http://orson.ufpel.edu.br/content/01/artigos/primeiro_olhar/30-43.pdf) Acesso em 05/01/2013.

XAVIER, Ismail, **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.** São Paulo: Paz e Terra, 2005.



Liverpool (Lisandro Alonso, 2008)

## Liverpool: Lisandro Alonso e a objetividade

Augusto Dantas<sup>1</sup>

Graduando do curso de Cinema e Audiovisual da UFPel.

**Resumo:** Este artigo apresenta uma breve análise que propõe uma relação direta entre a estética de objetividade do diretor Lisandro Alonso, identificada como um componente estilístico autoral, e o desenvolvimento das tradições latinoamericanas e europeias do cinema a partir da década de 60, especialmente sobre a problematização do “dispositivo espetacular” e sua influência na obra do autor.

**Palavras-chave:** Terceiro cinema. Prototípico. Dispositivo midiático.

Podemos expressar nossos sentimentos em relação ao mundo ao nosso redor tanto por meios poéticos como descritivos. Eu prefiro me expressar metaforicamente. Deixe-me frizar: metaforicamente, não simbolicamente. Um símbolo contém em si um significado definido, uma certa fórmula intelectual, enquanto a metáfora é uma imagem. Uma imagem tem as mesmas características distintivas que o mundo que ela representa. Uma imagem – em oposição à um símbolo – é indefinida em sentido. Alguém não pode falar do mundo infinito aplicando ferramentas definidas e finitas. Nós podemos analisar a fórmula que constitui um símbolo, enquanto uma metáfora é um ser-em-si-mesmo, é um monônimo. Ela se desfaz a qualquer tentativa de toca-la. (Andrei Tarkovsky)

Há alguns traços na heterogeneidade do cinema contemporâneo já muito conhecidos os quais é possível destacar e, com maior ou menor relevância, o caracterizam como algo diverso do cinema clássico ou moderno. Em síntese, se trata de um cinema de especificidades: são filmes fundamentados em torno de personagens tipificados, como os encontrados em Park Chan-Wook e Tarantino, que tomam uma visão interior a um contexto político-cultural complexo (muitos dos filmes africanos e da região do crescente), subvertem classificações de gênero (Brillante Mendonza, David Lynch), entre outros. Estas especificidades possuem uma ligação íntima com o desenvolvimento das proposições conceituais que tem surgido desde

---

<sup>1</sup> [augusto.cesar.souza@gmail.com](mailto:augusto.cesar.souza@gmail.com)

o pós-guerra, nomeadamente a Teoria do Autor<sup>2</sup> e o Terceiro Cinema<sup>3</sup> – duas tendências complementares mas a certa maneira divergentes. Enquanto no seu auge, a influência do Terceiro Cinema permeou de forma mais ou menos profunda as obras dos realizadores sérios na América Latina – e, é claro, havia a necessidade de posicionamento diante da sucessão de ditaduras que se consolidou por aqui junto com o cinema estadunidense. Após a “abertura” esta tensão permanente foi relaxada e com a retomada das produções regionais observa-se tanto uma certa consolidação da tradição do cinema político latino americano, com diretores como Claudio Assis, quanto a penetração cada vez maior de um modelo Europeu, perfeitamente visível nas obras de Fernando Meireles e Walter Salles. Lisandro Alonso encontra-se – por motivos claros, é um cineasta argentino – na zona de influência direta desta segunda tradição. No entanto, seu posicionamento parece se situar no centro das duas tendências, contudo, não com uma atitude moderada, pelo contrário, observa-se uma forte radicalização dessa situação, inclusive com uma certa tendência (no modelo de produção ao menos) à tradição latinoamericana.

## SOCIALISMO OU BARBÁRIE?

Liverpool (Lisandro Alonso, 2008) é, como os outros filmes do diretor, econômico em seus meios. Não há dramatização, não há

---

2 A Teoria do Autor, prototipificada no artigo de François Truffaut, “Une certaine tendance du cinéma français”; Cahiers du cinéma, n. 30, jan. 1954. A teoria consiste, sintetizando de uma maneira muito básica, na qualificação do discurso fílmico através da Autoria. Esta seria fundamental para a relevância e profundidade do discurso fílmico, que se tornaria, de maneira análoga ao que ocorre nas artes, a personificação e resolução da visão pessoal do Autor, que se dá através da centralização do controle criativo na figura do diretor.

3 Por “terceiro” figura-se o que até recentemente se denominava o “terceiro mundo”, desta forma seria o cinema do Terceiro Mundo, em contraposição ao Primeiro Cinema – ou o cinema-negócio, dos grandes estúdios norte-americanos – e o Segundo Cinema – o cinema de Autor praticado na Europa. O Terceiro Cinema tem cunho notadamente político e encontrou grande expressividade na América Latina em movimentos como o Cine Liberación. Expandindo a partir do manifesto de Octavio Getino e Fernando Solanas, “Hacia un tercer cine”; Transcontinental, n. 13, out. 1969 (versão seminal), há uma relação dialética com o cinema europeu onde ocorrem diversas “supressões por superação”, por exemplo: no Cinema Novo há o papel preponderante da qualificação do discurso através da figura do diretor, porém o discurso em si não se volta à manifestação artística do indivíduo e sim à um protótipo social revolucionário, ou seja, o discurso só se fundamenta no momento que se destina à praxis coletiva, desta forma, precisa da qualificação fundamentada do diretor revolucionário.

psicologização nem afetações estéticas e a narrativa não é, como usual, constituída em pontos de virada emocionantes, tramas intrincadas ou com diálogos magníficos e poéticos. É um filme extremamente objetivo: o que se pode saber é o que é visto, não é necessário desvendar, antecipar ou fantasiar. A fotografia de planos longos, geralmente abertos e estáticos, obriga uma relação física com o espaço, uma equidade do espaço em relação ao ator, escolha recorrente do diretor desde sua estreia em *La libertad* (Lisandro Alonso, 2001). Diferente de alguma Paris ou Nova Iorque do cinema, a locação não é um personagem (ícone) por si e sim um objeto, todo significado que sua aparição na obra pode ter está encarcerado no fato de ser a representação de um objeto, de possuir uma realidade concreta antes de tudo, uma realidade inserida na praxis coletiva, na banalidade coletiva. É impossível não notar como as paisagens exuberantes da Terra del Fuego, em que transitam os personagens, estão imersas nessa aura de banalidade que, enquanto as torna de alguma forma autênticas, as destitui daquela mística espetacular cinematográfica. O mesmo se dá com o protagonista:

O domínio que o rigor da câmera e dos enquadramentos exercia sobre os corpos [tem] a função de torná-los tão colados à cena que, em algum momento, eles [deixam] de se diferenciar dela. Homens como fenômenos naturais, mergulhados em ambientes naturais por uma relação simbiótica explícita e terrena, nada transcendente. (Oliveira, 2008)

Essa não-transcendência e a ligação com a materialidade ocorre, de qualquer forma, dentro de um dispositivo de representação, de um dispositivo espetacular. A dinâmica do espetáculo estabelece que “o mundo real se transforma em simples imagens, as imagens se tornam entes reais e motivações efetivas de comportamento hipnótico. O espetáculo [é] uma tendência a fazer alguém ver o mundo através de várias mediações especializadas (ele não pode mais ser alcançado diretamente)” (Debord, 1967)<sup>4</sup>. Alonso parece estar ciente disso, tendo feito desse dispositivo (o cinematográfico principalmente) o tema principal de *Fantasma* (Lisandro Alonso, 2006), onde o ator-personagem de *Los Muertos* (Lisandro Alonso, 2004) assiste a si

---

4 Tradução livre.

mesmo na estreia vazia do filme em que havia participado. A parte o discurso metalinguístico, é de se notar que Fantasma funciona como um hub para as outras três obras do autor, interconectando seus elementos individuais<sup>5</sup>, uma série destes que são manifestações dos meios (media) de um dispositivo espetacular. Em Liverpool estes elementos são os marinheiros hipnotizados por um videogame, uma revista de pornografia centralizada em quadro pendurada na parede da sala de controles, a visita do protagonista ao clube de strip-tease, o cartaz de Jesus também destacado no quadro, o comentário da menina sobre o rádio (elemento preponderante em *La libertad*), entre outros. Contudo três destes momentos em especial expõem um conflito de maneira mais explícita e ao mesmo tempo são dos poucos instantes de abstração: o protagonista, um marinheiro, janta num restaurante de boa qualidade logo após sair do navio, há uma paisagem de pinheiros ao fundo que num primeiro momento parecem reais, após uma análise mais cuidadosa é uma pintura, essa cena se contrapõe simbolicamente a todas as outras cenas de paisagem que aparecem no filme; em outro momento, o marinheiro aparece dormindo num banco de ônibus, o enquadramento leva a crer que está viajando, quando o enquadramento se torna mais aberto o ônibus na verdade está abandonado em algum lugar, parado; em seus últimos momentos em cena, o marinheiro dá como lembrança à uma garotinha (presumivelmente sua irmã) um objeto, o último plano do filme é a revelação desse objeto, um chaveiro metálico de Liverpool (presumivelmente onde esteve).

A ocorrência do chaveiro remete à um mundo não-banal, um mundo conhecido e imaginável, evoca as experiências desse mundo, o chaveiro é sua materialização, é ao mesmo tempo seu único resíduo concreto e a personificação de um conceito abstrato, como se Liverpool – a experiência vivida em Liverpool – estivesse contida no objeto do chaveiro. Não conhecemos Liverpool. Essa exposição proposital do dispositivo foi ensaiada em *Fantasma*, porém aqui ela adquire um caráter integral ao filme, o que se torna sua marca diferencial em relação às outras obras do autor.

---

<sup>5</sup> Numa listagem rápida e superficial: a preparação do almoço e o acompanhamento do dia de um trabalhador presente em *La Libertad*, o filme *Los Muertos* e seu protagonista, o marinheiro e uma série de elementos de cena de Liverpool.

## AS IMAGENS SE TORNAM ENTES REAIS

A obra está condicionada à dinâmica do espetáculo, ao hipnotismo causado pelo espetáculo. Alonso trás o não-espetáculo à tela, a ação não recortada, o espaço não fragmentado, a abordagem objetiva sem tendência à abstração. É um cinema onde as coisas concretas valem por si só. Essa recusa ao espetáculo, através do espetáculo, gera, claro, uma contradição inconciliável à experiência da obra, um choque. Mais importante, o choque expõe estruturas fundamentais, esses momentos são aproveitados sutilmente pelo diretor. No entanto, há de se levar em conta o contexto, as exibições dos seus filmes tem alcançado muito poucos espectadores no mercado doméstico, sendo vistos principalmente na Europa. Certamente estes fatos restringem a capacidade de choque e é de se perguntar até que ponto o filme se converte em praxis. Até que ponto um cinema prototípico também não se torna um cinema de especificidades, simplesmente.

## REFERÊNCIAS

DAVILA, Ignacio Del Valle. **Hacia un tercer cine: del manifiesto al palimpsesto.** El ojo que piensa – Revista de cine iberoamericano, ano 3, n. 5, Jan-Jun 2012. Disponível em: <<http://www.elojoquepiensa.net/05/index.php/template/hacia-un-tercer-cine-del-manifiesto-al-palimpsesto>> Acesso em: 04 abr 2013.

DEBORD, Guy. **Society of the Spectacle.** Marxists Internet Archive. Disponível em: <<http://www.marxists.org/reference/archive/debord/society.htm>> Acesso em: 01 jan 2013.

GETINO, Octavio & SOLANAS, Fernando. **Hacia un tercer cine.** RUA – Revista Universitária do Audiovisual, n. 60 Mai 2013. Disponível em: <<http://www.rua.ufscar.br/site/?p=3055>> Acesso em: 01 jan 2013.

KLINGER, Gabe. **Lisandro Alonso, Mostly in His Own Words.** Senses of Cinema. Disponível em: <[http://sensesofcinema.com/2005/36/lisandro\\_alonso/](http://sensesofcinema.com/2005/36/lisandro_alonso/)> Acesso em: 04 abr 2013.

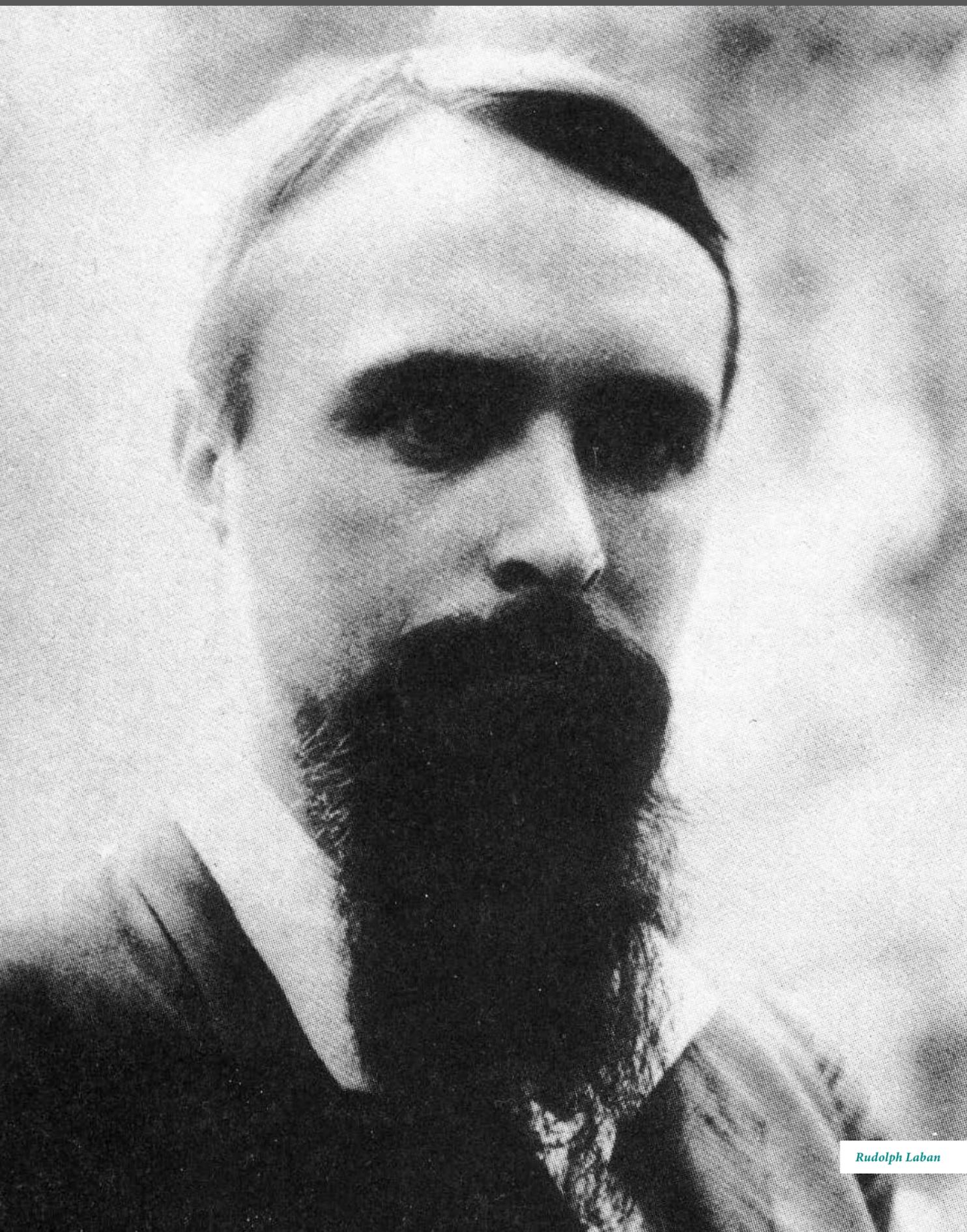
OLIVEIRA, Rodrigo de. **Liverpool (idem)**, de Lisandro Alonso (Argentina/Holanda/França/Espanha/Alemanha, 2008). Cinética. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/liverpool.htm>> Acesso em: 01 jan 2013.

## REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

FANTASMA. Lisandro Alonso. Argentina/França/Holanda, 2006.  
LA LIBERTAD. Lisandro Alonso. Argentina, 2001.

LIVERPOOL. Lisandro Alonso. Argentina/França/Holanda/  
Espanha, 2008.

LOS MUERTOS. Lisandro Alonso. Argentina/França/Holanda/  
Suíça, 2004.



Rudolph Laban

## A fração do ritmo: o estudo do movimento e sua aplicação no cinema de animação<sup>1</sup>

Henrique Moraes Köpke<sup>2</sup>  
Mestrando IAD/UFJF

Garimpar, por definição, é a ação de explorar minérios como cobalto, zinco, ouro e diamante. Em seu processo de exploração, o garimpeiro utiliza sua paciência e perseverança para procurar indícios e pistas que o levem, de fato, ao tesouro. Existem terrenos que possuem condições geográficas e climáticas favoráveis à exploração; outros, porém, apresentam acessos mais difíceis. Assim, as relações que o garimpeiro precisa estabelecer entre as informações técnicas, as pistas e indícios que coletou e o conhecimento do terreno, definirão onde deverá se concentrar e investigar profundamente a fim de encontrar o que procura.

Analogicamente, a pesquisa acadêmica propõe as mesmas aventuras e desventuras. O pesquisador precisa garimpar as informações dispersas em uma vastidão de livros, teses e dissertações. A pesquisa interdisciplinar, por conjurar a abordagem de várias áreas do saber, trabalha com uma gama maior de informação, criando caminhos que podem desembocar em abismos ou locais de difícil acesso. Perseverança e paciência se aplicam, da mesma forma, no trabalho do pesquisador.

A pesquisa bibliográfica que visa relacionar a teoria da Corêutica, desenvolvida por Rudolph Laban<sup>3</sup> e as técnicas de animação clássica, tem percorrido caminhos tortuosos para encontrar textos que façam menção aos dois campos do saber. É fato que eles existem, levando

---

<sup>1</sup> Bolsa de Iniciação à Docência – CAPES

<sup>2</sup> hmkopke@hotmail.com

<sup>3</sup> Rudolph von Laban (1879-1958) coreógrafo e bailarino esloveno. Importante teórico da dança do século XX propunha a utilização do movimento de maneira mais espontânea e sempre como resultado consciente da união corpo-espírito.

em conta o universo da produção acadêmica atualmente, mas por enquanto o foco das buscas, está se concentrando nas definições e qualidades de movimento.

Os livros *O domínio do movimento* e *Choreotics* de Rudolph Laban questionam a possibilidade de criar partituras do movimento que possibilitem a sua reprodução. Toda a gama de movimentos humanos segue determinados padrões e as “repetições regulares de seqüência de esforço formam frases rítmicas que são repetidas com exatidão” (LABAN, 1978, p.48). Assim como dois músicos que residem em diferentes localidades do planeta conseguem ler e executar uma peça musical a partir da leitura da mesma partitura, dois dançarinos/atores poderiam executar a mesma sorte de movimentos baseados em uma mesma partitura de movimento. De fato, Laban cria um método próprio conhecido por *Cinesio-graphic* (Labanotação), propiciando a escrita do movimento através de códigos. Para tanto, também criou um dicionário para que o dançarino/ator pudesse executar os movimentos sem intermédio ou orientação de um coreógrafo.

Laban ao apresentar seu método de notação, propõe a observação de quatro pontos constituintes do movimento: Corpo, Esforço, Planos e Espaço. Estes são os princípios básicos representados pelos símbolos da Labanotação, com os quais se criam as partituras de seqüências de movimentos. Dentro da categoria ‘esforço’, Laban emprega a relação Corpo-Tempo-Espaço situando os possíveis movimentos como: Lutantes (firme, súbito, direto, controlado) ou Complacentes (suave, sustentado, flexível, livre). Em linhas gerais, as possíveis interações entre as qualidades de esforço e suas interações com os Planos e com o Espaço, podem ser definidas, simbolizadas, padronizadas e, portanto, passíveis de serem registradas através da Labanotação.

“A despeito de estar inserida no conjunto das artes visuais, a animação tem no ‘movimento’ sua essência” (LUCENA JÚNIOR, 2005, p.28). Cinema, em grego *kinema*, significa movimento. Animação vem do latim *animare*, que significa dar alma ao que não a tem. O cinema de animação, portanto, seria a arte de dar vida ao inanimado através do movimento. Entender as possibilidades de representação das diferentes qualidades de movimentação no cinema de animação é o tema principal do livro *The Animator’s Survival Kit* de Richard Williams, no qual o autor busca criar uma espécie

de ‘manual’ demonstrando passo a passo, inúmeras seqüências de movimentos que podem ser copiadas ou servirem de inspiração para os animadores.

Da mesma forma que o dançarino/ator realiza sua arte criando e/ou apenas executando movimentos, o mesmo ocorre com o animador. De maneira análoga, a intenção que Rudolph Laban teve ao criar um sistema de escrita do movimento, pode ser encontrada no conjunto de desenhos, esquemas e dicas que Richard Williams (2001) cria para divulgar as diversas formas de movimento na animação. Toda a relação entre Corpo-Tempo-Espaço, amplamente discutida e analisada pela Cinesio-graphia de Laban, é também, abordada de forma bem abrangente no universo da animação, porém, utilizando-se outros termos e métodos de relacionar os mesmo elementos constituintes do movimento. Richard Williams relaciona, portanto, Corpo, Esforço, Planos e Espaço utilizando os doze princípios básicos da animação: *timing, anticipation, staging, overlapping/walking through, squash/stretch, slow in/out, arcs, exaggeration, secondary action, solid drawing e appeal*.

Na ausência de um aprofundamento sobre a aplicação da Cinesio-graphia no cinema de animação, cabe ao autor, em seus estudos atuais, realizar as primeiras indagações, procurar pelas respostas mais primárias. Acredita-se que o animador possa reproduzir um movimento sem conhecê-lo ou observá-lo anteriormente, utilizando-se apenas do método Cinesio-gráfico. Para que isso ocorra, será preciso adaptar, e talvez ampliar, a Labanotação para o universo da Animação, criando uma ‘Animanotação’. Esta pesquisa não pretende criar métodos que visem padronizar o trabalho criativo dos animadores, porém, a possibilidade de criar um sistema de notação para os movimentos animados surge como iniciativa para que o animador, ao estudar os movimentos, não articule sua criatividade de forma obtusa, ao contrário, que através de um sistema de notação, ele possa entender as possibilidades de criação do movimento, conceitualizando-as e dinamizando o seu lento processo de produção, característico do cinema de animação.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **De Anima**. São Paulo: Editora 34 Ltda., 2006.

BENDAZZI, Gianalberto. **Cartoons: One Hundred Years of Cinema Animation**. Bloomington: Indiana UP, 1994.

DENIS, Sébastien. **O cinema de animação**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2010.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento. O sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. 2ª Edição. São Paulo: Annablume, 2006.

GELEWSKI, Rolf. **Ver, ouvir, movimentar-se: dois métodos e reflexões referentes à improvisação na dança, com um apêndice**. São Paulo: Nís Editora, 1973.

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

HEWITT, Paul G. **Física conceitual**. São Paulo: Ed. Bookman, 2002.

KANDINSKY, Wassily. **Point and line to plane**. New York: Dover Publications Inc., 1979.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

LUCENA JUNIOR, Alberto. **Arte da animação: técnica e estética através da História**. Senac. São Paulo, 2002.

MANNONI, Laurant. **A grande arte da luz e da sombra: arqueologia do cinema**. São Paulo: Editora SENAC, UNESP, 2003.

RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. São Paulo: Ed. Annablume, 2003.

SOLOMON, Charles. **The art of the animated image: an anthology**. Los Angeles: The American Film Institute, 1987.

STANISLAVSKI, Konstantin. **A criação de um papel**. Rio de Janeiro: Editora Record Ltda., 2007.

\_\_\_\_\_. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Editora Record Ltda., 2008.

TRIVIÑOS, Augusto Nivaldo Silva. **Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação**. São Paulo: Atlas, 1987.

WIEL, Pierre; TOMPAKOW, Roland. **O corpo fala: a linguagem silenciosa da comunicação não-verbal**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1996.

WILLIAMS, Richard. **The Animator's Survival Kit**. New York: Faber & Faber, 2001.



Bandeira pirata estilo Jolly Roger

# A influência da pirataria na difusão cultural: a quantidade de filmes piratas como fator determinante da exigência do público consumidor

Lucas Mello Ness<sup>1</sup>  
Graduado no Curso de Cinema e Animação pela Universidade Federal de Pelotas<sup>2</sup>

**Resumo:** Nesse artigo, é investigado o consumo de filmes piratas no mercado informal de Pelotas-RS, a partir do estudo de caso de uma banca situada no então Camelódromo Municipal de Pelotas, e a relação havida entre a quantidade de filmes e o desenvolvimento da maior exigência do público consumidor e consequente ampliação de repertório estético.

**Palavras-chave:** Comércio informal; camelódromo, filmes pirata, blockbuster, starsystem, gosto

## INTRODUÇÃO

A pirataria de mídias audiovisuais é uma realidade social. Considerando os dados referentes à apreensão de cópias de filmes piratas, mais de vinte milhões no ano de 2010<sup>3</sup>, e que este elevado número de apreensões não é capaz de abalar o comércio pirata, é possível perceber que se está diante de uma cadeia imensurável.

Apesar das consequências tributárias e patrimoniais negativas que decorrem da pirataria, é imperioso atentar para o fato de que o baixo custo e a larga oferta decorrentes desta prática trazem efeitos sobre o consumo imaterial do audiovisual mais pessoas têm acesso a mais mídias e a mais conteúdo.

<sup>1</sup> lucasness@gmail.com

<sup>2</sup> Texto parcial referente ao Trabalho de Conclusão de Curso do Cinema e Animação UFPel-2012/2.

<sup>3</sup> Dados APCM (Associação Antipirataria Cinema e Música)

Para além dessa construção lógica, paira a indagação sobre a potencialidade de que essa gama de conteúdo influencie os consumidores a desenvolver uma maior exigência sobre o material consumido.

No mercado informal (“camelôs”) de Pelotas/RS não há apenas a oferta em larga escala, são feitas promoções para que os consumidores levem “pacotes de filmes”. Essas promoções se dão no valor em função da quantidade; um filme custa R\$ 3,00, dois custam R\$ 5,00 e cinco custam R\$ 10,00. Tem-se que a tendência natural que o consumo se dá em maior escala sobre filmes considerados grandes lançamentos – *blockbusters* – por constituírem censo comum criado pelo seu poderio publicitário. O baixo custo do material pirata e alto grau de entretenimento que ele proporciona, torna o assistir filmes um hábito. O volume de mídias vendidas, somado à diversidade do material disponível, insta a indagar se o público tende a repetir suas escolhas de forma metódica e indiferente, ou se está disposto a multiplicar sua experiência fílmica.

Por fim examina-se o material audiovisual consumido, além dos *blockbusters*, analisando-os através da observação do material audiovisual vendido na banca eleita para o estudo, comparando os títulos comercializados e dividindo-os em três nichos – estabelecendo categorias e averiguando os nichos em que se pontuam e qual o repertório havido por seus espectadores. Ao cabo comprovar-se-á, parcialmente, a abertura a novas experiências fílmicas em função da quantidade de material disponível.

A fim de serem alcançados os objetivos apresentados, foi realizado um estudo de caso, através do acompanhamento de uma banca no Camelódromo Municipal de Pelotas, escolhida através de método observativo e comparativo. O estudo compreende a análise do universo da banca, a forma como ocorre a escolha dos títulos disponíveis, a quantidade de venda, quais possuem maior e menor procura e quem compra.

A coleta de dados foi feita através de uma abordagem a campo; não apenas entrevistas com os responsáveis pela banca e suas impressões, mas o acompanhamento global da atividade da banca nos períodos de visita, que além de questionários buscou a percepção dos acontecimentos, a coerência – ou não – destes com os dados coletados,

bem como a interpelação dos consumidores. As perguntas foram aplicadas através do método de entrevistas semiestruturadas, em meio a conversas e através da contextualização dos acontecimentos, não impondo qualquer expectativa de resposta e permitindo que outros pontos fossem abordados de forma espontânea.

Além do trabalho de campo realizado na banca e com os consumidores, os objetivos foram cumpridos através da discussão atinente à evolução/desenvolvimento de gosto, cuja análise só foi viável através da classificação dos títulos dos filmes observados durante a pesquisa. Acessoriamente, são apontados dados acerca da pirataria.

A abordagem junto ao objeto de estudo se deu através do método de observação participante, conforme aponta Rosana Guber no livro *La etnografía; Método, campo y reflexividad*, no qual destaca o binômio observar e participar como “técnica” para extrair do objeto “la experiencia y la testificación” das descobertas e estudos (GUBER, 2001, p. 56). Além do trabalho de campo realizado na banca e com os consumidores, os objetivos foram cumpridos através da discussão atinente à evolução/desenvolvimento de gosto, cuja análise só foi viável através da classificação dos títulos dos filmes observados durante a pesquisa. Para tanto, foi feita a divisão dos títulos em nichos, classificados de acordo com estudos científicos sobre distribuição e veiculação fílmicas. No que tange à discussão acerca de gosto, utilizou-se estudos com base nas proposições de Marcelo Coelho (1994), no livro *Gosto se discute*, e por Ítalo Calvino (2007), na obra *Por que ler os clássicos*.

O questionário foi aplicado de forma “orgânica”, ou seja, em meio a diálogos aparentemente informais, dentro do âmbito do Camelódromo Municipal de Pelotas. O local foi escolhido não só pela praticidade de encontrar clientes e atendentes da banca, principal objeto do estudo, mas para possibilitar que as informações lançadas pelos entrevistados pudessem ser vivenciadas e observadas, pretendendo que fossem comparadas e aferidas com os dados e informações colhidas.

A organicidade se estabeleceu através de um diálogo que, primeiramente, circundava o objeto do estudo, utilizando-se a atmosfera da banca como pano de fundo. As perguntas não foram

feitas de forma incisiva, mas sempre inseridas em um contexto, preservando que os próprios entrevistados pudessem associar sua temática, expondo os frutos da racionalização de sua experiência vivida, relatada e testemunhada, conforme Guber:

Es cierto que los miembros no son conscientes del carácter reflexivo de sus acciones pero en la medida que actúan y hablan producen su mundo y la racionalidad de lo que hacen. Describir una situación es, pues, construirla y definirla.

A pesquisa realizada só foi possível através da utilização do trabalho de campo, etnográfico, que – como já exposto – adotou o método observativo participativo proposto por Rosana Guber no livro *La etnografía – Método, campo y reflexividad*. Os breves comentários tecidos sobre ele quando da exposição metodológica são insuficientes para esboçar sua relevância na feitura da pesquisa e a completude com que fundamenta esse trabalho. A partir da visão expressa pela autora, vence-se essa barreira e assume-se o etnógrafo como agente ativo, influenciado e influenciável, sensível às situações que presencia:

el objetivo de la observación participante ha sido detectar las situaciones em que se expresan y generan los universos culturales y sociales em su compleja articulación y variedad. (...) “uma técnica” para obtener información suponu que la presencia (la percepción y experiencia directas) ante los hechos de la vida cotidiana de la población garantiza la confiabilidad de los datos recogidos. (GUBER, idem, p. 56).

A partir dos relatos que conformam os capítulos que seguem, observam-se elementos que caracterizam a participação e seu objetivo de “estar incluído na sociedade estudada”. Porém, não há de se esquecer de que o mote dessa inclusão é “tomar nota, registrar momentos diferentes e eventos da vida social”, ou seja, observar. Atentar-se à dinamicidade do objeto de estudo é estar preparado para que eventuais alterações de abordagem sejam encaminhadas para o salutar desenvolvimento do estudo.

Além da base antropológica existente no trabalho de campo, o presente estudo carece de análises específicas e caras a um assunto

que, regra geral, tende a não constituir objeto de discussão, seja em meio acadêmico ou social: o gosto.

Por vezes, utilizam-se expressões conexas à compreensão e análise do tema gosto, tais como “desenvolvimento de filtros”, “desenvolvimento do grau de exigência”, entre outros (os quais comporão o trabalho como sinônimos da discussão central). O contato com um maior número de filmes – em função do incentivo ao consumo advindo do baixo custo das mídias piratas – é capaz de gerar o processo pelo qual o consumidor amplie seu repertório estético?

A pergunta cerne do trabalho só pode ser respondida, no viés prático, sugerindo nichos que classifiquem os filmes, propondo quais constituem gosto mais ou menos apurado. Para tanto, utiliza-se, principalmente, os estudos de Hadija Chalupe da Silva (2010) que, observando a conjuntura da distribuição no cinema nacional, propõe quatro categorias de filmes de acordo com seu lançamento e comercialização. Embora nesse estudo o enfoque seja outro, utiliza-se do estudo sobre o cinema nacional para lançarem-se bases teóricas sobre a influência do poderio econômico sobre as escolhas filmicas dos analisados. Propõe-se, pois, três nichos:

- a) Nicho ‘a’: nesse nicho estão os *blockbusters* (cujo alto poderio publicitário gera sua notoriedade); filmes de ação e comédia romântica (cujo tema é atrativo imperioso); e filmes que, apesar de não serem *blockbusters*, utilizam-se do *starsystem*.
- b) Nicho ‘b’: nesse nicho estão filmes que ganharam notoriedade por mecanismos que legitimam a experiência filmica, como indicações ao Oscar ou festivais de cinema, que mesmo premiando obras mais autorais e que trabalhem linguagens mais experimentais, tem relevância nos meios de comunicação, como Cannes.
- c) Nicho ‘c’: filmes não estadunidenses, cujo conhecimento ao público se dá, geralmente, em decorrência de sua associação a filmes que tiveram notoriedade reconhecida: “mesmo diretor”, por exemplo.

Destaca-se que, a partir das entrevistas e inquirições, os filmes são escolhidos pelos atendentes e baseados, precipuamente, em duas fontes: pesquisas na internet sobre o quais os filmes estão/estarão em

alta; e na procura reiterada por algum título que não possuam. Assim, não há como esperar que um filme “alienígena” àquela realidade seja visto nas prateleiras da banca entrevistada.

Tanto a delimitação dos nichos, quanto a discussão acerca da evolução do gosto, foram permeadas pelos estudos de Ítalo Calvino (2007), em sua obra *Por que ler os clássicos*. Para tanto, é necessário que a obra possua essa profundidade incursa em toda sua produção, do argumento à finalização. Ao entrevistar o atendente da banca e seus consumidores é possível perceber qual a relação que as pessoas têm com o material fílmico, quais as pretensões havidas ao comprar um filme. O contato com os consumidores de material audiovisual pirata (clientes e atendentes da banca) e sua percepção sobre o porquê escolhem determinado filme em detrimento a outro é elemento fundamental na pesquisa. Para tanto, propõe-se uma abordagem fenomenológica hermenêutica sobre a coleta dos dados, com base nos estudos de Van Manen: “A fenomenologia (como pura descrição da experiência vivida) e a hermenêutica (como interpretação da experiência utilizando algum ‘texto’ ou alguma forma simbólica).” (MANEN, 1990, p.25 apud SILVA, 2006, p. 276).

## DAS VISITAS E SUAS CONCLUSÕES

A apuração do objeto do estudo foi desenvolvida através de visitas ao Camelódromo Municipal de Pelotas. A primeira visita se deu em caráter exclusivamente observativo e contemplou a eleição da banca sobre a qual se fez o estudo:

No dia 21 de maio de 2012 realizou-se a primeira visita ao camelódromo de Pelotas. Entre as bancas que comercializam produtos audiovisuais foi observado aquelas que têm um grande número de filmes (em detrimento de séries e shows), possuem acervo vasto (variedade e quantidade), disposição do material e área física. Foi então eleita a banca que possui, além de uma grande estrutura física, uma variedade de filmes condizente às necessidades do estudo, o que incluiu filmes estrangeiros não estadunidenses, uma sessão dedicada ao Oscar do ano corrente e mais de 10 títulos nacionais.

Primeiro contato – estruturação do panorama

A escolha foi feita sem que se fizesse o primeiro contato, baseado apenas na observação. No segundo dia de pesquisa realizou-se o contato direto, informando a responsável pela banca (gerente) quais eram os objetivos da pesquisa, perguntando sobre a possibilidade realizá-la, bem como acerca da existência de alguma restrição. O responsável concordou com a feitura da pesquisa, tendo sido aceita a apresentação dos motivos e ideias-base e compreendida a relação entre a pirataria e a possibilidade de mais filmes assistidos. Da aceitação seguiram-se perguntas iniciais sobre número de vendas, gênero cinematográfico que tem mais procura, como as pessoas costumam compor os pacotes de cinco filmes, como é feita a distribuição dos filmes dentro da banca.

O gênero cinematográfico que tem mais venda é o de ação – em geral, de fácil consumo, onde a base da história é a mesma, mas cuja tensão e enredo simples, tornam-no em bom entretenimento. Em seguida se encontram os filmes infantis, cuja procura se dá pelo não acesso do público consumidor à televisão a cabo. Outro dado relevante apontado pela gerente é a influência dos canais de comunicação nas vendas; aquelas produções que estão em voga na mídia são procuradas e tem suas vendas impulsionadas pelo ímpeto consumidor do *mainstream*.

Indagou-se sobre a disposição dos filmes na banca, observando que sua lógica é semelhante à sistemática adotada nas locadoras de filmes. Responderam que sim, procuram separar de acordo com os gêneros que eles julgam correspondente a cada filme, também atentando ao público consumidor: os filmes de ação ocupam uma posição central, de fácil acesso e visualização; os infantis ficam na parte externa da banca, onde chamam a atenção das crianças que por ali passam; os filmes que compuseram a lista do Oscar ficam logo a baixa dos filmes de ação; as comédias românticas ficam na parte interna da banca, posicionados a direita dos de ação, junto aos de suspense, drama e comédia; à esquerda ficam filmes com uma tiragem menor e alguns que não sabem especificar o tema; e os filmes “antigos”, nacionais e religiosos ficam também à esquerda, em uma prateleira mais reservada.

Vislumbra-se um anseio por inserir-se no entretenimento ofertado pelas esferas economicamente dominantes; aquele que é economicamente dominado deseja desenvolver um sentimento de

pertença àquela que o domina através do desfrute da mesma forma de entretenimento. É isso que se extrai da análise conjunta entre a pirataria e os estudos de Denys Cuche (1999), que diz que a forma de consumo da classe economicamente dominada não se caracteriza:

(...) por produtos próprios, ela se distingue pelas “maneiras de viver com” estes produtos, isto é, pelas maneiras de utilizar os produtos impostas pela ordem econômica dominante. Reabilitando a atividade de consumo tomada em seu sentido mais amplo, Certeau define então a cultura popular como sendo uma “cultura de consumo”. É difícil identificar esta cultura de consumo, pois ela é caracterizada pela astúcia e pela clandestinidade. (CUCHE, idem, p. 151).

## PREFERÊNCIAS TÉCNICAS E REPERTÓRIO

A responsável pela banca informou que a proximidade do frio faz com que as vendas cresçam, pela opção e conveniência que assistir filmes apresenta em relação a outras formas de entretenimento. Na mesma ceara, o fato de a entrevista ter-se dado às vésperas do dia dos namorados de 2012, fez revelar-se o grande número de casais procurando por títulos do subgênero comédia romântica, acusando a relação direta que as datas comerciais exercem sobre o comércio informal de entretenimento.

Considerando que a pirataria é forma como as classes de menor poder aquisitivo buscam a cultura que lhes é imposta por aquelas que detêm o poderio econômico, surgiu a indagação acerca da preferência do público consumidor por cópias dos DVDs ou das versões gravadas do cinema; explica-se: a versão do DVD necessita que o mesmo tenha sido lançado, logo confronta diretamente o mercado de DVDs ou de videolocadoras, ao passo que a versão de cinema tende a pôr o consumidor a par das novidades que ainda estão nas salas de cinema e que, por vezes, ainda não chegaram a Pelotas.

Não só a resposta, como as constatações fizeram demonstrar pela preferência pela versão do DVD. Uma cliente estava com os filmes escolhidos e perguntou se um dos títulos já era da versão do DVD, ao saber que era da versão gravada do cinema desistiu daquele título.

Demonstra isso que o público assume o filme pirata como sendo sua forma particular de consumir da indústria do entretenimento audiovisual. Não se trata unicamente de estar em contato com o que a classe economicamente dominante está consumindo; trata-se da eleição da sua forma de consumir o material, e de por isso poder exigí-lo com qualidade técnica de som e imagem, é transcender sua posição de consumo marginal e torná-lo a sua forma de consumo. O objeto da pesquisa – a superação de repertórios *blockbuster* – começou a ser mais bem visualizado e abordado quando se deparou com a discordância entre os atendentes da banca acerca do filme espanhol *A pele que habito* (La piel que habito, ALMODÓVAR, Espanha, 2011). Antes de adentrar aos fatos é necessário pontuar que esse título foi considerado como pertencente ao nicho ‘b’, obras cuja trajetória e filmografia do diretor e atores envolvidos oportuniza sua visibilidade, apesar de não ser um filme acessível ao consumo de massa.

O atendente da banca assistira ao filme três vezes e passara a recomendá-lo aos clientes que manifestavam interesse em filmes menos ordinários, que exijam mais do espectador. Ao propor-se a assistir reiteradamente a obra, percebe-se que o atendente iniciou o processo de formação de um clássico, a partir do que Calvino propõe:

(...) 4. Toda releitura de um clássico é uma leitura de descoberta como a primeira. 5. Toda primeira leitura de um clássico é na realidade uma releitura.

(...) 11. O “seu” clássico é aquele que não pode ser-lhe indiferente e que serve para definir a você próprio em relação e talvez em contraste com ele. (CALVINO, 2007, p. 11 e 13).

Do interesse que despertou pela obra específica, quis conhecer mais títulos dirigidos por Pedro Almodóvar, buscando obras em outras bancas para que pudesse assistir, relatou não ter assistido ainda, mas que pretende fazê-lo em breve (as obras adquiridas foram: *Tudo sobre minha mãe* – Todo sobre mi madre ALMODÓVAR, ESP, 1999; *Fale com ela* – Hable con ella, ALMODÓVAR, ESP, 2002; e *Abraços partidos* – Los abrazos rotos, ALMODÓVAR, ESP, 2009). A cliente já havia assistido ao filme e gostado, razão pela qual o atendente indicou filmes que julgava pertencerem ao mesmo estilo que a obra espanhola, tais como *Millennium: Os Homens que Não Amavam*

as *Mulheres* (The girl with the dragon tattoo, FINCHER, ALE/UK/SUE/EUA, 2011) e *Confiar* (Trust, SCHWIMMER, EUA, 2010).

Percebe-se no atendente o desenvolvimento por novos repertórios estéticos não apenas em função da disponibilidade de produtos fílmicos, mas pela necessidade que tem em posicionar-se às obras a fim de indicá-las aos clientes. Revelou que pesquisa na internet sobre alguns filmes, utilizando-se de algumas expressões próprias como “formar crítica” para sua capacidade ou não de avaliar uma obra a partir dos conhecimentos e experiências fílmicas que possui. Demonstrou compreender que algumas pessoas não estão aptas a assistir alguns filmes apesar da crítica positiva que tenham vindo a receber, como o filme *Melancolia*, que ouviu falar muito bem, mas foi rechaçado pela responsável pela banca.

Em meio à entrevista uma cliente veio procurar *A pele que habito*, no passo que o atendente olhou para o pesquisador como se dissesse “viu?”, e ele mesmo indagou-as o motivo de procurarem aquela obra, tamanho interesse demonstrava em nosso assunto sobre filmes.

## INDICAÇÕES DO ATENDENTE E RUPTURA AO NICHOS ‘A’

No terceiro dia de entrevistas, quarto de pesquisa, como de praxe foi realizada a reapresentação, a qual se demonstrou desnecessária, visto que o atendente da banca se lembrava do pesquisador e do tema que se estava abordando. Após, questionou-se ao atendente se havia assistido aos outros títulos de Pedro Almodóvar que havia adquirido quando da outra entrevista; restou o relato de que não os assistiu porque perdeu o interesse e acabou por revendê-los.

Os filmes que estavam em voga no momento pertencem todos ao nicho ‘a’: *Espelho, espelho meu* (Mirror, Mirror, SINGH, EUA, 2012) com Júlia Roberts, *O diário de um jornalista bêbado* (The rum diary, ROBINSON, EUA, 2011) com Johnny Deep, e *Protegendo o inimigo* (Safe House, ESPINOSA, EUA, 2012) com Denzel Washington. Analisando os filmes da banca, observou-se o título *Habemus Papam* (MORETTI, FRA/ITA, 2011), longa-metragem selecionado em Cannes 2011 – logo, pertencente ao nicho ‘b’ – sobre o qual o atendente

comentou haver baixa procura, também ante a incapacidade deles em definir o gênero do filme, já que houve oportunidade em que foi posto entre os filmes de suspense.

O atendente comentou ainda sobre o longa-metragem nacional *Heleno* (FONSECA, BRA, 2011), mas revelou não gostar de filmes nacionais ou da atuação de Rodrigo Santoro (que vive a personagem título do filme em comento). Na fala do atendente revela-se um ponto fundamental em estudos sobre predileções e abertura à experimentação de novos repertórios: a incoerência do espectador. Foi também comentado sobre *O homem que mudou o jogo* (Moneyball, MILLER, EUA, 2011), que se utiliza do *starsystem*, uma vez que é estrelado por Brad Pitt. Aproveitando o ensejo e observando os títulos que a banca possuía, indagou-se sobre o filme *A árvore da vida* (The tree of life, MALLICK, EUA, 2011), que apesar de ser estrelado por Brad Pitt é reconhecido por ser um filme de árduo consumo e compreensão. Respondeu ter baixa procura e não teceu muitos comentários; nota-se duas importantes relações, os comentários havidos no verso da capa do filme o descreviam como filme adorado ou odiado e, somado a isso, a não indicação dos atendentes da banca, forçam a uma baixa venda – sem que haja qualquer meio que eles aceitem como apto a bem avaliar uma produção a obra não é escolhida, apesar de seu baixo custo e da possibilidade que isso gera deles próprios avaliarem o filme.

Por essa razão, propus ao atendente que me vendesse os melhores títulos da banca – podendo assim ser feita a análise dos nichos a que as obras indicadas pertenciam. Essas obras foram avaliadas como pertencentes ao nicho ‘a’ as três primeiras e as duas últimas ao nicho ‘b’.

Além da já comentada reforma no camelódromo, somou-se o incêndio lá havido que, embora não tenha atingido a banca objeto da pesquisa, alterou a dinâmica de funcionamento do camelódromo, reposicionamentos temporários de bancas.

À chegada do pesquisador percebeu-se claramente a satisfação do atendente com quem as entrevistas se desenvolveram em sua maioria; demonstrava alegria de poder “falar sobre filmes”. Como de praxe, indagou-se sobre os filmes que estavam em voga, ao passo que indicou o norueguês *HeadHunters* (Hodejegerne, TYLDUM, NOR/ALE, 2011), que pode ser classificado como pertencente ao nicho ‘c’. Apesar das

vendas serem boas, relatou que sua aceitação porquanto norueguês era mais baixa, visto o preconceito que o público da banca tem como filmes não estadunidenses, ao passo que para indicar um filme e demonstrar-lhe prestígio o atendente diz “mas até parece americano”.

Houve comentários sobre alguns outros títulos sobre os quais havia procura, *Prometheus* (SCOTT, EUA, 2012), *Amor impossível* (Salmon fishing in the Yemen, HALLSTRÖM, UK, 2011) comédia romântica, e *Bel Ami – O sedutor* (Bel ami, DONNELLAN/ORMERD, EUA, 2012) com Robert Pattinson. Por fim, falou que veria *O Corvo* (The Raven, MCTEIGUE, ESP/EUA/HUN, 2012), contando sobre o que tratava o filme e revelando que havia sido indicação de seu professor da disciplina de Sociologia, visto que é estudante do curso de Direito da Universidade Católica de Pelotas. Nota-se, pois, que as influências ordinárias do meio acadêmico – a simples indicação de um professor – é fator que agrega a disponibilidade de obras havidas na banca; ou seja; há fatores que não só o número de filmes ou a necessidade de indicá-los que são determinantes a escolha das obras assistidas; outrossim, o meio acadêmico oferece ao espectador elementos outros que o auxiliam a compreender a obra, elementos que elevam a experiência daquele que assiste, por poder ir além do raso da história – percebe-se, pois, o desenvolvimento das mesmas razões que legitimam os posicionamentos de Marcelo Coelho em *Gosto se discute*, seu conhecimento, experiências e opinião fundamentada. No fim desse trecho de fala, aproveitou para menosprezar títulos de ação, genericamente.

Seguindo o teor da fala, o atendente da banca narrou sobre sua percepção e expectativa em relação à filmografia de Almodóvar, afirmando que percebia mudanças no seu gosto. De imediato observou o raso, “assisto filmes para poder indicá-los”, mas em seguida afirmou que é consciente da necessidade de ter tempo ‘disponível’ para ‘apreciar’ o filme, e o disse em relação à obra como um todo, não só a história, mas fotografia e outros elementos para além da monta técnica. Perguntou-se se o interesse por “filmes que a maioria das pessoas não costuma assistir” é anterior ou posterior ao seu trabalho na banca de DVDs; ao passo que disse que foi em função da banca, antes assistia “o normal – ação e comédia”, começando a trabalhar na banca, passou a assistir para indicá-los aos clientes e, com o tempo, passou a ler sobre filmes, formar opinião. Indaguei

sobre a influência do grau de instrução na escolha dos filmes, ele manifestou que há diferença, fazendo menção à indicação de *O corvo*.

Necessário, pois, inquirir se as indicações desses filmes que “ele gosta” eram aceitas pelos clientes, restando a resposta que infrutíferas a maioria delas, cerca de 20% por cento aceitam uma indicação baseada precipuamente no gosto do atendente. O público é preconceituoso em relação a filmes não estadunidenses, e que mesmo filmes que pertencem aos nichos ‘b’ e ‘c’ tem baixa aceitação pela dificuldade do público em associar informações como “do mesmo diretor”.

Da outra visita, indagou-se sobre o *Habemus Papam*, que desta vez estava posto em local de maior destaque. O atendente disse que o tema religioso estava auxiliando a promover as vendas do título, ao passo que o entrevistador trocou algumas informações sobre a repercussão do filme em Cannes 2011 a fim de houvesse a ratificação do elemento intersubjetivo, que, como defende Guber (2001), garante a participação e, conseqüentemente, uma maior abertura e “verdade” nos resultados angariados. Do genérico “boas vendas”, foi revelado isso em números, em torno de 300 cópias, ou 10 tiragens. Por oportuno, perguntou-se sobre o funcionamento das cópias e a cadeia de produção; o atendente revelou-a sem qualquer desconfiança, revelando que há uma matriz da qual se faz as tiragens (de 22 ou 44 DVDs cada uma), são produzidos pelo irmão do dono da banca que tem uma funcionária que o auxilia; são os mesmos responsáveis tanto pelas cópias quanto pelas “capinhas”.

A maioria do público da banca não está aberta a conhecer novas filmografias, nem dá crédito a legitimidades que julgam ser distantes dele, um festival, um site ou mesmo indicações diretas do atendente – preferem que pareça algo “natural”, uma ideia romântica de entretenimento ocasional, ao passo que são capazes de recusar uma indicação dada diretamente, mas se ouvem o atendente dando-lhe a outro cliente, manifestam interesse.

Por fim, o atendente revelou que dos filmes que hoje ele julga serem bons filmes, são mal quistos pela maioria dos clientes.

## EXPERIÊNCIA COM O PÚBLICO CONSUMIDOR

Conforme já reiterado neste artigo, o trabalho etnográfico realizado está sujeito às influências que o Camelódromo Municipal de Pelotas exerce sobre a banca estudada, estabelecendo relações e situações que carecem ser contornadas, utilizando-se da percepção que desenvolveu acerca do meio pesquisado para que as faça de forma a manter os objetivos traçados no estudo.

Entre os meses de dezembro de 2012 e janeiro de 2013 houve o fechamento do Camelódromo Municipal de Pelotas e a inauguração do Pop Center de Pelotas, que embora tenha sido construído ao lado do antigo Camelódromo e ampliado o número de bancas, alterou a estrutura e disposição das bancas. Após a mudança, houve um período em que não se encontrou a banca objeto da pesquisa. Após localizá-la observou-se que o atendente com quem o contato fora mantido durante todo o estudo não mais trabalhava na banca. Promover nova incursão à banca seria, na prática, retroceder aos estágios iniciais, reapresentar o trabalho e estabelecer um novo vínculo, o que não seria produtivo ao estudo.

Optou-se, pois, por entrevistar consumidores do, agora, Pop Center de Pelotas acerca do consumo de filmes piratas, mantendo-se o mesmo método proposto na pesquisa de, após apresentar-se como entrevistador, incluir o questionário na forma de entrevista semiestruturada como se fosse um “bate-papo”.

Dos entrevistados, extraíram-se grupos de consumidores que ratificam, em sua maioria, as percepções expostas pelo atendente da banca entrevistada. O entrevistado ‘oi’ representa um grupo de consumidores que é adepto a um gênero fílmico específico e que, apesar de consumir um alto número de filmes por mês (em torno de 30 ou 40 filmes), não compra os filmes no pacote de 5 por R\$10,00, visto que a disponibilidade de novos títulos pelas bancas não é suficiente a suprir o ritmo com que consomem os títulos. Esse grupo não faz diferenciação quanto à nacionalidade do filme, desde que pertença ao gênero favorito. Este entrevistado revelou não assistir a filmes de outros gêneros e que sua opção por obras de terror/suspense remonta sua infância, pontuando que gosta de filmes antigos do

mesmo gênero, mas que não os encontra em versão pirata, tendo que alugá-los quando deseja assisti-los.

Questionou-se se saberiam expor algum motivo pelo qual não se interessam por filmografia europeia, ao passo que responderam que é pouco conhecida, “a gente não ouve falar”, evidenciando a influência que os meios de comunicação em massa exercem sobre o consumo e pseudoconhecimento do público consumidor de filmes piratas.

Dado relevante foi apontado quando indagada sobre sua experiência com filmes europeus, ao passo que respondeu que os assiste, e que então extrapola os gêneros apontados anteriormente, indicando também gostar de filmes argentinos, comentando que havia assistido ao filme *O segredo de seus olhos* (El secreto de sus ojos, CAMPANELLA, ARG/ESP, 2009), pertencente ao nicho ‘b’ desta pesquisa, dizendo que esta filmografia é mais rara nas bancas do Pop Center, sendo que acaba por procurá-los em locadoras de filmes ou com amigos. Disse que não mais procura títulos que não pertençam ao *mainstream* por ser difícil de encontrá-los, opinando que se houvesse maior oferta haveria maior consumo, já que quem compra filmes piratas “vai na onda” do que está disponível.

Primeiro destaca-se o entrevistado ‘o5’ que deixou de consumir filmes piratas porque seu aparelho havia estragado em função dessas mídias. A entrevistada ‘o6’ manifestou gostar de filmes de ação e com bastantes efeitos, sendo esse o motivo de não consumir filmes nacionais. Outrossim, não compra filmes pirata porque não vê a necessidade de ter a mídia, já que não vai assistir mais do que duas vezes a mesma obra, é preferível alugar. Faz-se oportuno destacar que a partir dos dados coletados com as entrevistas aos consumidores, ratificam-se informações prestadas tanto pela responsável pela banca quanto pelo atendente. Primeiramente a opção maior por títulos do gênero ação.

A forma de investigação desenvolvida propiciou alcançar o objetivo traçado: delinear a realidade do consumo de filmes piratas a partir do estudo de caso de uma banca no então Camelódromo Municipal de Pelotas e compará-los com a opinião de seus consumidores.

## CONCLUSÃO

A partir da pesquisa conclui-se que não é apenas a disponibilidade de títulos suficiente para influir no consumidor uma ânsia por explorar um repertório filmico diverso daquele do qual já se apropriava. A condição de atendente de banca de filmes do principal entrevistado desse trabalho fez com que tivesse acesso a uma pluralidade de filmes, a necessidade de indicá-los fez com que ele assistisse aqueles sobre os quais nenhum de seus colegas conseguira ou quisera debruçar-se. Acresceu-se a isso as informações sobre filmes obtidas através da internet e o aprimoramento dos conhecimentos acadêmicos, que culminaram em uma melhor compreensão sobre o todo que envolve a obra filmica, desde situar o enredo historicamente, à própria feitura da obra; sendo capaz de desenvolver no atendente a noção de que é preciso ter tempo para apreciar a obra.

Tem-se, pois, que a hipótese lançada teve parcial comprovação; a quantidade de filmes piratas disponível ao consumo, não é suficiente para desenvolver no público consumidor a ampliação de seu repertório filmico ou estético que os faça adentrar a filmografias que extrapolem, precipuamente, àquelas componentes do nicho 'a'. O nicho 'b' tem espaço garantido no momento em que estão em voga nos meios de comunicação os elementos que os legitimam, enquanto os filmes pertencentes ao nicho 'c' têm baixa vazão por desconhecimento e, conseqüentemente, preconceito do grande público, sendo sua disponibilidade no comércio informal menor e, em decorrência disso, o público que por ventura queira buscá-los desiste perante a dificuldade de encontrá-los. No entanto, se algum elemento incute no espectador a busca por ampliar seu repertório, fazendo-o de fato buscar filmografia diversa daquela que é massivamente comercializada, a disponibilidade dos títulos no comércio informal torna-se essencial nesse desenvolvimento, visto que a forma de consumo se mantém.

Assim, a disponibilidade de filmes não pode ser considerada elemento único capaz de despertar o interesse por novas filmografias, contudo, é possível destacá-lo como elemento consubstanciador essencial caso o interesse seja desenvolvido por um individuo que consuma material audiovisual pirata.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade – Entrevista a Benedetto Vecchi**; Rio de Janeiro: Jorger Zahar Ed., 2005.

CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos**; São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

COELHO, Marcelo. **Gosto se discute**; São Paulo: Atica, 1994.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**; Bauru, SP: EDUSC, 1999.

DELFINO, Josiane. **Associação Antipirataria cinema e música: Estatísticas**; São Paulo, 2011. Disponível em: <http://www.apcm.org.br/estatisticas.php>. Acesso em 19 de junho de 2012.

GUBER, Rosana. **La etnografía – Método, campo y reflexividad**; Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2001.

SEVERINO, Antônio. **Metodologia do trabalho científico – 21ªed**; São Paulo: Cortez, 2000.

SILVA, Anielson Barbosa da. A fenomenologia como método de pesquisa em estudos organizacionais. In: Silva, Anielson Barbosa da e outros (Org.). **Pesquisa qualitativa em estudos organizacionais**; São Paulo: Saraiva, 2006.

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

# Direção de arte: do cinematógrafo ao cinema digital

Gilka Padilha de Vargas<sup>1</sup>  
Mestranda em Comunicação Social pela PUCRS

**Resumo:** Através de breve relato das transformações tecnológicas apresentadas pelo cinema ao longo de pouco mais de um século, o presente artigo aborda como a função atualmente denominada direção de arte acompanha estas inovações. Tendo como recorte os cinemas europeu e norte americano, é assinalado o modo pelo qual a direção de arte modifica seu fazer, adaptando-se às mais diversas tecnologias introduzidas na realização cinematográfica, dos primórdios até o cinema digital dos dias atuais.

**Palavras-chave:** cinema, tecnologia, direção de arte.

A arte não se produz no vazio. Nenhum artista é independente de predecessores e modelos. Na realidade, a história, mais do que simples sucessão de estados reais, é parte integrante da realidade humana [...] O passado não é apenas lembrança, mas sobrevivências como realidade inscrita no presente. As realizações artísticas dos antepassados traçam os caminhos da arte de hoje e seus descaminhos. (PLAZA, 1987, p. 2)

Desde aquela mão carimbada na caverna e daquele javali desenhado com pernas a mais, a reprodução da imagem em movimento parece ser uma obsessão do ser humano: reproduzir a imagem (seja através do desenho, pintura, câmara escura ou fotografia), projetar a imagem reproduzida (lanterna mágica), reproduzir o movimento (teatro de sombras, brinquedos ópticos, fuzil fotográfico), projetar a imagem reproduzida em movimento. Finalmente chegamos ao cinematógrafo, aparato que vem sofrendo múltiplas transformações desde o seu surgimento em 1895.

Assim como Muybridge e Marey, os Lumière estavam interessados no aspecto científico do processo de reprodução das imagens em movimento; os primeiros, para estudar o movimento *per se*, e os

<sup>1</sup> gil kavargas@gmail.com

Lumière, para aperfeiçoar seus equipamentos fotográficos que depois espalharam pelo mundo com seus operadores de câmera para registrar, documentar a realidade mundial – as atualidades –, tão distante dos parisienses.

Em seu estágio inicial, o cinema buscou inspiração nas artes da literatura, do teatro, da pintura; o espectador, por sua vez, encontrava-se habituado às convenções teatrais, à cenografia composta por painéis pintados ao fundo e a assistir ao espetáculo imóvel, confortavelmente instalado em seu assento perpendicular ao palco - ponto de vista que lhe era oferecido pelas primeiras câmeras. Neste momento, afirma Landim (2008, p. 37), “o prazer visual era muito mais importante que qualquer pretensão narrativa e os espectadores estavam mais interessados nos filmes mais como um espetáculo visual (atrações - *views*) do que como maneiras de contar histórias”.

E eis que o mago francês entrou em cena: Méliès introduziu a experimentação, a fantasia, a ilusão, o espetáculo, os cenários fantásticos, as atualidades reconstituídas, as trucagens e ‘mentiras’ que até hoje encontramos no cinema – e que tanto prazer nos proporcionam. A partir de 1900, conforme coloca Sadoul (1970, p. 34), filmava em seu estúdio, pintando em diferentes tons de cinza os ambientes, o mobiliário e os acessórios, mostrando-se preocupado em criar volumes, forçando a perspectiva com suas ‘sombras’ e com seus alçapões, herdados do teatro de feira, mostrando diferentes níveis. Utilizava maquetes; controlava a entrada de luz através de vários tecidos colocados estrategicamente no telhado e nas laterais de seu estúdio de vidro; fazia experimentações com a película. Para Couto (2004, p. 20.), com Méliès, ficou clara a importância da “relação entre o visual e o uso da tecnologia disponível na criação de efeitos visuais que possibilitem uma experiência incomum ao espectador”.

Cruzamos o oceano e encontramos Edwin Porter: *Vida de um bombeiro americano* (*Life of an American fireman*, 1902), com imagens reais – de arquivo - e imagens produzidas mescladas na mesma história, construindo uma narrativa baseada na alternância de duas ações paralelas. No ano seguinte, em *O grande roubo do trem* (*The Great Train Robbery*, 1903) vemos a câmera no exterior, ambientes

internos construídos<sup>2</sup> e, segundo informa Ponce (1994, p. 41), “algumas cenas apresentadas frontalmente, como no teatro, e outras [...] se desenvolvendo em profundidade, trabalhando a aproximação e o afastamento dos personagens em relação à câmera”. Ituarte e Letamendi (2002, p. 89) referem o uso de planos gerais e médios combinados entre si, além de variados ângulos de enquadramento e leves movimentos de câmera que, juntos, acabaram por criar uma ação dramática dinâmica. Assim, paralelo aos avanços tecnológicos, ocorreu o início da estruturação da linguagem cinematográfica; ao mesmo tempo em que surgiram novas câmeras, novos acessórios, novos artefatos de luz, a montagem clássica teve sua semente lançada.

De acordo com Frassetto (2003), em 1908 a câmera começou a entrar na ação e a mover-se como se fosse mais um dos personagens, resultando no final do teatro filmado e no começo do cinema. E, para manter a ilusão os cineastas passaram a construir cenários mais realistas em três dimensões. Entre 1908 e 1915, conforme Landim (2008), os filmes ficaram mais longos e começaram a enfrentar o desafio de construir cinematograficamente os elos de narração – eis o começo da estabilidade narrativa.

País das grandes óperas, dos magníficos cenários teatrais e da arquitetura monumental, em 1914, a Itália apresentou ao mundo *Cabiria* (Giovanni Pastrone). Um filme com cenários tridimensionais pensados pelo arquiteto Camillo Innocenti para a câmera ‘andar’ dentro deles, segundo afirma Martins (2004). O espectador continuava estático, mas ela estava mais livre, acompanhando atores e ação, explorando os ambientes. É nestes cenários que começou a deslizar<sup>3</sup> paralela às cenas, permitindo que o cinema deixasse de ser plano e obtivesse maior sensação de relevo - impossível com cenários até então pintados na técnica *trompe l'oeil*<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Abandonando o uso exclusivo dos ambientes montados nos terraços dos prédios com grandes telões pintados ao fundo. (Ramírez, 1986, p. 16)

<sup>3</sup> Conforme Martins (2004), o fotógrafo, Segundo de Chomón colocou a câmera sobre uma plataforma móvel, improvisando o que talvez tenha sido o primeiro *travelling* do cinema.

<sup>4</sup> *Trompe l'oeil*, do francês: “engana-olho”, “engana-visão”. Pintura plana sobre uma superfície que, mediante artifícios de perspectiva, imita objetos tridimensionais, iludindo a visão. Falsa profundidade. (DEL NERO, 2009, p. 354)

Facilmente percebemos a influência deste filme sobre Griffith e seu *Intolerância* (*Intolerance*, 1916). Estrada (2005) esclarece que foi erguido o maior *set* construído nos Estados Unidos até o momento: muralhas de mais de 50 metros de altura e ruas sobre as quais podiam circular carruagens criando um novo conceito em termos de escala e proporção da figura humana na tela cinematográfica. Rossini (2008) acrescenta que, além destas inovações, Griffith foi o primeiro a utilizar recursos como a montagem, o plano detalhe, movimentos de câmera e outros métodos de manipulação espacial e temporal; estes são elementos narrativos e não apenas de registro de imagens.

Na Alemanha, a UFA<sup>5</sup> produziu *O gabinete do doutor Caligari* (*Das kabinett des doktor Caligari*, Robert Wiene, 1919). A decisão de não montar o cenário em estúdio<sup>6</sup> partiu de limitações orçamentárias, mas acabou contribuindo para a visualidade marcante, funcional à trama proposta. O filme sacudiu toda a indústria (e o espectador!) por utilizar a câmera como um instrumento da expressão imaginativa. Carrick (1958), mostrou que uma obra cinematográfica não precisa ser necessariamente realista, mas sim, uma realidade possível, com imagens representando um mundo interior – de um louco –, uma construção mental que nega a realidade objetiva. A visão de perspectivas falseadas e imprevisíveis, de formas distorcidas, despertam no espectador os sentimentos de insegurança, inquietude e desconforto.

Nos anos 20, a revolução russa atingiu também o cinema. Discorrendo sobre as experimentações que Kulechov realizou sobre o processo da montagem, Guimarães (2010) coloca que este relacionava planos que geram diferentes significados. “Trata-se de um método de exercitar ritmo, gerar e exprimir significados onde o todo é maior que a soma das partes; a montagem passa a caminhar com a idéia que analisa, critica, une e generaliza” (p. 8). A autora refere que outros diretores também se destacam como Pudovkin, Vertov e Eissenstein, sendo que este apresentou produções fortemente apoiadas em metáforas,

5 Rede de estúdios cinematográficos mais importante da Alemanha durante a República de Weimar e III Reich.

6 Na realidade, trata-se de uma grande casa vazia na qual construíram os fundos com tecido, papelão e madeira.

praticou a montagem conceitual decorrente de colisões entre planos, imagens e sons. Os filmes realizados neste período foram rodados em locações externas, nos palácios, nas ruas e com pessoas do povo.

Em 1924, Douglas Fairbanks, produtor, diretor e protagonista de *O ladrão de Bagdá* (*The Thief of Bagdad*), pediu a Menzies<sup>7</sup> e Grot<sup>8</sup> uma Bagdá mágica. Sob o ponto de vista de Couto (2004), recebeu um espetáculo visual de proporções fantásticas: uma cidade propositalmente irreal, onírica e extremamente sofisticada. A profusão de detalhes, texturas e padrões, a rica elaboração de cenários e figurinos, todos sem compromisso com a realidade, dão ao filme uma beleza extraordinária, acentuam o clima de fantasia da história e dão ao visual *status* de estrela. A partir deste filme, os grandes estúdios americanos investiram pesado no espetáculo monumental, passando também a vender os grandiosos cenários, as produções tremendamente embelezadas em seus ambientes e figurinos<sup>9</sup>. Temos então, o início da época dourada do *studio system*– que ocorreu entre 1920 e 1950. Nela, os filmes foram totalmente produzidos em estúdios: os interiores, construídos em grandes galpões e as cenas externas, rodadas nos *backlots*<sup>10</sup>.

Fritz Lang, na Alemanha, realizou *Metrópolis* (1926) e nos estúdios da UFA segundo Couto (2004), vários efeitos especiais foram utilizados para otimizar os cenários. Entre eles, a técnica *Schüfftan*<sup>11</sup> que aumenta a altura dos edifícios, do estádio onde os ricos praticam

7 William Cameron Menzies, diretor de arte americano, considerado um dos nomes mais importantes da história da Direção de Arte.

8 Anton Grot, diretor de arte polonês que emigrou para os EUA em 1909, trabalhando nos grandes estúdios, até 1948.

9 Anúncio oficial do filme *Os dez mandamentos* (*The ten commandments*, Cecil DeMille, 1923): “Esplendor do cenário! Luxo no figurino! Vocês, aficionados conhecedores, já têm isto certo nos filmes da Paramount.” (Ramírez, 1986, p.20)

10 Áreas que os estúdios possuíam próximas aos galpões, para construir cenários fixos, grandes edificações, pequenas e grandes cidades.

11 Eugène Schüfftan utiliza uma maquete construída ou pintada, que se reflete sobre um vidro prateado colocado a 45° sobre o eixo óptico e preenchendo assim a parte não construída do cenário.

esportes; a animação *stop-motion*<sup>12</sup> foi usada para dar movimento aos carros e aviões na maquete da cidade na superfície; animação tradicional, quadro a quadro, para as imagens das luzes da cidade e a técnica de *back projection*<sup>13</sup>, na cena em que Fredersen fala com um funcionário através de um dispositivo de comunicação que o mostra na tela. Estrada (2005, p. 23) afirma que “*Metrópolis* representa o apogeu do expressionismo de dimensão arquitetônica, assim como *O gabinete do doutor Caligari* o foi em sua vertente pictórica”<sup>14</sup>.

Em outubro de 1927, nos cinemas norte americanos, o espectador foi surpreendido pelo som: Alan Crosland lançou *O cantor de jazz*, (*The Jazz Singer*), com o sistema sonoro *Vitaphone*<sup>15</sup>. Entretanto, o período mudo se estendeu até 1929/1930. A chegada do som provocou uma série de limitações no *set*, conforme a perspectiva de Couto (2004), a localização de portas e janelas e o tipo de material utilizado consideravam não apenas o efeito visual, mas também o efeito acústico por eles provocado; locações externas foram preteridas e o ambiente controlado do estúdio passou a ser hegemônico. Martins (2004) assinala que como consequência do microfone estático, também a câmera parou, e a fluidez dos movimentos desenvolvida por anos de experimentação tornou-se inadequada; a câmera transformou-se em prisioneira dos limites impostos pelos roteiros (mais precisamente pelos diálogos) e das cenas que podiam (ou não) ser fotografadas. A montagem, através da qual é criado o sentido, continuou a ser um aspecto importante; mas, neste momento, havia mais um elemento na composição fílmica: os diálogos. E foi ao longo dos anos 30 que o cinema reconstruiu sua linguagem, compatibilizando som e imagem, optando por diálogos coloquiais, recuperando aos poucos a identidade visual.

---

12 Na animação *stop-motion* o objeto é movido em pequenos incrementos entre os quadros individualmente fotografados, criando a ilusão de movimento quando a série de quadros é projetada como uma sequência contínua.

13 Na técnica *back projection* o cenário é projetado atrás dos atores sobre uma tela translúcida; os atores atuam na frente da tela de projeção.

14 Tradução da autora. No original: *Metrópolis* representa el apogeo del expresionismo de dimensión arquitectónica, como *El gabinete del doctor Caligari* lo fue en su vertiente pictórica.

15 Sistema sonoro que utilizava o processo de gravação da banda sonora num disco que posteriormente era sincronizado durante a exibição do filme.

A ambição de filmar em cores nasceu com o cinema, sendo que o primeiro processo, a primeira tentativa, foi o tingimento à mão<sup>16</sup>; após, a técnica de viragens coloridas<sup>17</sup>. De acordo com Martins (2004) as pesquisas relativas ao uso da cor foram aceleradas e por volta de 1933, o *Technicolor*<sup>18</sup> foi aperfeiçoado com um sistema de três cores comercializável, utilizado pela primeira vez no filme *Vaidade e beleza*, (*Becky Sharp*, Rouben Mamoulian, 1935). *E o vento levou* (*Gone With The Wind*, Victor Fleming, 1939) foi o primeiro dos grandes filmes a receber os benefícios dessas melhorias. A implementação deste sistema na década de 40, esclarece o autor, forçou as construções em estúdio, pois a câmera utilizada era muito grande - o que dificultava sua mobilidade - e exigia total controle sobre as condições climáticas e da iluminação, além de maior precisão na pintura dos cenários, realizada em cores fortes e excluindo semitons.

Em 1941, Orson Welles lançou *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*), rodado em preto e branco e com o uso sistemático da profundidade de campo que, conforme argumenta Ramírez (1986), exigiu perfeição nos cenários; posições de câmera inusitadas como *plongée* e *contra-plongée*, angulação esta que implicou na construção de tetos cenográficos, até o momento não utilizados em função dos aparatos de luz e do microfone.

Na Europa, no final da Segunda Guerra Mundial, surgiu o cinema moderno, tendo como expoentes Antonioni, Bertolucci e Pasolini e marcado pelo neorealismo italiano de diretores como Rossellini, Visconti e Vittorio De Sica. Para Guimarães (2010), na tela, o impacto foi ocasionado por imagens que exerceram a função de compor o mundo, e não mais construí-lo. Gelpi (1968) afirma que foi nas ruas que o cinema encontrou seus ambientes, com os intensos dramas causados pela luta pela sobrevivência ocorrendo em ruínas e pensões. Com isto, câmeras e refletores mais leves passaram a ser aperfeiçoados

---

16 Processo que consistia em colorir manualmente fotograma por fotograma.

17 Trata-se de submeter a película a um banho químico, fixando-se uma única cor por plano, cena ou sequência, dependendo do material e das escolhas do realizador.

18 “A câmera *technicolor three-strips* filma uma única cena em três negativos separados. Ao final, obtém-se um positivo com as cores complementares às utilizadas (cyan, amarelo e magenta, e como na impressão gráfica, mais uma camada de preto), gerando um filme de cores fortes e distintas.” (Couto, 2004, p. 38).

e utilizados; foi reduzida a quantidade de equipamento de luz, em função da maior sensibilidade dos negativos.

Na década de 50 surgiu a *nouvelle vague*, liderada por Godard e Truffaut, que optaram por um cinema fundamentado em experiências pessoais com a valorização da simplicidade e de aspectos da vida diária; filmes que expressavam uma presença marcante do diretor na sua autoria, afastando as filmagens dos estúdios em proveito das realizadas em exteriores e interiores reais. Em relação à direção de arte, afirma Barsacq (1986), a *nouvelle vague* – associada às histórias de gente comum do neorealismo italiano, aos documentários bélicos – proporcionou a concepção e construção de cenários menores, de tamanho mais próximo da realidade. O fato de rodar em locações reais implicou em aumento de sensibilidade da película, equipamentos menores e mais leves, e fotógrafos mais experientes – que aprenderam, nas ruas, a fazer o desenho da luz com dificuldades inexistentes em estúdio.

Neste período em *Hollywood*, a TV cresceu<sup>19</sup> e, segundo refere Olson (1999), os grandes estúdios reagiram, passando a produzir também para este meio eletrônico. Consequentemente, a direção de arte precisou se adaptar aos novos equipamentos, que colocaram ambiente e atmosfera em segundo lugar; assim como na implementação do som e da cor, as necessidades da nova tecnologia prevaleceram. Então, trabalhou com uma gama de cinzas bem limitada, evitando contraste e vendo os cenários inundados por uma luz intensa e plana. Outra tentativa de reação dos estúdios foi vista nas super-produções que começaram a ser mostradas na grande tela através do novo sistema *Cinemascope*<sup>20</sup>. Ao ‘alargar’ a imagem na tela, o sistema gerou modificações quanto ao trabalho da direção de arte: criou a necessidade de cenários maiores, com mais mobiliário e acessórios para preencher o quadro e, como não havia chão, a tendência foi a de colocar mobiliários (como mesas) baixos, para que o espectador tivesse a ilusão de piso.

Paralelo a isto, conforme aponta Rossini (2008), o desenvolvimento do videoteipe permitiu que a TV estabelecesse estética própria, com planos

<sup>19</sup> As primeiras imagens de TV são apresentadas ao público norte americano em 1927.

<sup>20</sup> O *Cinemascope* foi uma tecnologia de filmagem e projeção que utilizava lentes anamórficas. Foi utilizada entre 1953 e 1967 para a gravação de filmes *widescreen*.

mais fechados, montagem mais acelerada e narrativas elípticas. Cinema e TV organizaram suas próprias formas narrativas, pois suas realizações apresentavam diferentes espectadores, diferentes espaços de exibição e diferentes equipamentos para captação e finalização de imagens.

O espaço sideral: este era um sonho desde Méliès. Em 1968, o espectador chegou a ele conduzido por Stanley Kubrick em seu *2001: uma odisséia no espaço* (*2001: a space odyssey*). Couto (2004) coloca que até *2001: uma odisséia no espaço*, as imagens dos filmes de ficção científica resultavam da imaginação criativa de seus realizadores. Kubrick, por sua vez, chamou cientistas da NASA para sua equipe, pois desejava que o espectador vivenciasse uma experiência essencialmente visual e também, que se sentisse no espaço. Aqui, temos um marco visual e técnico que revolucionou a maneira de conceber e executar visualmente um filme; a cumplicidade estabelecida entre tecnologia e visualidade, entre efeitos visuais e direção de arte foi extremamente importante, uma vez que a tecnologia foi utilizada não apenas como uma referência para criar uma ambientação verossímil, mas também como um instrumento que viabilizava a criação de imagens verossímeis.

Em meados dos anos 70, cineastas como Nicholas Ray, Jacques Tati, Wim Wenders, Michelangelo Antonioni, Francis Ford Coppola e o próprio Jean-Luc Godard, começaram uma busca pela experimentação do vídeo e do cinema fundidos, o que seria, para Dubois (2004, p. 175), uma espécie de “mostrar as coisas através de telas de vídeo refilmadas, que são literalmente embutidas, incrustadas no quadro negro da imagem de cinema”. De acordo com Freitas (2002), foi neste período que a informática estreou no cinema via efeitos especiais, participando de filmes de ficção científica baseados no imaginário ligado à conquista e à exploração do espaço, e proporcionando todo tipo de sensação ao espectador. E, se o espectador já navegava pelo espaço em magníficas espaçonaves e se relacionava com alienígenas, em *Tron - Uma Odisséia Eletrônica* (*Tron*, Steven Lisberg, 1982), foi levado para o colorido e mágico mundo virtual no interior do vídeo game. O diretor proporcionou o encontro do cinema com o computador, do vídeo game com o mundo do espetáculo. Para a autora, *Tron* projetou a imagética tecnológica “não mais num espaço de extraterrestre, mas num ciberespaço informático que se revelou definitivamente no cinema dos anos 90” (FREITAS, 2002, p. 27).

Ainda na década de 90, surgiu o movimento *Dogma 95*, frontalmente contrário à espetacularização do cinema e ao mito *hollywoodiano*, aos conceitos de autor e de cinema individual, aos efeitos especiais, à maquiagem, ao desenho de luz e ao som extra-diegético. Conforme Freitas (2002, p. 32), “[...] a imagem digital pode ser vista como um retorno às origens do cinema e, ao mesmo tempo, como um salto no pós-cinema, no cinema eletrônico”.

Ao longo dos anos 90 e 2000 ocorreram várias transformações tecnológicas; cada vez mais as tecnologias interagem, cada vez mais cinema e informática dialogavam. Enquanto os efeitos especiais invadiam as telas, as câmeras diminuíam de tamanho e apresentavam maiores recursos; havia constante intercâmbio de informações; velhos e novos diretores experimentavam, buscando usufruir o melhor do que lhes era oferecido. Como resultado desta articulação, podemos ver obras como *Timecode* (Mike Figgis, 2000) e *Arca russa* (*Russkiy kovcheg*, Sokurov, 2002), impossíveis em película. *Buena Vista Social Club* (Wim Wenders, 1999) teve seu orçamento viabilizado. *Matrix* (*The Matrix*, Andy e Larry Wachowski, 1999), *Dançando no escuro* (*Dancer in the Dark*, Lars Von Trier, 2000), *Cidade dos sonhos* (*Mulholland Drive*, David Lynch, 2001) são mais alguns exemplos dos filmes produzidos neste período. Temos também grandes produções como *Titanic* (James Cameron, 1997) e *Avatar* (James Cameron, 2009) – ambos *blockbusters*: seu sucesso comprovou que a fórmula espetacular, grandiosa *hollywoodiana* permanecia intacta – com a diferença de que, neste momento, grande parte das imagens e dos efeitos especiais era gerada em computadores. *Hollywood* já não vendia o luxo, a suntuosidade dos cenários e figurinos, mas sim a alta qualidade e diversidade de efeitos especiais.

As tecnologias continuam convergindo incessantemente e proliferam formatos em diferentes níveis de definição, como o *HD*, o *Full HD*, o *2K* e o *4K*. Também o número de fabricantes e as especificidades dos equipamentos apresentam extrema variedade, de mini-câmera *Go Pro*, que pode ser fixada em praticamente qualquer tipo de suporte, passando pelas câmeras *HDSRL*, como as da linha *Canon* (*7D*, *5D*, *1D*), até as sofisticadas *Red One*, criadas para otimizar a profundidade de campo e fidelidade de cores e contrastes. O cinema tem suas imagens captadas em câmeras digitais, criadas e pós-produzidas

em computadores. O que conhecemos como alta tecnologia veio para ficar, trazendo toda esta praticidade – câmeras extremamente pequenas e leves, que com alta sensibilidade à luz proporcionam imagens com uma qualidade cada vez mais próxima à da película.

Este desenvolvimento extraordinário, com a alta definição e a pós-produção digital, modifica o papel desempenhado pela direção de arte. Olson (1999, p. 33.) afirma que temos “sistemas de realidade virtual que, através de suas pequenas telas coloridas e trajes com sensores, podem situar o espectador em um ambiente criado sinteticamente”<sup>21</sup>.

‘*Do cinematógrafo ao cinema digital*’<sup>22</sup> ou ‘*Do analógico ao digital*’. Parece um simples título de algum capítulo a ser escrito. No entanto, trata-se de um capítulo que perpassa um pouco mais de um século, e traz em si as transformações acumuladas pelo cinema ao longo de sua história, sempre em busca de melhor captar, melhor tratar, melhor exibir as imagens que nosso cérebro continua recebendo e reconhecendo como ‘realidade’. Durante estes cento e alguns anos, profissionais de diferentes áreas trabalharam para que as imagens aparecessem ‘perfeitas’ na tela; para que os sons se espalhassem, fidedignos, pela grande sala escura; para que as cores não nos soassem tão falsas; para que *Nosferatu*<sup>23</sup>, *King Kong*<sup>24</sup>, o *Predador*<sup>25</sup>, ou o *Fauno*<sup>26</sup> mexessem com nosso imaginário; para que nós, enquanto espectadores, pudéssemos sentir os pés gelados aos acompanharmos o funeral da virgem pela

---

21 Tradução da autora. No original: Los sistemas de realidad virtual, a través de sus dos pequeñas pantallas de color y sus trajes equipados con sensores, pueden situar al espectador en un entorno creado sinteticamente.

22 Utilizamos aqui o termo como: a expressão ‘cinema digital’ é usada para designar os filmes que utilizam as novas tecnologias, trate-se quer de filmes realizados no suporte tradicional, a película, e que usam recursos digitais na pós-produção; quer de filmes que usam aparelhos digitais na captação de imagens e sons; quer, ainda, de filmes que utilizam a computação gráfica em todas as suas etapas de concepção (PENAFRIA e Martins, 2007, p. 1).

23 *Nosferatu* (*Eine Symphonie des Grauens*, F.W. Murnau, 1922).

24 *King Kong* (Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack, 1933).

25 *Predador* (*The predator*, de John McTiernan, 1987).

26 *O labirinto do fauno* (*El laberinto del fauno*, Guillermo del Toro, 2006).

neve<sup>27</sup>, ou seguir os passos de Joana até a fogueira<sup>28</sup>, assim como andar com Sweeney Todd em sua Londres virtual<sup>29</sup>.

A película, câmara, lentes e os artefatos de luz, os equipamentos de som, os materiais cenográficos e todo o arsenal utilizado na feitura de um produto audiovisual foram aperfeiçoados ou substituídos por outros mais eficazes: câmeras digitais, computadores, softwares, efeitos especiais, criação e duplicação de imagens, cenários e personagens virtuais, filmes em 3D.

Temos, enquanto realizadores, uma história na qual a tecnologia desempenha um papel crucial. O roteiro que vamos concretizar, o olho que decide o que enquadrar, o sentimento que queremos despertar e qual o visual e o som que utilizaremos para isto, como conduziremos o olhar, são questões que nos remetem a Gerbase (2003, p. 128), que nos diz: “se o fator tecnológico tem um impacto (e ele, apesar de oculto, existe), este será sempre muito menor que o fator humano”.

A condição artística de uma obra pode ser definida e diferenciada considerando-se os valores que a compõem, a partir de dois pólos opostos: primeiro, na subjetivação inspiradora, que circunscreve e determina o mundo poético do artista; depois, na objetivação que revela a postura existencial, a precisa maneira de ver o universo em seu conjunto ou em suas partes e na interpretação dos aspectos fenomenológicos que concernem ao artista como construtor<sup>30</sup>. (BANDINI E VIAZZI, 1959, p. 24)

O realizador deve escolher seu caminho, decidir como se valer dos avanços tecnológicos que tem ao seu alcance, como utilizar o tipo de

27 *O tesouro do Sr. Arnes* (*Herr Arnes Pengar*, de Mauritz Stiller, 1919).

28 *A paixão de Joana d'Arc* (*La Passion de Jeanne d'Arc*, Carl Theodor Dreyer, 1928).

29 *Sweeney Todd - O Barbeiro Demoníaco da Rua Fleet* (*Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street*, Tim Burton, 2007).

30 Tradução da autora: No original: La condición artística de una obra se puede definir y diferenciar, respecto a los valores que la componen, desde dos polos opuestos: primero, en la subjetivación inspiradora, que circunscribe y determina el mundo poético del artista; y luego, en la objetivación que revela la toma de posición existencial, la precisa manera de ver el universo en su conjunto o en sus partes y en la interpretación de los aspectos fenomenológicos que incumben al artista como constructor.

imagens e sons que são captados e como isto influencia (ou não) sua narrativa ou a estética que pretende para o seu trabalho. À direção de arte cabe refletir, discutir, acompanhar e adaptar o seu fazer a todas estas importantes transformações, inerentes a este momento de transição. Segundo Estrada (2006, p. 36) “[...] as conquistas da direção de arte avançaram paralelas às novas tecnologias na história do cinema”<sup>31</sup>, e hoje temos o auxílio de impressionantes meios computadorizados para a criação da visualidade de um filme.

Ou seja, no momento em que pensamos neste encontro de inconscientes que é a projeção de um filme e sua recepção pelo espectador, precisamos ter claro que somos herdeiros de toda uma história, de toda uma tradição cinematográfica. Não podemos oferecer à tecnologia a primazia de nossas realizações. Cinema, antes de mais nada, é arte. Traz em si novos olhares, novos desafios, imagens e sons diegéticos que, por vezes, são pura poesia – aqui, inevitavelmente pensamos em Bergman, Fellini, Saura, sem esquecer a primorosa plasticidade de Tarkovski, Kurosawa, Greenaway. A tecnologia nos propicia brincar com a textura, a intensidade das cores e da luz, com os enquadramentos desconcertantes, com o desenho de som, com os mundos virtuais; cabe a nós escolher os sistemas e os modos de produção mais adequados às realidades estéticas e econômicas do nosso projeto.

Assim, ainda que os aspectos técnicos da imagem digital sejam importantíssimos para a realização cinematográfica, de nada servem se não são utilizados para dar nova potência às imagens. Como afirma Estrada (2005, p. 36),

[...] em essência o cinema pretende o mesmo que no início do século XX: contar histórias. O trabalho do cineasta seguirá dependendo não apenas de elementos externos que podem proporcionar resultados perfeitos e frios, mas sobretudo, do toque sensível, visceral, que consegue transmitir emoções ao espectador<sup>32</sup>.

31 Tradução da autora. No original: [...] los logros en la dirección de arte han avanzado a la par que las nuevas tecnologías en la historia del cine.

32 Tradução da autora. No original: [...] en esencia el cine pretende lo mismo que a principios de siglo: narrar historias. Pero la labor del cineasta seguirá dependiendo no sólo de elementos externos que pueden ser perfectos y frios, sino, sobre todo, del toque sensible, visceral, que logra transmitir emociones al espectador.

Temos nos Lumière e em Méliès duas vertentes originais que podem ser reinventadas com as tecnologias digitais e sua sempre nova gama de possibilidades. Afinal, continuamos fazendo cinema.

## REFERÊNCIAS

BANDINI, Baldo & VIAZZI, Glauco. **La escenografía cinematográfica**. Madrid: Rialp, 1959.

BARSACQ, Léon. **Caligari's Cabinet and Other Grand Illusions: a history of film design**. New York: Plume, 1978.

CARRICK, Edward. **Art and design in the british film**. Londres: Dennis Dobson, 1958.

COUTO, Claudia Stancioli Costa. **O design do filme**. 2004. 138f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), Escola de Belas Artes, UFMG, Belo Horizonte, 2004.

DEL NERO, Cyro. **Máquina para os deuses: anotações de um cenógrafo e o discurso da cenografia**. São Paulo: Senac, 2009.

DUBOIS, Philippe, 1952-. **Cinema, vídeo Godard**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

ESTRADA, Jaime García. **Panorama histórico de la dirección artística**. in: PELAEZ, Rodolfo. Dirección artística, Cuadernos de Estudios Cinematográficos, n. 05, México: UNAM, p. 7-36, 2005.

FRASQUET, Lúcia Solasz. **Tim Burton y la construcción del universo fantástico (1982-1999)**. 2003. 653 f. Tesis Doctoral. Universitat de Valencia, Servei de Publicacions, Valencia, 2003.

FREITAS, Cristiane. O cinema e “novas” tecnologias: o espetáculo continua. **Sessões do imaginário**. Porto Alegre: Famecos/PUCRS, n.18, p. 26 a 3, 2002.

GELPI, Germén: **La escenografía en el cine**. Buenos Aires: América Latina, 1968.

GERBASE, Carlos. **Impactos das tecnologias digitais na narrativa cinematográfica**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

GUIMARÃES, Claudia. Imagens, do analógico ao digital. **Razón y Palabra - Revista Electrónica en América Latina Especializada en Comunicación**. México. n. 74, p. 1-16, 2010. Disponível em: <http://www.razonypalabra.org.mx/N/N74/index74a.html> Acesso em: nov. 2011.

ITUARTE, Leire y LETAMENDI, Jon. **Los inicios del cine desde los espectáculos precinematográficos hasta 1917**. Barcelona: Serbal, 2002.

LANDIM, Marisa. O primeiro cinema e o cinema contemporâneo: algumas aproximações. **Contemporânea**. Edição Especial. II Seminário Interno PPGCOM UERJ. Rio de Janeiro, v.6, n. 03, p. 33 a 51, 2008. Disponível em: [http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed\\_11ex/03\\_MarisaLANDIM\\_IISeminarioPPGCOM.pdf](http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_11ex/03_MarisaLANDIM_IISeminarioPPGCOM.pdf) Acesso em: 15 nov. 2011.

MARTINS, André Reis Martins. **A luz no cinema**. 2004. 209f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), Escola de Belas Artes, UFMG, Belo Horizonte, 2004.

OLSON, Robert. **Conceptos básicos de la dirección artística en cine y televisión**. Madrid: IORTV, 1999.

PENAFRIA, Manuela & MARTINS, Índia Mara. **Estéticas do digital - Cinema e Tecnologia**. Covilhã: Livros LabCom, 2007.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

PONCE, Miguel Barbachano. **Cine Mudo**. México: Trillas, 1994.  
RAMIREZ, Juan Antonio. **La arquitectura en el cine Hollywood, la idade de oro**. Madrid: Hermann Blume, 1986.

ROSSINI, Miriam de Souza. Convergência tecnológica: cruzamentos entre cinema e televisão. **Animus-Revista Interamericana de Comunicação**, Santa Maria, v. 7, n. 13. jan–jun, p. 99-112, 2008.

SADOUL, Georges. **Georges Méliès**. Paris: Seghers, 1970.

# DOM QUIXOTE

O QUE ESTAMOS LENDO



# Stop-motion

André Macedo<sup>1</sup>

Professor dos cursos de Cinema e Audiovisual e Cinema de Animação da UFPel

A exemplo das outras publicações da coleção Animação Básica, da editora Bookman, o livro *Stop-motion* vem atender a uma carência de referências literárias específicas nesta área, carência esta cada vez mais suprida por publicações de qualidade. Afinal, o que é *stop-motion*? Em meio à fragilidade teórica em que acontece o debate dos conceitos em animação, é esta pergunta que norteia a proposta do livro. Não é uma resposta definitiva, mas é definitivamente algo que vai muito mais além do fato de criar a ilusão do movimento ou mesmo da simples manipulação de um objeto sólido.

A primeira indicação da qualidade do livro está no seu autor. A experiência de mais de 30 anos de Barry Purves atesta a veracidade e eficácia dos conceitos abordados. Ele é conhecido como um dos mais importantes animadores ingleses por conta de filmes como *Rigoletto* (1993), pelos prêmios internacionais, pela sua atuação na área da educação e pelas publicações como o livro *Stop Motion: Passion, Process and Performance*, lançado pela Focal Press em 2008. Purves, desta vez, traz uma obra cujas características apontam para o fato de ter sido feita como uma obra de *stop-motion*: apaixonada, trabalhosa, meticulosa, detalhista, sintética e com uma grande quantidade de esforço.

As 200 páginas do livro *Stop-motion* de Barry Purves, oferecem bem mais do que indica a definição de que seja para iniciantes. Nas suas páginas, encontramos uma grande variedade de indicações filmicas, referências culturais, estímulos criativos e uma declarada paixão pela animação em *stop-motion*. São esses os aspectos que fazem deste livro uma estimulante ferramenta para qualquer pessoa envolvida em animação.

Através dele, Purves usa referências históricas que indicam um pensar contido no processo criativo que culmina na evolução de componentes linguísticos como luz, cor, edição e textura. A praticidade da



*Stop-motion*. Barry Purves, Bookman, 2011

diagramação permite acesso fácil à preciosa informação ali disponível. O design inteligente incorpora conceitos visuais de leitura retirados do universo da TV e da internet. Suas páginas possuem várias janelas, legendas informativas, fotos, glossários com explicações de termos-chaves, citações de animadores que são referências na área, sugestões de exercícios e dicas criativas. Por exemplo, no capítulo 2, “Concentrando-se na ideia”, encontramos uma janela com a descrição das três unidades de Aristóteles (ação, espaço e tempo). O autor relaciona assim conceitos do teatro, ousando uma associação que auxilia a entender os mecanismos narrativos que caracterizam a linguagem da animação, em especial a animação em *stop-motion*.

Nele encontramos imagens de filmes com legendas esclarecedoras como: *The Tale of the Fox* de Ladislav Starewicz, 1930; *Life's a Zoo* da Cuppa Coffee Studios, 2008, *Coraline* de Henry Selick, 2009; *The Astronomer's Sun* de Jessica Cope, 2010; *King Kong* de Willis O'Brien, 1933; *Mary Poppins* de Robert Stevenson, 1964 e *Balance dos irmãos Lauenstein*, 1989. Encontramos também glossários que explicam, por exemplo, termos como prosa, peripeteia, fábula, alegoria e Animatrônica.

Neste mesmo capítulo, Purves sugere exercícios de como utilizar os “sonhos” pessoais de cada um de nós como objeto de inspiração para criação de histórias de animação. Sugere também a utilização da síntese analítica de histórias já existentes, análise que deve funcionar como um filtro dos elementos essenciais do que deve ser contado. Esta é uma característica fundamental de obras de animação, sendo que o fato de ser destacado através de exercícios práticos torna a leitura realmente instigante.

Na terceira parte do livro, o autor destaca a importância dos bonecos, desde o design específico, incluindo a escolha adequada do material de prototipia, até a implicação precípua do movimento em si. Vale o destaque para as possibilidades oferecidas na articulação dos bonecos bem como na ênfase expressiva que cada material utilizado carrega. Drama, tensão e humor podem ser transmitidos por meio de pedaços de metal, madeira, tecido, silicone e massinha. Mais adiante, ele enfatiza as escolhas das armaduras e da construção de cabeças como parte fundamental para ênfase significativa no controle do movimento.

<sup>1</sup> andremacedo@andremacedo.com.br

No capítulo 4, “Preparativos”, o autor destaca a importância do planejamento e da logística adequada para uma gravação sem sobressaltos, antecipando possíveis problemas e satisfações encontradas em um estúdio. Destaca aspectos de fisicalidade que distinguem e singularizam a produção de *stop-motion* em relação a outras formas de animação. Para tanto, oferece dicas de *storyboard*, pré-visualização, altura do cenário, escolha de planos, tecido (no que concerne à indicação de escala e implicações expressivas), paletas de cor (em relação às respostas emocionais).

No capítulo 5, Purves oferece uma classificação pontual de como é importante extrair o máximo de cada elemento da composição narrativa, de forma a não engessá-los como mera peça decorativa. Enquadramento, corte, música, sincronismo labial, fluxo narrativo e efeitos são evidenciados como marcantes elementos que ajudam a contar uma história.

As dicas do último capítulo do livro revelam uma preocupação do autor em evidenciar a importância do equilíbrio emocional do realizador e a necessidade de organização para a produção. Sim, produzir *stop-motion* é massante e é preciso estar minimamente preparado. Longos dias de pé, inclinando-se e alongando-se sob o calor das luzes e em condições de pouco espaço para se movimentar, são peculiaridades físicas na produção para o qual o realizador deve estar preparado. Estas condições fatalmente afetarão o ânimo e, por consequência, o resultado final do trabalho. Mas essa é uma preocupação introdutória do capítulo, “movimento e performance” é sua ênfase principal. Na convergência do título Purves distingue a relação entre design e movimento (pés grandes podem levar a uma caminhar cômico), técnica e mecânica de filmagem, metáforas musicais, velocidade, leitura gestual e *timing*.

Desta forma, é possível concluir que o livro *Stop-motion* de Barry Purves se apresenta como uma leitura essencial para animadores iniciantes ou não. Barry descreve um cenário que parte das origens do *stop-motion* passando por uma quantidade sem precedentes de informações sobre leitura e narrativa, até uma gama de orientações relacionadas ao processo e a realização de um filme de animação. Permite, desta forma, que o leitor possa decidir qual o melhor caminho para transformar as suas necessidades expressivas numa obra de animação.

## A Filme Cultura e a pesquisa

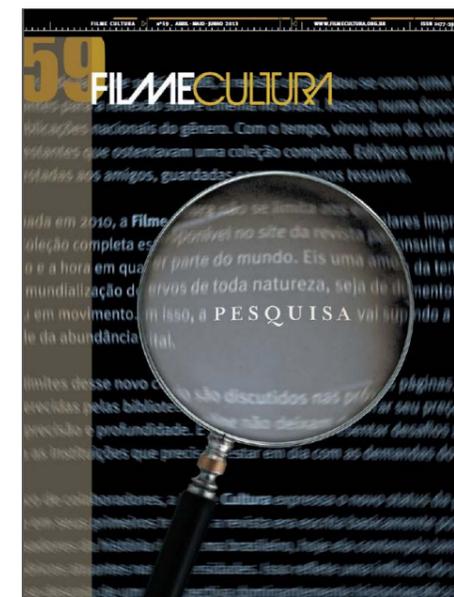
Ivonete Pinto  
UFPel

Está circulando a mais recente edição da revista **Filme Cultura** (nº 59), tendo como tema principal a pesquisa. A publicação, que nasceu em 1966, sempre teve seu perfil mais voltado à crítica de filmes, seja a assinada por críticos, jornalistas ou teóricos. De uns tempos para cá, percebe-se que cada vez mais pesquisadores são incluídos entre os colaboradores habituais e a atual edição vem reforçar esse rumo, num reconhecimento para a área, em sintonia com as mudanças no cenário nacional. Ou seja, em sintonia com o visível crescimento do número e da qualidade dos cursos de cinema, da graduação à pós-graduação.

A pesquisa abordada na edição da **Filme Cultura** refere-se ao seu conceito mais abrangente. Os artigos contemplam a pesquisa em documentos, preservação, textos e filmes e analisa o mercado sem esquecer o papel da internet nos novos modos de fazer, divulgar e pensar o cinema.

Editada por dos melhores críticos de cinema de sua geração, Carlos Alberto Mattos, a **Filme Cultura** é produzida pelo Centro Técnico Audiovisual (CTAv), vinculado ao Ministério da Cultura. Cabe aqui um pequeno retrospecto sobre a história da revista, cuja continuidade andou à deriva com a morte de seu diretor Gustavo Dahl. O cineasta, falecido em 2011, foi responsável pela volta da publicação, que estava interrompida desde a edição de número 50. Felizmente, o CTAv e a Associação de Amigos do CTAv, que busca recursos para o projeto, tiveram pulso firme para continuar a empreitada, num trabalho de fôlego e de muito investimento. Quando do retorno da publicação, ela foi reeditada em versão facsimile, reproduzindo as edições de 1966 a 1988, em cinco volumes, onde textos clássicos de críticos e teóricos como Ismail Xavier, Jean-Claude Bernardet, José Carlos Avellar e Moniz Vianna podem ser (re)lidos.

Ao que se saiba, todas as universidades que solicitaram, receberam a caixa completa. Os alunos de cinema, lamentavelmente – até porque



Filme Cultura nº 59  
Carlos Alberto Mattos (Ed.)  
Centro Técnico Audiovisual, Abril-  
Maio-Junho/2013

os cursos são voltados majoritariamente à produção –, em geral não têm perfil de pesquisadores. Tampouco valorizam textos produzidos “antigamente”. Não sabem o que estão perdendo, pois para entender o cinema brasileiro atual é preciso pensar em perspectiva e ver que muitas das iniciativas, crises e ideias criativas de hoje foram plantadas lá atrás. De qualquer forma, para facilitar o acesso, a publicação está na internet (é possível fazer download também) através do endereço [filmecultura.org.br/](http://filmecultura.org.br/). Nele, estão disponíveis as edições antigas, que foram impressas para a caixa de cinco volumes. Assim, aposta-se que os jovens sem familiaridade com o papel possam se interessar por esta que é uma das publicações mais importantes do País.

## Roteiro de documentário

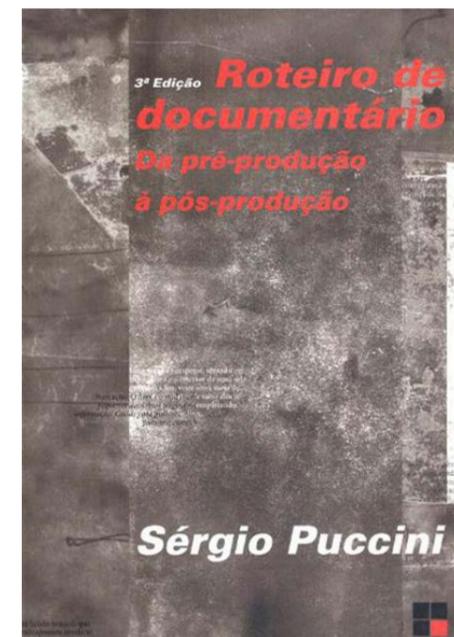
Cíntia Langie  
Cineasta e professora de Cinema/UFPel

Ao contrário do que muitos dizem ou pensam, existe roteiro para filmes documentários. E é para explicar o que é este roteiro, o que envolve essa tarefa no gênero documental e quais as características desse tipo de escrita, que Sérgio Puccini reuniu em 141 páginas e nove capítulos as mais variadas informações sobre o filme de não-ficção. **Roteiro de documentário: da pré-produção à pós-produção**, lançado em 2009 pela editora Papirus, é um manual completo e de fácil leitura a todos que se interessarem por saber mais sobre o assunto.

Sérgio Puccini é professor do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora e se dedica à pesquisa e à prática do roteiro cinematográfico. Visando mostrar de forma sistemática que escrever roteiro para documentário é diferente de escrever para ficção, Puccini apresenta em seu livro a premissa básica do gênero: o roteiro de documentário não nasce sem a pesquisa e não se finaliza antes da montagem.

Pela incapacidade de dominar todos os elementos que serão gravados – pois se trata de registro do mundo como ele é e de forma documental – não se pode fechar totalmente a narrativa de um filme documentário antes das gravações. Tudo depende do que a equipe irá encontrar durante a etapa de produção do filme, do que os entrevistados irão responder, como irão agir frente à câmera – nem tudo é programado e ensaiado como na ficção. Porém, ao mesmo tempo, sair para as gravações sem realizar um trabalho prévio de levantamento de dados e de sistematização de um esquema de trabalho, torna a prática documental muito arriscada e fácil de cair no “relato jornalístico”.

Para dar conta de toda essa problemática, Puccini dividiu o livro nos seguintes capítulos: 1. Roteiro de cinema e cena dramática, 2. A escrita da proposta para documentário, 3. A pesquisa, 4. O argumento, 5. O tratamento, 6. Situações de filmagem no documentário, 7. Elementos



Roteiro de documentário: da pré-produção à pós-produção. Sérgio Puccini, Papirus, 2009

de montagem no documentário, 8. Processos de montagem do documentário, 9. Considerações finais. Como é perceptível, ao falar de roteiro, quando se trata de documentários, é preciso falar de todo o processo de produção cinematográfica.

Uma das grandes contribuições do livro está no capítulo dois – **a escrita da proposta para documentário** – pois neste trecho o autor traz três diferentes modelos de apresentação de ideias de um filme documental: ele apresenta o “como escrever”, satisfazendo a curiosidade do leitor e ajudando a todos que precisam saber sistematizar suas propostas e apresentá-las de maneira clara e concisa a um possível patrocinador ou financiador do filme.

Trabalhando diversas vezes com estratégias narrativas próprias da ficção, o livro de Puccini é atual e integrado no momento contemporâneo do cinema, no qual a diversidade está cada vez mais presente. O autor se interessa menos por fazer divisão entre os gêneros e mais em demonstrar que documentário é cinema, e sendo o cinema uma forma artística, criar um roteiro para documentário é envolver-se no tema para extrair dele o que tem de melhor, transformando fatos em narrativas bem contadas e envolventes.

## Cinema japonês na Liberdade

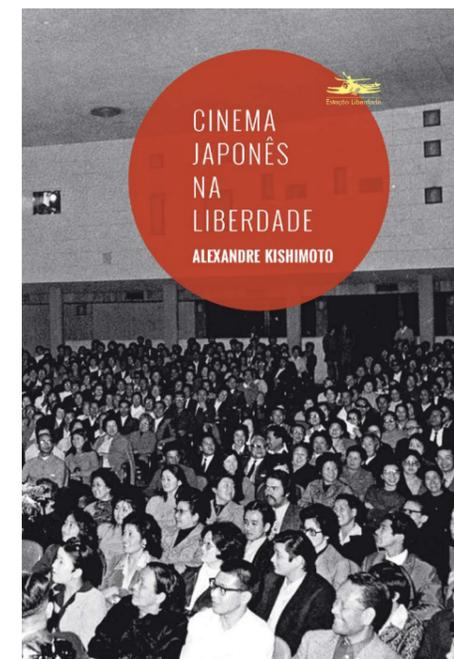
Sérgio Rizzo

Jornalista, doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, professor da Universidade Mackenzie, da FAAP, da Academia Internacional de Cinema e da Casa do Saber

O número impressiona e cria um doloroso contraste com o cenário atual: de 1948 a 1988, cerca de 2.600 longas-metragens japoneses foram lançados em um nicho do circuito paulistano instalado no bairro da Liberdade, na região central da cidade, onde tradicionalmente se concentram imigrantes orientais, seus descendentes e negócios de diversas naturezas - com destaque, hoje, para restaurantes e galerias com centros comerciais - mantidos por eles. Esse volume expressivo não leva em conta os filmes que, naquele período, alcançaram as salas não-especializadas de São Paulo. Refere-se apenas à oferta proporcionada, em sua configuração mais ampla, por quatro salas espalhadas em uma área de raio equivalente a um quilômetro.

Investigar quais foram esses filmes e o que nos contam a respeito de um período glorioso para a indústria cinematográfica japonesa - cujos estúdios, no ápice vivido durante os anos 1960, chegaram a produzir mais longas por ano do que os norte-americanos - configuraria importante matéria-prima de estudo. *Cinema japonês na Liberdade*, de Alexandre Kishimoto, cumpre um pouco dessa tarefa, ao mapear os títulos, gêneros, diretores e atores mais populares e/ou de maior prestígio crítico nessa amostragem significativa de um cinema feito para consumo local, mas que circulou intensamente fora do Japão, sobretudo nos países onde havia colônias de imigrantes. Não é esse, contudo, o principal objetivo do livro, baseado em dissertação de mestrado em Antropologia Social defendida na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

O interesse de Kishimoto, pautado pela antropologia da experiência, reside na tentativa de compreender “os significados locais atribuídos pelos públicos nikkei [termo que designa todas as pessoas de ascendência japonesa no Brasil, para distingui-las das gerações de imigrantes] e não nikkei aos filmes japoneses, às salas de cinema da Liberdade e à experiência de frequentá-las”. Ao usar como referência



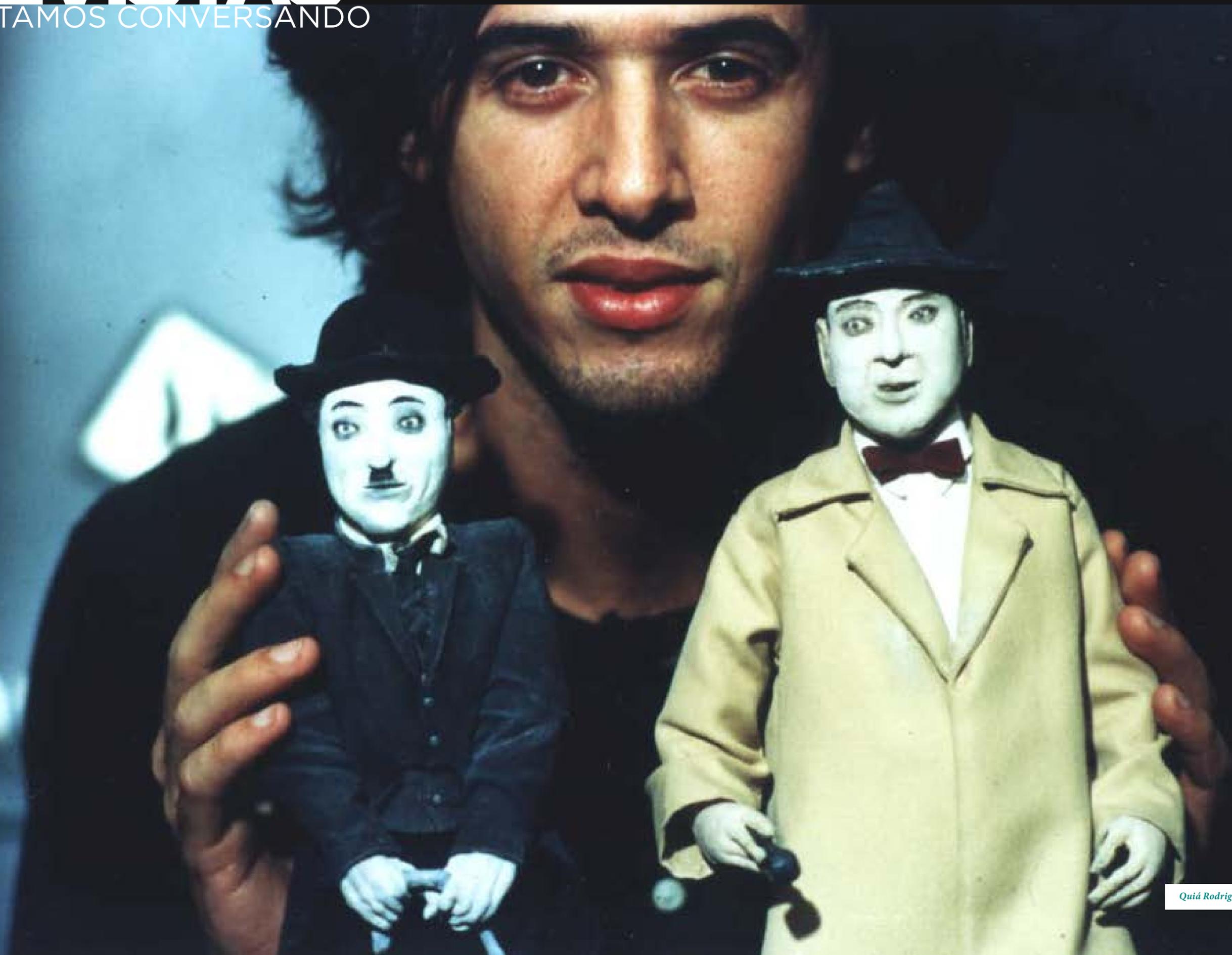
Cinema japonês na Liberdade. Alexandre Kishimoto, Ed. Estação Liberdade, 2013.

dezenas de relatos de frequentadores daquelas salas, hoje extintas, ele conduz o leitor a uma sedutora viagem no tempo que descortina, em primeiro lugar, o papel que esse nicho do circuito paulistano representou para a manutenção dos laços com a cultura japonesa e, também, para a afirmação de uma identidade construída com um pé cá e outro lá.

Esse fenômeno lembra, no mundo atual, as salas especializadas em cinema indiano que se espalham por regiões - em especial na Inglaterra e nos EUA - onde se concentram contingentes de imigrantes e descendentes. *Cinema japonês na Liberdade* não se limita, contudo, a reconstituir um quadro relacionado unicamente, no campo dos estudos de cinema, a uma ideia de «gueto» de distribuição e exibição - e bastaria lembrar, em contraste com essa ideia, a diversidade de espectadores paulistanos que frequentaram as salas do bairro, de acordo com a pesquisa de Kishimoto, e que incluiu cineastas como Walter Hugo Khouri, Carlos Reichenbach e Alfredo Sternheim. Ao se concentrar nos rituais particulares em torno das salas de cinema dos anos 1940 aos anos 1980, sem falar no espaço que também dedica à exibição itinerante de filmes no interior de São Paulo, o livro recupera as coordenadas que faziam de uma ida ao cinema uma experiência social muito mais intensa do que a vivida na maioria das salas atuais, instaladas em multiplexes de shopping-centers - e, nem seria preciso registrar, muitíssimo mais intensa e calorosa do que a experiência bem distinta de assistir a filmes em casa, na TV, no computador ou em outros dispositivos eletrônicos.

# ENTREVISTAS

COM QUEM ESTAMOS CONVERSANDO



# Entrevista: Quiá Rodrigues

## O AMOR PELO STOP MOTION

Eliane M. Gordeeff<sup>1</sup>

Mestre em Artes Visuais (UFRJ), animadora e docente no curso de Graduação Tecnológica em Design Gráfico – Animação e Ilustração Digital, na Universidade Veiga de Almeida / RJ.

Essa entrevista foi feita em 21/09/2009, como parte da pesquisa de campo sobre animação *Stop motion*, para a dissertação de mestrado, *Interferências Estéticas: a técnica de Stop motion na narrativa de animação*, defendida em 2011, na UFRJ. Um dos recortes da pesquisa foi o curta-metragem *De Janela pro Cinema*, de 1999, direção de Quiá Rodrigues, que foi a primeira animação brasileira a ser premiada no *Anima Mundi*, em 1999, e selecionada pelo *Festival de Cannes*, em 2000.

Multitarefa, Rodrigues é um ícone da animação independente brasileira, que atua em várias vertentes para exercer sua arte. Já trabalhou com decoração de vitrines, animação ao vivo e teatro. Atualmente faz trabalhos para televisão, sendo responsável pela voz e atuação do boneco apresentador *Zeca2D*, do *Animania*, programa da *TVBrasil*; além de se dedicar esmeradamente aos seus projetos. E em 2011, estreou o seu mais recente trabalho, uma adaptação de um conto de João do Rio: *Cabeça-Papelão*.

**ORSON** – Qual é a atividade que exerce ligada à Animação?

**Quiá Rodrigues** – Sou antes de tudo ator, minha formação é de ator, e venho trabalhando com bonecos na televisão há muito tempo. Sempre quis fazer cinema, e comecei a fazer cinema de animação com bonecos, porque já era o meu *métier*, já trabalhava com isso desde que eu me entendia por gente... Atualmente estou trabalhando em um programa, de novo com bonecos, falando de animação. Então, consegui de uma certa forma unir as duas coisas também na televisão, nesse negócio de fazer um programa que fala de animação e que tem bonecos também na história.

<sup>1</sup> egordeeff.veiga@gmail.com

**ORSON** – Há quanto tempo que exerce essa atividade?

**Quiá Rodrigues** – Com bonecos, eu trabalho desde quando comecei a fazer teatro amador. Então, eu era bem novo ... acho que desde os 18 anos, 19... comecei a trabalhar em Belo Horizonte, com teatro e boneco. No Rio, vim pro Rio fazer cinema, continuei ganhando o pão de cada dia com bonecos: na vitrine de shopping, fazendo animações ao ar livre; na televisão (o boneco de uma forma mais interessante), aprendendo a trabalhar no enquadramento, tendo a resposta do monitor, podendo animar esse boneco em *live action*, na hora... então, isso é uma experiência super interessante e não deixa de ser animação: a gente pega um boneco de espuma e dá vida a ele, naquele momento, ali. Então, tem tudo a ver com o *Stop motion*.

**ORSON** – Em termos estéticos, filosofando sobre a animação, dê a sua definição sobre o que é animação.

**Quiá Rodrigues** – Puxa, isso aí é complicado de responder em poucas palavras... Mas eu acho que animação é dar vida mesmo, vamos ao óbvio! Então o que mais me toca no *Stop motion*, por exemplo, é o trabalho de um Svankmeyer, que anima objetos... aí você vê uma pedra, não é uma pedra, pode ser várias outras coisas... Eu acho que brincar com esses adereços que tem no universo, desde o plástico, a pedra, a terra, a areia, a água, ... a tinta, a massinha... é brincar de ser Deus mesmo... é um lugar super comum, não tem como responder isso de forma original. Vamos cair no lugar comum: é o prazer de brincar de ser Deus.

**ORSON** – Qual a principal característica que torna a animação atrativa para você?

**Quiá Rodrigues** – Eu gosto da sensação de tato que tem na animação. Então, quando surgiu a animação digital, a coisa toda no computador, até a gente começar a ver as primeiras animações que subverteram também aquele início, que foi tão duro, sem tato... Hoje, até os trabalhos digitais simulam as impressões dos dedos na massinha digital... então, estão tendo esse cuidado... E eu acho que a sensação de espaço e de tato é o que mais me comove no cinema, de uma forma geral... ver um grande cenarista, trabalhando, desde a *Hollywood* antiga, os filmes do Griffith com aquelas maquetes maravilhosas, que ele unia e juntava tudo – era quase um *Projac* da *Globo* de hoje – ... esse trabalho dos cenógrafos é uma coisa que me toca muito... os diretores de arte, figurinistas, eu sou muito ligado

nesse artesanal, do teatro, do cinema e da animação, então o que mais me comove, pessoalmente, é esse universo que os artistas podem criar, e a sensação espacial dentro daquele universo.

Por isso que os filmes do Tim Burton me tocam tanto, por que ele é gótico,... tem uma realidade, então você acredita naquilo. E também tem o Alexander Petrov, de *O Velho e o Mar*, que ele fez só com tinta, maravilhosamente,... eu estou citando só grandes filmes, não tem nem como você dizer o contrário! (*risos*) Mas o que o cara pode fazer, com a tela, uma atrás da outra, e criar aquele mar... aquele espaço que dá um medo daquele mar, aquele peixe enorme,... eu me sinto aquele velho naquele barquinho. Então, é essa sensação que mais me atrai num festival de animação: eu quero ir numa sessão bem múltipla, bem diversa, eu acho que a animação tem essa coisa de ser inesgotável na sua forma, no seu conteúdo, nas surpresas que a gente tem... Isso é muito emocionante no mundo da animação. E eu acho que de uma certa forma, é isso que cativa o público também... mas eu sinto que o público quer ver muita emoção, o ser humano quer emoção, quer se emocionar. E eu acho que a animação é um prato cheio pra emoções. Eu vejo grandes artistas lidando com a emoção da animação, que é uma coisa difícil, não é? Às vezes você vai para um humor mais fácil, às vezes você se escora em um grande texto... enfim, tem mil formas. Mas esses caras que trazem um novo diálogo, que mostram um novo viés de um assunto que você está tão acostumado e presente...

Como a gente pode ser diferente, como é bacana ser diferente... tanto que os animadores estão sempre querendo fazer uma coisa diferente. Por que o legal é esse diálogo. E quando a gente faz igual, é homenageando um cara que a gente ama... a beleza do mestre é um pouco essa também... é você beber na fonte do mestre e repetir ele durante um período até você adquirir a sua pega pessoal... fazer os seus próprios discursos... Eu adoro o Jiri Trnka, esse *Stop motion* mais dos anos 70, é o que mais me atrai, ... ou isso, ou *Aardman*, é oito ou oitenta... ou é Tim Burton, e esses caras ingleses que mandam tão bem, junto com os americanos fazendo umas coisas muito legais.

**ORSON** – Para a animação, você acha que é mais importante a técnica ou a estética? Uma obra bem animada, ou uma obra com a estética, direção de arte perfeita? Por quê?

**Quiá Rodrigues** – Eu acredito na inteligência do público. Eu fui cine clubista, e tinha horror de filme mal feito. Mas depois de ver tanto televisão, porque hoje em dia, até no estúdio fazendo boneco, tem que ficar vendo essas novelas, essas coisas, pra passar tempo... e eu sou muito ligado na TV aberta, fico vendo... aí você fica muito condescendente com todo mundo... então, eu acho que o filme eficiente ainda é o filme bacana pro grande público, quando a sala é muito grande, eu acho que você chocar o público demais, é bobagem... mas você também tem outro público, que é um público de salas menores, um público que você pode arriscar mais um pouco nessa curadoria. Eu, no *Animania*, como a gente está numa TV pública, eu afrouxo bem o cinto dessa curadoria. Eu acho que a gente pode exhibir filmes que choquem um pouco, num bom sentido, nunca no mau sentido – a gente não pode exhibir cenas sensuais, porque é uma TV pública, e tem grandes filmes que a gente adoraria exhibir e não pode. Mas eu acho que, quando a forma de contar a história namora bem com a arte do filme, ainda é o melhor caminho. E uma arte sem barriga, uma história sem barriga, acho que é a melhor forma mesmo. Quanto mais arrojado estiver o filme neste sentido, mais você vai dialogar com o público. Agora não sei se também, é importante dialogar com o público, às vezes até brigar com o público pode ser interessante... acho que cada cineasta quer traçar uma história. Eu vejo às vezes animadores que estão sempre brigando com o público... acho isso bom também. Revigorante... não sei se pro animador...

**ORSON** – Então, para você, a estética acaba sendo mais importante pra quem assiste, do que a técnica – porque na verdade, irão passar erros ali, que o público não vai nem perceber... agora se tiver uma imagem “feia”, a música não combinar, isso vai incomodando, vai criando um certo distanciamento do público com a obra...

**Quiá Rodrigues** – Por que os grandes artistas criam universos tão belos... *Os Três Inventores*, do Michel Ocelot, por exemplo, é tudo tão lindo! Ele preza a beleza do enquadramento, ele é ligado na beleza. Eu acho isso lindo, mas também tem outros artistas sujos,... o Phil Mulloy, por exemplo, é estranho, é escroto, ... o próprio Andreas Hikade, que tem uns personagens, um universo totalmente neurótico e interessante, o Pritt Pärn, (esse pessoal do leste europeu é brasa!). Eles são demais, a escola deles é fantástica... o que mais me toca é o existencialismo na animação, é a humanidade, isso me toca muito, os grandes artistas de animação. O quanto eles... “aquilo” são eles, e

o quanto eles são diferentes ... e não é um bando de pinguins numa praia, sabe... Mas o discurso é essencial. Eu acho que primeiro vem o discurso do cara.

**ORSON** – Em termos estéticos, quais as características da técnica *Stop motion* merecem destaque?

**Quiá Rodrigues** – É a sensação do tato, é o grande barato do *Stop motion*, é a sensação do espaço. Você fazer, uma coisa que eu vi o Zaramella falando, de que ele queria fazer cinema também. No *Stop motion* é quando ele se sente um realizador de cinema, porque ele tem os atores, tem o *set*, tem as câmeras. Ele pode enquadrar a câmera de um lado, do outro; pode ver o personagem de qualquer lado que ele quiser – não é pré-marcado como é no 2D – você pode variar o enquadramento. É lógico que, numa produção profissional, quanto menos você variar melhor. Mas eu que tenho uma câmera digital, no meu fundo infinito, aqui em casa, eu posso brincar de botar ele embaixo, em cima, onde eu quiser. É essa brincadeira de ser cineasta.

**ORSON** – A técnica *Stop motion* é a mais sedutora das técnicas? Por favor, justifique.

**Quiá Rodrigues** – É o *Stop motion* mesmo, eu acho, não poderia responder outra coisa. Eu acho que trabalhos como o dos irmãos Quay são incríveis. O próprio Jiri Trnka, o quanto de sensualidade tem no trabalho dele. Aquela da mulher do cara de orquestra, onde a mulher vai e entra na mala do baixo, por que ela ficou nua, então ela entra ali e fica perfeita dentro daquela mala, com uma sensualidade incrível naquele filme, e são bonecos de madeira e pano – ele trabalhava muito com pano. Esses grandes, o Ray Harryhausen com aqueles monstros todos de borracha... o *Stop motion* está cheio de história. No próprio Brasil, a massinha do *Frankenstein Punk*, e com as dificuldades da época, o *Garota das Telas*, ambos do Cao Hamburger... Com certeza o *Stop motion* é a mais sedutora das técnicas – pra mim.

**ORSON** – Essa junção de 3D e *Stop motion* numa mesma produção, você acha que é positiva ou negativa? É só para facilitar a produção das cenas que seriam mais difíceis de fazer (mais trabalho e paciência) em *Stop motion* tradicional?

**Quiá Rodrigues** – Os caras que estão fazendo isso e buscando a sensação de espaço e tato, estão se dando bem. E tem que ser isso

mesmo para apressar as coisas. Eu não consigo, porque eu sou muito artesanal, não entendo muito de computador, minha equipe não é muito grande... eu “peço” um pouco por isso. Eu gostaria de estar vendo experimentos um pouquinho por essa área. Mas ao mesmo tempo, a minha realidade ainda é esta, talvez seja esta pra sempre, eu não sei, mas eu também adoro trabalhos que sejam completamente manuais..., trabalhos em que você não vê muita arte final. Mas isso está sendo cada vez mais bem resolvido, e quando o conjunto todo leva a criar um espaço interessante, uma ambientação, quando tudo “casa” muito bem, é muito bacana.

**ORSON** – Uma pergunta: *Coraline* ou *O Estranho Mundo de Jack*?

**Quiá Rodrigues** – Sem dúvida *O Estranho Mundo de Jack*, até pela proposta mesmo, pela diversidade cultural que tem naquele filme. *Coraline* é a menina voltando pra velha família de sempre, é o discurso de família, é o discurso careta. Mas ao mesmo tempo as sacadas são tão grandes... você bolar a família lado B, é fantástico, não é? Você poder falar de família, mas podendo também falar do lado B... o filme é muito bom. Mas eu sou mais *O Estranho Mundo de Jack*, que também mostra um lado B – por que se você for olhar o Natal, tudo é perfeito. Então a *trip* desses caras é bacana pra caramba... o acabamento deles é inacreditável... eles fazem a gente pensar que não somos capazes de fazer *Stop motion*... eles quase nos paralisam pela eficiência.

**ORSON** – Qualquer história pode ser animada em qualquer técnica ou não? Por quê?

**Quiá Rodrigues** – Eu acho que tudo está aí pra ser burlado. A história é solta, você pode contar ela com areia, com 2D, eu até vi agora um projeto, estava pesquisando na internet, e vi que em Portugal tem um garoto fazendo o *Homem da Cabeça de Papelão*<sup>2</sup>, em 2D. E a estética é outra, completamente diferente, que eu nem sei, se é do *Homem da Cabeça*, do João do Rio, mas provavelmente é – porque é um texto livre na internet – e está fazendo em 2D, e deve ficar muito legal. O olhar dele sobre a história vai ser outro. Então eu acho que as histórias estão aí pra serem contadas e o suporte não importa muito não.

---

<sup>2</sup> Filme de 2010, de Pedro Lino e Luís da Matta Almeida.

# Entrevista: Quiá Rodrigues II – De Janela pro *De Janela*

Eliane M. Gordeeff

Mestre em Artes Visuais (UFRJ), animadora e docente no curso de Graduação Tecnológica em Design Gráfico – Animação e Ilustração Digital, na Universidade Veiga de Almeida / RJ.

Essa entrevista foi feita em 21/09/2009, como parte de uma pesquisa sobre animação *Stop motion* para a dissertação de mestrado, *Interferências Estéticas: a técnica de Stop motion na narrativa de animação*, defendida em 2011, na UFRJ. Um dos recortes da pesquisa foi o curta-metragem *De Janela pro Cinema*, de 1999, direção de Quiá Rodrigues.

Esta animação tem uma carreira importante em termos de produção nacional. Ela foi exibida em festivais consagrados como os *Festivais de Brasília, do Rio, de Gramado, de Recife, de Vitória*, e na *Mostra Internacional de São Paulo*. Internacionalmente participou do *Taipei Film Festival* (em Taiwan), do *Festival de Habana* (em Cuba), dos *Festivais de Cannes e de Biarritz* (ambos na França). Recebeu 24 premiações, entre elas: Melhor Curta-metragem (no *Festival de Brasília*); Melhor Animação (nos *Festivais do Ceará, de Recife* e no *Festival de Habana* – Prêmio Segundo Coral); Prêmio Especial do Júri (em *Gramado*); e Melhor Filme (no *Festival do Cinema Brasileiro de Miami*, Júri Popular).

Mas *De Janela pro Cinema* também é um marco para a história da Animação Brasileira: ele foi o primeiro filme brasileiro a ganhar o prêmio de Melhor Animação Brasileira no *Festival Internacional de Animação do Brasil* (conhecido como *Anima Mundi*). Foi a primeira vez que esse prêmio foi concedido pelo festival pois até então, não haviam produções participantes em número suficiente na categoria que o justificasse. Lendo esta entrevista é possível participar de momentos importantes da produção desta animação que, apesar de ter estreado há quase 15 anos, ainda recebe convites para participar de festivais e mostras de cinema.

**ORSON** – Como surgiu a ideia de fazer o *De Janela pro Cinema*?

**Quiá Rodrigues** – O *De Janela* é curioso, porque era uma encomenda para os 100 anos do Cinema: era uma vinheta de um minuto. A Paula Nogueira, que era uma funcionária do *CTAv*, que me ajudava a fazer essa vinheta, era uma espécie de diretora de arte, e esse ‘*Stop*’ era pra um festival de cinema. Eu fui convidado, e nós criamos o *Nosferatu*. Eu fiz o boneco, fomos para o *CTAv* e fizemos a sequência do *Nosferatu*<sup>1</sup>. Ficou super bonita, mas um pouco atrasada para o festival. A gente achou bacana, mas não dava para terminar a tempo, então achamos que dali a gente podia fazer um filme em homenagem ao Cinema. E foi um pensamento um pouco coletivo: eu, a Paula, o Sérgio Sanz também, que é quem estava à frente do *CTAv* na época. Então, eu voltei pra casa, montei um projeto, o *De Janela pro Cinema*, e tentei conseguir parceiros também. Conseguimos organizar uma equipe – para fazer os cenários, os bonecos –, e conseguimos uma parceria do *CTAv*, para eles cederem a câmera e o estúdio durante o período necessário. Então foi dessa parceria que nasceu o filme. Eu comecei o *De Janela* e quase virei funcionário do *CTAv*...

**ORSON** – E como foi o processo de concepção visual, a estética?

**Quiá Rodrigues** – Foi tudo em volta do *Nosferatu*. Eu já tinha feito o apartamento do *Nosferatu* que era...

**ORSON** – Já tinha a Hanna Schygulla no fundo...?

**Quiá Rodrigues** – Já, tinha por que era uma homenagem ao cinema, e eu estava homenageando ali, o Cinema Alemão... o Fassbinder...

**ORSON** – Mas tem escrito ali “outubro”, em russo...

**Quiá Rodrigues** – É. É o russo também... ali, se for observar, tem mais outras coisas naquele apartamento... não é *Outubro*<sup>2</sup>, é *Nosferatu*, é Hanna Schygulla e Fassbinder... é isso o apartamento se resume a isso. Todo o universo do filme foi criado em volta do *Nosferatu*. Partindo da premissa que, ali a gente já estava homenageando o Cinema Mudo, o Cinema Expressionista, avançando um pouco com o Fassbinder, mas a estética do quarto era Expressionismo Alemão. Então, eu pensei

---

<sup>1</sup> Personagem na animação, inspirado no personagem de Max Schreck, da produção alemã homônima, de F. W. Murnau, de 1922.

<sup>2</sup> Longa-metragem russo, em *live-action*, direção de Sergei Eisenstein, de 1928.

que um outro quarto poderia ser o Cinema Americano, com aqueles filmes dos anos 50... que é o James Stewart, a própria Marilyn resgata isso também – mas o apartamento dela é mais Almodóvar, é mais colorido, tem o *Áta-me*<sup>3</sup> –, então fomos brincando de citar filmes. E como eu já era cinéfilo, desde Belo Horizonte (eu vim pro Rio pra fazer cinema, me cansei do teatro e fui fazer cinema) eu já queria ser um cineasta. Minha vontade de fazer cinema sempre foi grande... e fazendo aquele filme em homenagem ao 100 anos do Cinema, acho que fechou tudo... e o filme sendo com bonecos... Fizemos todos os bonecos, e fechando o filme com o *Macunaíma*<sup>4</sup> / *Grande Otelo*. O roteiro é meu – esse processo todo foi íntimo.

**ORSON** – O roteiro, na verdade, foi montado aos poucos...?

**Quiá Rodrigues** - Foi montado aos poucos, e como o filme foi sendo feito aos poucos... eu digo que o roteiro foi sendo “decantado”... a poeira baixou, a água ficou limpa, então tem essa coisa bem resolvida, decantada, que eu acho que esse foi o grande barato do filme... o gancho de fechar com o *Grande Otelo* no final, da *Marilyn* ficar com o *Grande Otelo*, remete até um pouco a existência do Cinema Brasileiro, a coisa macunaímica, de estar nos braços do Cinema Norte Americano, ...

**ORSON** – É uma coisa antropofágica ...

**Quiá Rodrigues** – Isso, eu faço recorte dos filmes.

**ORSON** – ... você comeu, bebeu, e deu a sua versão.

**Quiá Rodrigues** – E junto tudo ali. É barroco. É um filme barroco, nesse sentido, por que tenta falar de uma série de coisas num filme só,... mas a história é linear: é uma mulher querendo sair à noite, com seu namorado, ... e ela é...

**ORSON** – A vizinha desejada...

**Quiá Rodrigues** – Exatamente. (*risos*)

---

<sup>3</sup> Longa-metragem espanhol, em *live-action*, direção de Pedro Almodóvar, de 1990.

<sup>4</sup> Personagem do longa-metragem brasileiro homônimo, em *live-action*, direção de Pedro Almodóvar, de 1969.

**ORSON** – Você falou que o início foi feito em cima do Expressionismo Alemão, e que depois, cada apartamento foi tendo uma “cara” diferente. Mas no geral, ele tem uma unidade.

**Quiá Rodrigues** – É a do museu de cera clássico – em Miami tem esse museu. É o museu da catacumba, dos mortos, essa unidade da cera, do boneco de cera, talvez.

**ORSON** – Para um olhar externo, lembra um pouco a questão da Estética do Lixo, aplicada à animação. Porque ele não é “perfeito”, mas ele tem uma personalidade... é exatamente por isso?

**Quiá Rodrigues** – Isso também. Mas o grande barato é a Estética do Lixo dele mesmo. Eu acho que é porque, foi tão difícil fazer os bonecos,... foi tão complicado, sem condições,... é um filme pobre, sem verba. Então eu só tinha um boneco, um boneco em 4 anos se deteriora... e eu tinha que continuar filmando... por isso que aquele filme, o \$9,99<sup>5</sup>, o longa-metragem que passou no *Anima Mundi* – um filme incrível – me tocou tanto. O dedo dos bonecos carcomidos... tudo meio “monstruoso”... esse filme é maravilhoso, eu adorei... tem uma textura (e o discurso do filme é muito bacana). O “cara” não se preocupa com os dedinhos destruídos do boneco. E eu não tinha como me preocupar também. Os bonecos estavam se deteriorando nas minhas mãos e eu não podia fazer nada. E eu sabia que aquilo estava ficando um circo dos horrores, e eu tive que assumir isso, mesmo porque o filme, até hoje, nunca teve acabamento (digital). Quem sabe até em uma comemoração, a gente tenta fazer isso pra poder brincar um pouco, mas não sei...

**ORSON** – Acho que não vale a pena não... é a personalidade dele. O carisma dele está ali, é despersonalizar o filme, se você for mexer...

**Quiá Rodrigues** – É, quem sabe a gente ainda brinca de fazer isso...

**ORSON** – Houve alguma parte do trabalho, durante o processo, que você gostou mais? Por quê? E também o contrário, a parte que você não gostou e qual o motivo?

**Quiá Rodrigues** – Olha, a parte que eu acho chata é a decupagem... ficha de filmagem... e tiveram apartamentos que nem entraram.

---

<sup>5</sup> Longa-metragem australiana-israelense em *stop motion*, direção de Tatia Rosenthal, de 2008.

Tinha um apartamento de recorte, que “brigou” com tudo no final. Era um apartamento japonês, que era da animação japonesa, que tinha a mulher de *O Império dos Sentidos*<sup>6</sup>, que aparecia com a faca, mas era em recorte.

**ORSON** – Porque você não faz um curta disso?

**Quiá Rodrigues** – Eu até tenho esse material. E tinha umas máscaras japonesas que gritavam... esse material está em 35mm, não sei como é que está agora... então tiveram coisas que não entraram, que ficaram muito aquém do que a gente estava precisando. E tiveram outras que eu tive que aceitar, como a nudez da *Marilyn* – que eu havia pensado de esconder, nas silhuetas –, mas a gente não conseguiu um resultado de fotografia que pudesse fazer isso. E a boneca não estava preparada... eu tive que fazer uma homenagem rápida à noiva do *Frankenstein*, tive que assumir essa homenagem, até sem ter pensado nela. Acho que a *Marilyn* é o que eu mais “não gostei” de ter feito.

**ORSON** – E o que mais gostou?

**Quiá Rodrigues** – O *Nosferatu*. Foi o que a gente fez sem teste, na verdade a gente fez uma vez e deu errado, e na segunda já deu certo... Era um boneco mais simples.

**ORSON** – Aquela mão dele é ótima!

**Quiá Rodrigues** – Pois é... é uma mão legal, e como ele também já era um vampirão antigo, então teve tudo a ver com a estética que a gente conseguiu criar.

**ORSON** – A sucessão dos personagens que vão aparecendo, teve uma lógica que você foi encadeando, ou vocês tiveram as ideias e foram montando os núcleos, e depois na edição foram amarrando...?

**Quiá Rodrigues** – Não, o roteiro já amarrava a sequência dos apartamentos. Tinha um japonês antes do italiano, do Fellini, mas o japonês caiu. O apartamento japonês não rolou.

---

<sup>6</sup> Longa-metragem franco-japonês, em *live-action*, direção de Nagisa Oshima, de 1976.

**ORSON** – Ali é o Marcelo Mastroianni?

**Quiá Rodrigues** – É o Mastroianni no *Entrevista com Fellini*<sup>7</sup> – um documentário do Fellini, onde o Mastroianni aparece vestido de Mandrake, fazendo um comercial de sabão em pó, pra lavar as roupas e deixar as roupas brancas como um passe de mágica. Então ele faz esse comercial: tem um momento que uma janela abre, dá um vento – que o comercial é isso – dá um vento, a janela abre, e aparece o Mastroianni com uns balões que sobem. E ele vai falando um texto. Quando termina essa gravação, há uma equipe do Fellini filmando, aparece o *making of* desse comercial. O Mastroianni vai falar com uma equipe de documentaristas japoneses, que estão fazendo um documentário sobre o Fellini... então o personagem do Mastroianni é desse documentário, vestido de Mandrake. A “Gorda” já é do *Amarcord*, também do Fellini,... é a Charuteira do *Amarcord*<sup>8</sup> ... passava um elefante atrás, de recorte, que eu cortei... não ficou legal ...

**ORSON** – Com cortes às vezes fica melhor... a gente sempre sofre, não é?

**Quiá Rodrigues** – Melhor... o meu montador até cortaria um pouquinho mais. Na época, eu não deixei ele cortar os planos gerais, que a gente trabalhou com bonequinhos menores, mas eu achei que não precisaria ter tirado...

**ORSON** – E dá ideia de ambiente, de cidade, achei isso perfeito, vai contando quem participou através dos letreiros, achei aquilo muito legal. A intenção foi sempre trabalhar com bonecos?

**Quiá Rodrigues** – Sim.

**ORSON** – Foi também sua intenção colocar os gêneros de cinema sendo apresentados pelos personagens. O que eu percebi, e você está me contando, você tenta pegar o expressionismo alemão, o filme americano, a comédia...

**Quiá Rodrigues** – Eu fui usando coisas que eu gostava... eu como cinéfilo. E quando eu vi que tinha o apartamento americano, eu também queria fazer uma homenagem à mulher no cinema, então a própria figura da *Marilyn* ...

---

<sup>7</sup> Na verdade, somente *Entrevista*: é um longa-metragem italiano, direção de Federico Fellini, de 1987.

<sup>8</sup> Outro longa-metragem italiano, direção de Federico Fellini, de 1972.

**ORSON** – Tem muitas divas...

**Quiá Rodrigues** – Tem muitas divas do cinema... por que os caras estão vendo uma mulher tomando banho, quem vai sair com ela, é a coisa da mulher. Sim, o Chaplin puxa uma foto, que naquela foto, na verdade, é da Louise Brooks, uma atriz que foi casada com ele. Eu nem sabia disso... eu a escolhi porque a adorava como atriz. Depois, fui saber que ela tinha sido casada com o *Chaplin* ... então, ele acabou arrastando a foto da própria mulher! Essas coincidenciazinhas foram se somando... o *Cahier du Cinéma*, por onde o *Chaplin* espia e que está cortada: na revista que eu achei, tinha um filme que eu adoro que é *A Bela da Tarde*<sup>9</sup>, do Buñuel ... não é esse, é o do Polanski, que sai as mãos pela parede, com a Catherine Deneuve, que ela faz uma... é a *Bela da Tarde* mesmo, que ela faz uma prostituta...?

**ORSON** – É a *Bela da Tarde*.

**Quiá Rodrigues** – É o que ela fica sozinha numa casa?

**ORSON** – Não. É o que ela é casada, e passa as tardes num bordel.

**Quiá Rodrigues** – Então não é esse não... é um em que ela passa num corredor e umas mãos pegam ela pelo corpo, enfim<sup>10</sup>... essa é a capa do *Cahier du Cinéma*, que o *Chaplin* segura. Então são coisas que vão se somando, e foram se somando no filme. E eu fui vendo: “que legal, a coisa está fugindo do meu controle, está dando tudo muito certo”. E quando vai acontecendo isso, é tão legal!

**ORSON** – É a frase do Peter Lord, quando ele pega no boneco e sente a vida dentro dele, ele começa a mexer e o boneco pede pra fazer certos movimentos...

**Quiá Rodrigues** – É trabalho com o improviso. E é também a coisa do escritor... que diz que, às vezes o personagem

---

<sup>9</sup> Longa-metragem francês, em *live-action*, direção de Luis Buñuel, de 1967.

<sup>10</sup> Rodrigues se refere ao longa-metragem britânico, em *live-action*, *Repulsa ao Sexo*, direção de Roman Polanski, de 1965.

toma conta dele. Ele já não escreve mais o que ele quer, ele escreve o que o personagem quer que ele escreva... eu trabalho muito com o improviso no *set*, e às vezes eu estou fazendo, e realmente o personagem pede pra mexer de um outro jeito...

**ORSON** – Você escolheu cenas que você gostava na época. Mas assistindo, é possível identificar como se fossem, estilos, gêneros de cinema: o *Nosferatu* é o terror, *O Janela Indiscreta* seria a suspense, o *Mastroianni* é o romance, tem vários tipos. Isso foi algo que acabou acontecendo, e depois que você notou que havia isso, ou você percebeu no momento que você estava construindo?

**Quiá Rodrigues** – Pra cenografia, a gente foi construindo, mas os personagens vieram assim... instantâneos.. os homens vieram... *Chaplin*, *Nosferatu*, ...

**ORSON** – Aquele que acompanha o Chaplin, qual é mesmo?

**Quiá Rodrigues** – É o Jacques Tati... ali, eu quis homenagear os humoristas, o Cinema de Humor. Tem os quadros... do Jerry Lewis... o “*Carlitos é*” o humor mudo e o humor com fala também.

**ORSON** – Na sequência dos comediantes, no momento que o Jacques Tati ajeita o quadro, esta imagem, é de qual filme?

**Quiá Rodrigues** – Essa sequência é de um filme do Jacques Tati mesmo...acho que *Mon Oncle*...onde ele faz um obsessivo (como sempre) e tem uma sequência na casa de uma personagem, que ele faz isso com um quadro na parede e desencadeia outras *gags*. Mas o difícil dessa cena foi achar uma imagem que estivesse tombada, pra ajeitar...e achei num relance na pesquisa, numa fotografia da sombra dos personagens do filme *Limite*<sup>11</sup>, de Mário Peixoto.

**ORSON** – Depois que a Marilyn passa o batom, ela fica na frente de uma parede azul, onde há quadros de algumas animações. À esquerda, há uma imagem do *Patolino*; em cima, do *Gerald Mc Boing Boing* (da UPA) mas, mais à cima, há uma outra...

---

<sup>11</sup> Longa-metragem brasileiro, em *live-action*, direção de Mário Peixoto, de 1931.

**Quiá Rodrigues** – É o Unicórnio da UPA... nessa parede também estão *O Estranho Mundo de Jack*<sup>12</sup>, do Tim Burton, e a *Betty Boop*.

**ORSON** – Em cima da porta, do prédio da *Marilyn*, quando aparece o *Macunaíma*, tem um texto “persona”... sim, é uma homenagem ao filme<sup>13</sup> de Ingmar Bergman... mas na parede há uma lista de números... não consegui identificar qual é a referência.

**Quiá Rodrigues** – Esses números são copias daquelas caixas de correios dos prédios do filme *Metrópolis*<sup>14</sup>, de Fritz Lang...é que o cenário é aquela cidade subterrânea do filme: tem a campainha no centro...e a caixas de correios com os números dos apartamentos.

**ORSON** – Quando a *Marilyn* desce as escadas correndo, lembra o *Corra, Lola, Corra*<sup>15</sup>. Era essa a intenção?

**Quiá Rodrigues** - Poderia...mas, Não, não foi!

**ORSON** – No total, foi quanto tempo de produção – desde que começaram a fazer o filme?

**Quiá Rodrigues** – Desde que me chamaram, levamos três anos para fazer o filme. Eu trabalhava na *Globo* fazendo a *TVColosso*, três vezes por semana. Tinha praticamente dois dias por semana para ir ao *CTAv*, que fecha às 17 horas. Não tinha a noite para trabalhar, onde podemos correr mais com o serviço. Como a vinheta produzida com o *Nosferatu* faz parte do filme, considero que levei três anos em toda a produção. Obviamente que, de horas úteis aproveitáveis, não foi isso. Provavelmente, foi a metade do tempo, dois anos.

**ORSON** – Ainda sobre o filme, você teve a ideia dos apartamentos e mostrar as janelas inspirado no *Janela Indiscreta*<sup>16</sup>, do Hichtcock,

---

<sup>12</sup> Longa-metragem norte-americano, em *stop motion*, direção de Tim Burton, de 1993.

<sup>13</sup> Referência ao longa-metragem sueco, em *live-action*, direção de Ingmar Bergman, de 1966.

<sup>14</sup> Longa-metragem alemão, em *live-action*, direção de Fritz Lang, de 1927.

<sup>15</sup> Longa-metragem alemão, em *live-action* com sequências em desenho animado da personagem principal descendo as escadas; Direção de Tom Tykwer, de 1998.

<sup>16</sup> Longa-metragem norte-americano, em *live-action*, direção de Alfred Hichtcock, de 1954.

ou veio a ideia e então percebeu que era semelhante – e escolheu o personagem do James Stewart?

**Quiá Rodrigues** – A ideia não partiu do filme do Hitchcock...a ideia da janela veio porque o cinema é uma “janela”. E precisava de *voyers* olhando uma mulher que se apronta para sair. Claro que um dos primeiros apartamentos foi o do James Stewart, porque se encaixava perfeitamente nessa história. O signo do filme é o olho. Tem um *outdoor*, no início do filme, com o olho do filme *Laranja Mecânica*<sup>17</sup>.. tem um *close* na revista *Cahiers du Cinéma*, que o *Chaplin* olha... “O olho é a janela da alma”. É esse o signo do filme: o olhar.

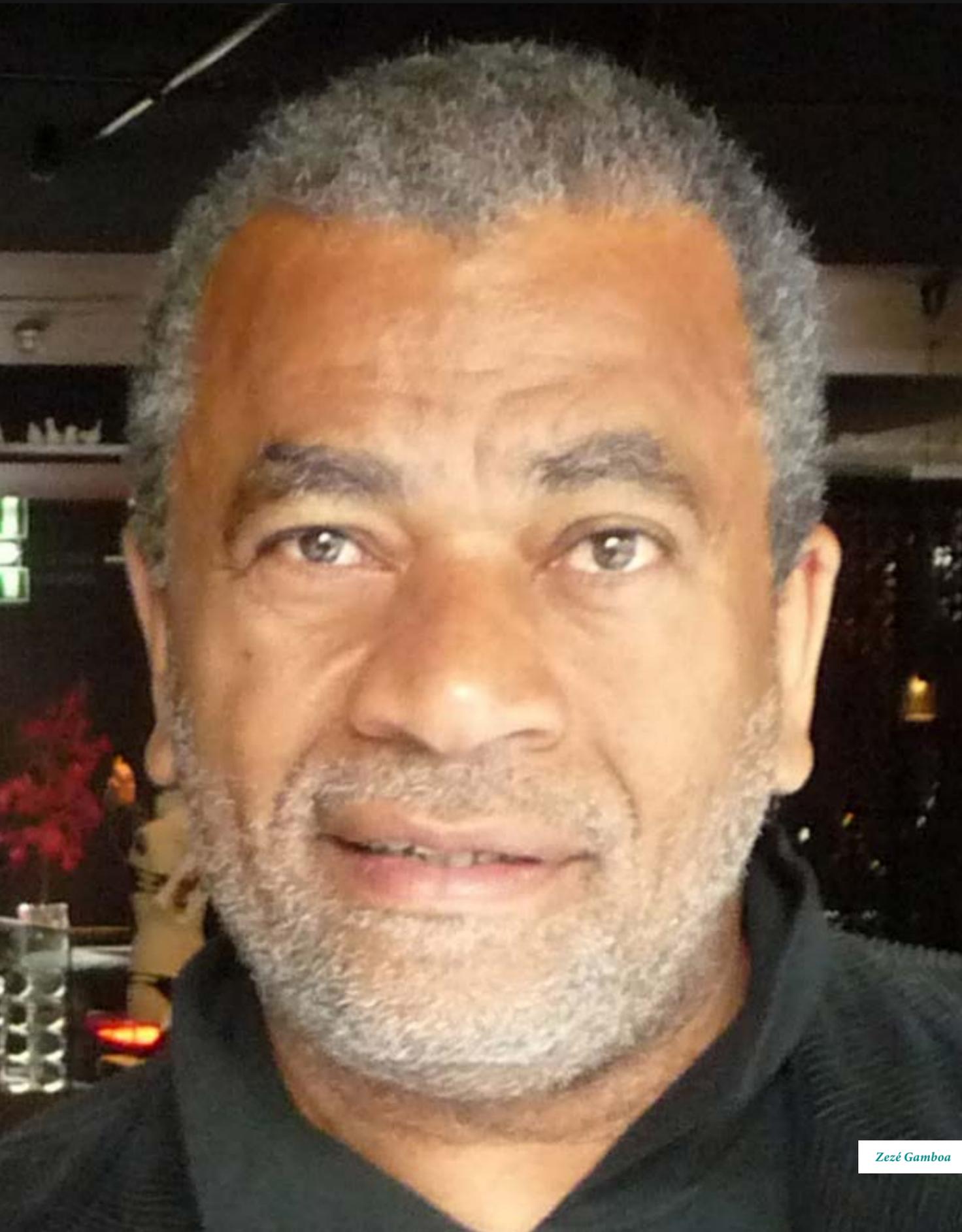
**ORSON** – Para terminar: como foi o processo de concepção da trilha sonora? Você já tinha algum referencial? Surgiu antes ou depois das cenas filmadas? Você já conhecia o Ed Motta? Ele foi “seduzido” pelo projeto? Como foi a relação da trilha com a narrativa? E os poucos dubladores, como foram escolhidos?

**Quiá Rodrigues** – Foi o seguinte: terminei a edição das imagens e pensei em chamar o Ed Motta... eu conhecia a Flávia Alfinito e tinha visto o seu filme, *Leonora Down*<sup>18</sup>, onde o Ed fez uma trilha minimalista muito eficiente. Não o conhecia. Fui “na cara dura” no apartamento dele com uma fita pra mostrar o filme. Ele me atendeu super bem.... me mostrou a coleção de CDs que tinha, tomamos um vinho e ele assistiu ao filme. Ele ficou entusiasmado pelas imagens e disse que ia fazer de graça. Eu precisava bancar a estrutura: pagar o estúdio, os músicos... e o arranjador foi o máximo: o Jota Moraes, que já trabalha com o ele e foi o responsável pelos arranjos do filme. Tentei usar uns trechos de trilhas conhecidas... tive problemas com a música do *Chaplin* e resolvemos “imitar” esses trechos clássicos: a música do *Chaplin*, a do Nino Rota e do Bernard Herrmann. Depois disso, a dublagem foi conduzida por um grande amigo dublador: o Pedro Eugênio... ele fez o *Grande Otelo* e arranhou os outros profissionais para fazer os outros personagens. Tudo obviamente, com meu aval... eu estava presente em todos os momentos tomando decisões.

---

<sup>17</sup> Longa-metragem norte-americano, em *live-action*, direção de Stanley Kubrik, de 1971.

<sup>18</sup> Curta-metragem brasileiro, em animação, direção de Flávia Alfinito, Fernando Coster e Christiano Metri, de 1990.



Zézé Gamboa

## Entrevista: Zézé Gamboa

### UM GOLPE ENTRE ANGOLA E PARAÍBA

Ivonete Pinto  
Docente nos curso de Cinema da UFPel  
Vice-pres. da Abraccine (Assoc. Brasileira de Críticos de Cinema)  
Co-editora da revista Teorema

O cineasta angolano Zézé Gamboa foi entrevistado pela revista ORSON durante a quarta edição do FESTIN - Festival de Cinema Itinerante da Língua Portuguesa de Lisboa. Seu longa-metragem *O grande kilapy* abriu o festival, e antes dali já havia sido exibido no BFI - London Film Festival e no TIFF - Toronto International Film Festival.

Zézé Gamboa nasceu em Luanda em 1955 e mora em Lisboa “há algumas décadas”, onde trabalha especialmente na área de som, tendo feito parte da equipe de filmes como *O Testamento do senhor Nepomuceno* (Francisco Manso, 1997) e *Terra estrangeira* (Walter Salles, 1996). É na Europa que tenta captar recursos para seus filmes, porque em Angola “não há cinema”. *O grande kilapy*, segundo longa de Gamboa como diretor (o primeiro foi *O herói*, 2004), é baseado em fatos reais, já que o personagem Joãozinho vivido por Lázaro Ramos de fato existiu. O enredo é situado nas sociedades portuguesa e angolana dos anos 60 e 70, período da guerra colonial. Até o fechamento desta edição (junho de 2013), não havia ainda previsão de estreia do filme no Brasil, embora traga um elenco majoritariamente brasileiro. Este foi o principal tema da entrevista a seguir.

**ORSON** - Qual a situação do cinema angolano?

**Gamboa** - Angola do ponto de vista cinematográfico não existe, esta é a verdade. Somos dois ou três cineastas que fazem um esforço enorme e que sequer tivemos apoio do país, nem do Ministério da Cultura, nem do Instituto de Cinema.

**ORSON** - Mas o senhor tentou este apoio? Afinal, Angola é um país rico, que está comprando metade de Portugal...

**Gamboa** – Tentei durante seis anos. Mas apesar do dinheiro que “alguns” têm, a cultura é pobre, não recebe investimentos.

**ORSON** – *O herói*, seu longa anterior, que fez sucesso, não ajudou?

**Gamboa** – Não. Tentei durante os seis anos e vocês podem ver pelos créditos de *Kilatapy* que não há nenhum organismo governamental angolano. Houve patrocínio de dois bancos privados de lá, o BAI (Banco Angolano de Investimentos) e o BESA (Banco Espírito Santo Angola). Em Angola sequer há lei de mecenato. O filme custou, sem contar com dinheiro para lançamento que ainda não tenho, 1, 7 milhão de euros (*cerca de 4,5 milhões de reais*).

**ORSON** – Considerando este elenco enorme e os deslocamentos, não chega a ser um grande orçamento...

**Gamboa** – O filme é passado entre Luanda e Lisboa, mas do ponto de vista das filmagens passa-se entre Lisboa e João Pessoa, na Paraíba. O custo, se fosse entre Lisboa e Luanda, seria parecido, porque são sete horas de voo daqui a Luanda e daqui a João Pessoa. O problema é que Luanda é uma cidade caríssima, uma das mais caras do mundo. Uma refeição não sai por menos de 50 euros.

**ORSON** – Mas por que a Paraíba?

**Gamboa** – Pela simples razão de que a Luanda colonial do filme já não existe e eu encontrei em João Pessoa as características daquela Luanda antiga, mesmo as praias são como as de Angola. O maior problema do diretor de arte foi tirar todos os orelhões das ruas (*risos*), porque em Angola isso não existe nem nunca existiu. E há outra coisa muito forte em João Pessoa que são as casas pintadas com cores quentes e na época do fascismo, da ditadura, tudo tinha cor pastel, bege, as cores claras. Mas diretor de arte existe pra isso, não é?

**ORSON** – Nenhum ator brasileiro filmou em Angola então?

**Gamboa** – Nenhum.

**ORSON** – E os atores brasileiros pediram cachês muito altos?

**Gamboa** – Houve um esforço muito grande de parte do elenco brasileiro, especialmente do Lázaro (*Ramos*), que acabou entrando como produtor associado do filme, ou seja, parte do seu cachê entrou na produção. Com os outros atores houve muita negociação.

**ORSON** – Como você chegou ao Lázaro?

**Gamboa** – Por causa do *Madame Satã* (Karim Ainoüz, 2002). Atores negros com a experiência dele não existem nos países anglófilos. E ele é o Denzel Washington da América Latina.

**ORSON** – E o resto do elenco como foi escolhido?

**Gamboa** – Eu mesmo e meu primeiro assistente fazemos o *casting* dos meus filmes. Diferente do sistema brasileiro. Vou dizer uma coisa: tenho dificuldade de entender isso. Como que quem está no platô é um e quem dirige os atores é outro? Acho que isso não faz sentido.

**ORSON** – Então você é o “culpado”?

**Gamboa** – (*risos*) Sim, sou o culpado de tudo. Se o filme é uma grande *m*, é uma *m* que o Zézé fez.

**ORSON** – Falando nisto, uma questão técnica: os atores foram dublados. Como foi este trabalho?

**Gamboa** – O Lázaro é o único que dubla a si próprio. Normalmente, quando se tem uma estrutura de produção que permite, temos um *coach* que trabalha o sotaque dos atores durante três meses. Isto não aconteceu no meu filme. O Lázaro teve que trabalhar o sotaque durante três dias. Então, na captação do som direto ficou um português híbrido, metade português de Portugal e Angola, metade português do Brasil. O Lázaro fez o que se chama de pós-sincronização: ele mesmo dublou suas falas no estúdio de som, acertando o sotaque.

**ORSON** – Você ficou satisfeito com o resultado deste trabalho?

**Gamboa** – O Lázaro é um grande ator. Há pequenas falhas, mas em função do jeito dos brasileiros falarem. Isto é um problema da língua. Os brasileiros, por exemplo, não conseguem dizer suscetível (*pronuncia a palavra com o “x” no lugar do “sc”*).

**ORSON** – E a Hermila Guedes, como trabalhou?

**Gamboa** – A Hermila, o Pitanga, a Maria Ceíça e a Adriana Rebello todos foram dublados por portugueses. Eu gostaria, e isto pedi à produtora Assunção Hernandez, que quando o filme fosse lançado no Brasil tivesse uma “versão” em português, ou seja, que a voz dos

atores seja a deles mesmo. Daria mais força ao filme. Mas nem sempre o que o diretor quer acontece. Outra solução é legendar o filme.

**ORSON** – É necessário, pois fica-se sem entender muitas falas.

**Gamboa** – Eu sei. Temos culturas diferentes, sotaques diferentes, entendimentos diferentes, embora todos na mesma língua. Vocês brasileiros levam vantagem, por causa das novelas. Em Portugal e em Angola o português de vocês é compreendido.

**ORSON** – E o que é um “kilapy”?

**Gamboa** – Em Angola, é um golpe. É do que trata o filme.

# NORMAS PARA PUBLICAÇÃO

Para submeter artigos e resenhas para a revista, envie para [revistaorson@gmail.com](mailto:revistaorson@gmail.com)

Data de fechamento da próxima edição: **15 de outubro de 2013.**

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 editados 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.

**13.** Os textos devem conter “Resumo” de cinco linhas, em português apenas.

## *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  
JULHO/2013