

ORSON

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



#6

ORSON #6

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 e edição de imagens: 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

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 Senna

Universidade Federal de Pelotas / UFPel

COLABORARAM NESTA EDIÇÃO

Adriana Yamamoto, Alexander Sire Lima, Ana Paula Penkala, André Macedo, Angelina Monica Monteiro dos Santos, Camila Albrecht Freitas, Carla Schneider, Carolina Monteiro Alves, Cíntia Lange, Eduardo Ribeiro, Fabio Montalvão Soares, Guilherme Carvalho da Rosa, Humberto Pereira da Silva, Ivonete Pinto, Jefferson Rosa Giron, Josias Pereira, Liângela Xavier, Marília Régio, Tais Marcato, Vivian Herzog

CAPA



Angelina Jolie, interpretando a personagem *Malévola* no filme homônimo de 2014, direção de Robert Stromberg.

REALIZAÇÃO



CENTRO DE ARTES
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS



UFPEL

SITE

orson.ufpel.edu.br

REDES SOCIAIS

facebook.com/revistaorson

twitter.com/revistaorson

A Orson é composta pela família tipográfica Gotham.



ORSON #6 – POR QUE LER

A sexta edição da ORSON traz mais uma vez um bloco temático. Se na quinta edição, publicamos artigos na urgência dos acontecimentos, envolvendo reflexões sobre o cinema e a distopia, o tema proposto agora quer lançar um olhar em direção a uma velha questão: como as mulheres são representadas no cinema. São quatro análises que se debruçam sobre cinema latino e o cinema americano, com filmes como *Violeta foi para o Céu*, *Pelo Malo*, *7 Caixas*, *Glória* e... *Malévola*!

Na seção Dom Quixote, de resenhas, há indicação de livros essenciais para estudantes e profissionais de cinema: a reedição de “O que é o cinema?”, de André Bazin, “Cinema brasileiro no século 21: reflexões de cineastas, produtores, distribuidores, exibidores, artistas, críticos e legisladores sobre os rumos da cinematografia nacional”, escrito por Franchesco Ballerini. “História do Cinema - dos clássicos mudos ao cinema moderno”, de Mark Cousins, “Mal de Arquivo: Uma Impressão Freudiana”, de Jacques Derrida e uma obra sobre direito autoral, “Produção Cultural e Propriedade Intelectual”, organizado por Isabela Cribari. Nos artigos da seção Primeiro Olhar, há reflexões sobre cinema brasileiro, com questões envolvendo as relações históricas

com o Estado, cineclubismo e, naturalmente, análises filmáticas, como a que trata da memória em *Cidadão Kane* e o papel do desenho na estrutura narrativa da animação *O Menino e O Mundo*. Na seção O Processo, que traz textos acadêmicos de graduandos e mestrands em cinema, os interesses são bem amplos: vão do cinema grego, passando pelo brasileiro até o americano e o francês. Na entrevista desta edição, o professor Josias Pereira conversou com o diretor Rubens Rewald, docente da USP, sobre o método de direção de atores nos longas *Corpo* e *Super Nada*, trabalhos mais recentes desse cineasta paulista. A tirinha de André Macedo continua lançando humor no universo acadêmico.

Para quem estiver interessado em publicar na Orson, a data de fechamento para a próxima edição é **05 de outubro de 2014**. As regras para formatação são encontradas no link Normas.

Boa leitura!

Ivonete Pinto
Editora





SUMÁRIO

EXPEDIENTE EDITORIAL		23
SEÇÃO PRIMEIRO OLHAR especial GÊNERO		
Apontamentos sobre a representação da mulher em três filmes latinos Ivone Pinto		9
Violeta Parra, na contramão da contramão Humberto Pereira da Silva		19
Mariana na cidade: uma arquitetura do feminino líquido em Medianeras Ana Paula Penkala		31
Ora, ora, ora: notas sobre uma maleficência pós-feminista Ana Paula Penkala		49
SEÇÃO PRIMEIRO OLHAR		
Os circuitos da memória em Cidadão Kane: entre o espectador e o dispositivo Fabio Montalvão Soares		75
A representação do operário em Peões Tais Marcato		93
Cineclube – barricada em torno do cinema Rodrigo A. Magalhães		101
Notas acerca da indústria cinematográfica brasileira: relações entre o cinema e o Estado no século XX Marília Schramm Régio		113
Apontamentos sobre mercado e público para o documentário no novíssimo cinema brasileiro Cintia Langie		133
O Menino e o Mundo: quando o filme de animação emerge da poética do gesto entre o visual e o audiovisual Carla Scheider; Vivian Herzog		143
SEÇÃO O PROCESSO		
O ator amador no cinema contemporâneo Alexander Sire Lima		157
O novo cinema grego e sua influência na crise econômica do país Camila Albrecht Freitas		167
A representação das classes sociais em O Som ao Redor Eduardo Ribeiro		173
A cultura surda no episódio Andy in C minor da série Cold case Angelina Monica Monteiro dos Santos		193
O método de Terrence Malick em A Árvore da vida Jefferson Rosa Giron		201
Chris Marker, um pouco além de La Jetée Adriana Yamamoto		213
Caméra-stylo: linguagem da direção Carolina Monteiro Alves		221
SEÇÃO DOM QUIXOTE		
As reflexões em torno do Cinema Brasileiro no Século 21 Cintia Langie		228
História do Cinema contada com rigor e sem ranço Ivone Pinto		230
Bazin, finalmente Ivone Pinto		232
Para pensar a imagem de arquivo através de Mal de Arquivo Guilherme Carvalho da Rosa		234
Produção Cultural e Propriedade Intelectual Liângela Xavier		238
ENTREVISTAS		
ENTREVISTA: Rubens Arnaldo Rewald Josias Pereira		243

PRIMEIRO OLHAR

especial GÊNERO





Pelo Malo (2013). Direção de Mariana Rondón. Fonte: divulgação.

Apontamentos sobre a representação da mulher em três filmes latinos

Ivonete Pinto¹

Docente nos curso de Cinema da UFPel
Vice-pres. da Abraccine – Assoc. Brasileira de Críticos de Cinema
Co-editora da revista Teorema

Resumo: Este artigo procura analisar a representação da mulher no cinema latino-americano através de três filmes: o venezuelano *Pelo Malo*, o chileno *Gloria* e o paraguaio *7 Caixas*. A abordagem opta pela *analogia* entre os filmes, cruzando conceitos de construção de gênero com a análise fílmica e fazendo alusões ao contexto histórico e político dos países em questão.

Palavras-chave: Cinema latino, representação, mulheres, machismo

Abstract: This article analyzes woman's representation in Latin American cinema through three films: the Venezuelan *Pelo Malo*, the Chilean *Gloria* and the Paraguayan *7 Cajas*. The chosen approach traces an analogy between films, crossing concepts of gender construction with film analysis, while alluding to the historical and political context of the countries concerned.

Key-words: Latin American cinema, representation, women, machismo

O mundo tem uma magnitude superior à de qualquer representação, mas uma representação pode intensificar nossa compreensão dessa discrepância. (NICHOLS, 2005, p. 199).

A ideia de representação, sempre muito ligada às questões de alteridade, em especial em documentários, na verdade pode ser entendida simplesmente, *lato sensu*, como uma operação que substitui uma coisa por outra. Como uma imagem (uma pintura, uma foto), que é um modo de significação e de simbolização (AUMONT, MARIE). A

¹ ivonetepinto02@gmail.com

área das ciências sociais, notadamente a sociologia, estuda a representação dando importância à dimensão cultural, política e econômica dos fenômenos. Dimensões estas que nos interessam neste artigo, pois filmes são constituídos por elementos que alicerçam os indivíduos na sociedade. No contexto da América Latina, nosso recorte aqui, quando uma mulher aparece em um filme, não importa o que esteja fazendo, ela pode ser vista não apenas um personagem, mas algo que está no “lugar de”. Se um diretor transforma esta aparição num constructo didático, discursivo e com clichês como se fossem vísceras à mostra, temos um filme confinado à militância de gênero. Mas se as personagens nos são apresentadas em registros realistas, com performances verossímeis, ligadas ao contexto, a problematização do gênero passa para uma camada intra-epidérmica, atingindo o espectador de modo mais subliminar. Os filmes trazidos para esta análise, *Pelo Malo* (2012), *Gloria* (2013) e *7 Caixas* (7 Cajas, 2012), trabalham nessa lógica. Ressalte-se que se trata de uma delimitação apenas, uma amostragem mínima do que seria a representação da mulher no cinema latino. O continente, como bem destacou a pesquisadora cubana Zaira Zara, nunca desenvolveu fortes movimentos feministas, como o fizeram países da Europa, Estados Unidos e Canadá desde os anos 60.

La producción cinematográfica del continente muchas veces sigue presentando a esta figura como víctima, colonizada por una mirada androcêntrica, “visible como objeto de deseo masculino (pero) invisible como sujeto creador de sentido” e inscrita em uma sociedade sexista.² (ZARZA, 2010, pp.173-174)

Pelo Malo e *Gloria* foram exibidos na 35ª edição Festival Internacional del Nuevo Cine Latino-Americano, de Cuba. O primeiro na competição oficial e o segundo *hors-concours*. Um dos jurados, um homem, foi quem chamou a atenção para o fato dos filmes naquela edição terem em comum mulheres fortes, senhoras de seus

² ZARZA, citando Begoña SILES in: “Uma mirada retrospectiva: treinta años de intersección entre el feminismo y el cine”, *Caleidoscopio*, Revista del Audiovisual, marzo de 2000, en: www.uch.ceu.es

destinos, ou que o destino as fez senhoras de si. Numa palavra: visíveis como objeto de desejo e visíveis como sujeitos criadores de sentido. Além desses dois, na competição oficial podem ser lembrados também títulos com os mesmos traços, como *Wakolda*, de Lucía Puenzo (Argentina), *Las horas muertas*, de Aarón Fernández Lesur (México), *No robarás... a menos que sea necesario*, de (Equador) e *Club Sandwich*, de Fernando Eimbcke (México).

Pode soar, à primeira vista, que numa América Latina contaminada por problemas políticos, frágeis democracias, miséria, violência, etc., prefira-se falar do papel das mulheres no cinema. Lamentamos discordar. Para isto, podemos invocar um pensamento de José Saramago, que em visita à Rússia, num jantar para um grupo de intelectuais na casa de um professor de renome, percebeu que a esposa do anfitrião só aparecia para servir a comida, para perguntar se não faltava nada. Saramago concluiu que não haveria chance de desenvolvimento civilizacional num país em que a condição das mulheres na sociedade continuasse a ser subalterna. O escritor, que era comunista, dizia que não adiantaria acabar com a divisão de classes se as mulheres continuassem a viver para servir aos homens.

Na Índia, esses fatores culturais permitem que o nascimento de meninas seja considerado maldito, sendo que muitas delas acabam mortas pelos pais que precisam investir em dotes para o casamento delas (as que sobrevivem, têm pela frente os casamentos arranjados); na mesma Índia, elas são estupradas violentamente e os criminosos não são punidos; em alguns países da África, como na Mauritânia, a ablação de clitóris acontece ainda em pleno século XXI; em alguns países muçulmanos, grupos radicais religiosos não permitem que meninas frequentem escolas e são assassinadas quando exigem esse direito, como o caso de meninas no Paquistão; no interior da Albânia, mulheres se travestem de homens, desde a infância, para terem garantido o direito à educação e ao trabalho. As chamadas “*sworn virgins*”, com isso, não casam; morrem virgens, inclusive, mas não acabam como propriedades de maridos.

Esses exemplos forjam uma inquietação: na cultura ocidental latina, o que chama a atenção quanto ao “destino” das mulheres? Fatores culturais amalgamados e utilizados politicamente por homens?

A segregação, no universo latino, diz respeito ao malfadado machismo, termo incrustado no imaginário de todos. Ser homem latino significa ser machista. A decadência do patriarcado, a força física masculina vinculada ao surgimento da caça como sobrevivência da espécie, são fatores que envolvem a humanidade. O que pode variar é a defesa retórica dessa força, a ideologia da supremacia masculina sobre a feminina, ratificada pelas religiões mono-teístas (Deus, aliás, seria masculino).

VIOLÊNCIA DE MÃE

O forte senso de masculinidade latino-americano opera como um antivalor cultural, cujo termo espanhol “macho”, que tem origem no latim “masc lus”, converge para a noção grega de patriarcado (território). A partir dos movimentos de liberação feminina, nos anos 60, o termo “machismo” passou a ser usado como sinônimo de opressão. As mulheres, numa espiral de vulnerabilidade, acabam perpetrando essa deformação da sociedade organizada de forma inconsciente, pois educam seus filhos para serem “machos”, já que não querem vê-los sofrer numa sociedade que confunde sensibilidade com fragilidade.

É nesta chave que *Pelo Malo* se constrói. Marta (Samantha Castillo), uma mulher sem marido, como boa parte das famílias latinas (somente no Paraguai, sete de cada 10 filhos são registrados só pela mãe³), percebe estupefata que o filho mais velho, de 10 anos, é feminino além da conta: no lugar do futebol, prefere o espelho, cantar e dançar. Junior, o menino (Samuel Lange Zambrano), insiste em não aceitar seu cabelo ruim (título do filme), fazendo de tudo para alisá-lo. No convívio com a avó paterna, experimenta roupas de mulher. A avó (Nelly Ramos), de quem Junior herdou o cabelo indomável, talvez por sabedoria própria, talvez para contrariar a nora, aceita docilmente o comportamento do neto. Já a nora age de forma bruta para que o filho não se torne homossexual. De certa forma, ela protagoniza uma das cenas mais violentas dos filmes la-

³ Cf GOIRIS, in: *O desconhecido como preceito: o caso do Paraguai*, 2010, p. 28

tinis recentes, incluindo o mexicano *Heli*, de Amat Escalante, igualmente competindo no festival cubano, conhecido por sua violência. Esta mãe que trabalha como vigilante, que quer o “melhor” para o filho, tem relações sexuais com seu patrão de modo que o menino veja. Mostra ao filho como se comportar, numa aula forçada sobre como deve ser o sexo: entre homem e mulher.

Na decupagem elaborada, o ato não se dá na mesma peça da casa, mas a mãe sabe que, pela porta aberta, o filho a está vendo. Sem falas, sem discurso, sem que a cena repercuta na seguinte buscando o encadeamento típico das narrativas hollywoodianas, ela funciona como unidade autônoma e tem sua resolução no olhar do menino, que entende mas recusa o gesto da mãe. Recusa ser torturado.

Marta exerce uma discriminação de gênero para com seu filho para ele não ser discriminado pela sociedade. Como sustenta Agustín Neifert, discriminação é uma construção social:

[La discriminación de género] Puede sufrir modificaciones en el tiempo y depender de la cultura de los pueblos. Mientras que el término “sexo” alude a las diferencias biológicas entre hombres y mujeres, “género” describe las funciones, los derechos y las responsabilidades que las sociedades consideran apropiadas para hombres y mujeres. Y esta serie de supuestos contruidos a partir de las diferencias biológicas crean las identidades de género y, a su vez, la discriminación de género.(NEIFERT, 2011, 44)

A cena que essa mãe faz sexo “para” o filho desafia reflexões da teoria de gênero. Laura Mulvey lembra que tradicionalmente a mulher no cinema é mostrada em dois níveis: “como objeto erótico para os personagens na tela e para o espectador no auditório” (In: XAVIER, 2003, p. 444). Em *Pelo Malo*, esta função que Marta toma para si não está num lugar, nem em outro. Dessexualizada e deserotizada, ela nos diz que aquela mulher, naquele país, naquelas condições, precisa tentar interferir na natureza do filho para que ele não sofra a reação da sociedade.

Pelo Malo, que vem recebendo prêmios e análises apaixonadas, também é motivo de críticas porque estaria fazendo um quadro político negativo da Venezuela chavista. Seria um reducionismo vê-lo dessa forma. O retrato que faz da sociedade passa pelas questões político-sociais-ideológicas repressão chavista, mas vai além disso tocando em aspectos cruciais da contemporaneidade latina que soma aos problemas econômicos o questionamento de paradigmas comportamentais. Se as mulheres, até por força das pressões econômicas, são donas de seus destinos, carregam sozinhas o fardo do sustento das famílias, este filme faz crer que ainda há muito a evoluir no quesito liberdade sexual. Essa visão que o filme nos passa talvez não teria a força que tem não fosse ele roteirizado e dirigido por uma mulher, Mariana Rondón. Além dela, a fotografia e a montagem também são assinadaa por mulheres, respectivamente, Micaela Cajahuarina e Marité Ugás.

GLORIA FEITA DE HOMENS

Gloria, de Sebastián Lelio, deu o prêmio de melhor atriz em Berlim à Paulina García. Tem circulado mais ainda do que *Pelo Malo*, agrada mais amplamente a plateias de “filme de shopping”, arriscamos a dizer que por conta do mundo cor-de-rosa da protagonista. A primeira vista muito libertador e muito profundo ao falar da solidão da mulher moderna, mostra uma mulher de 58 anos, que livremente sai em busca de parceiros, que tenta tipos aqui e ali, que aparece nua com esses homens numa atitude fílmica elogiável em razão da idade dos personagens, mas que vive numa bolha. Desconfia-se dos filmes, especialmente os que não têm como cenário à Suécia, que tornam invisíveis todo e qualquer traço de conflito social, mesmo que de raspão. *Gloria* soa *fake* porque reflete uma idealização romântica do diretor (o roteiro é dele e de Gonzalo Maza), sem o desespero existencial de um *À procura de Mr. Goodbar* (Looking for Mr. Goodbar, Richard Brooks, 1977), a personagem parece ter como único objetivo na vida o relacionamento amoroso, o meio por onde canaliza todas suas energias.

De qualquer forma, as personagens de *Gloria* e *Pelo Malo* estão juntas porque não dependem financeiramente de homens para viver. Uma porque estudou, é de classe média e construiu sua in-

dependência, outra porque o marido morreu e ela é obrigada a trabalhar e sustentar a casa. Ambas dominam em seus ambientes e está claro que as especificidades de cada sociedade é que dão significado para os filmes. O Chile tem perfil sócio-político-cultural diferente da Venezuela, não se podendo descartar vínculos entre “masculinidade e nação”, como observou Guy Baron em “El cine cubano y los sitios de género”, falando a propósito de *Memórias do Subdesenvolvimento* (Memorias del Subdesarrollo, Tomás Gutiérrez Alea, 1968).

Se pensarmos o conceito de masculinidade e nação, temos um país latino, o Chile, que já passou pela barbárie (a ditadura do macho-militar Pinochet, em que pese o pleonasma) e hoje, em tese, alcançou um estágio civilizatório com a subida de uma mulher ao poder acaba de eleger, pela segunda vez, Michelle Bachelet para a presidência. Este país produz uma Gloria que se dá ao luxo de, não tendo (mais) problemas econômicos, poder desenvolver suas crises de solidão. De outro lado, a Venezuela, em plena barbárie (Maduro governa com superpoderes ouvindo o fantasma de Chaves), nos apresenta uma mulher que a muito custo conseguiu um emprego como vigilante (uma profissão masculina) e que age com violência (a cena do sexo em frente ao filho) para evitar que o filho seja gay.

E então vem o Paraguai com o seu *7 Caixas* e propõe que a representação da mulher seja diferente. No surpreendente filme que já fez mais de 350 mil espectadores em seu país, Víctor (Celso Franco), um jovem de 17 anos, carregador do mercado público de Assunção, quer comprar um celular e para isso aceita carregar uma encomenda suspeita, pela qual acaba se envolvendo com grandes criminosos. Enfrentando peripécias de filme de ação, a contragosto é ajudado por uma amiga, Liz (Lali González), uma juvenzinha a quem nada se dava até ela demonstrar astúcia, inteligência e coragem para tirar o herói de situações de perigo. Importante lembrar que o Paraguai traz as marcas da cultura machista e seu ex-presidente Fernando Lugo contribuiu eficazmente para reforçar esta imagem. O ex-bispo enquanto religioso, teve meia dúzia de filhos, fato que acabou admitindo com a explicação de que era fruto do “perfil de sua cultura”.

A força dessa jovem de *7 Caixas* sinaliza que ela não seria uma das tantas mulheres que tiveram filho de Lugo e, ao mesmo tempo,

quanto a ficção pode oferecer como personagem feminina num filme de ação: Liz nasce como coadjuvante e cresce para torna-se protagonista e salvar o menino (sim, ela salva o menino) e, mais do que isto, definir o desfecho do filme. A se destacar que o comportamento dela não se sustenta nos clichês de filme de ação, ao contrário, o roteiro escrito a seis mãos (Juan Carlos Maneglia, Tito Chamorro e Tana Schémbori), insere de contrabando qualidades dramatúrgicas com pitadas de comédia e constantes observações de cunho social, que em filmes de ação não teriam lugar. O que enriquece o filme é esse contrabando de subtemáticas, somado a uma edição ágil e uma câmera nervosa, sem cair no esteticismo técnico. E diferente da mulher de *Pelo Malo*, Liz não precisa se masculinizar nem transar com o chefe. Essa menina “representa” a mulher paraguaia? Parte da audácia do filme está também em fugir dos estereótipos nas figuras femininas (mais do que as masculinas), reproduzidos mais pela imprensa do que pelo cinema, tendo em vista a pouca produção paraguaia nesta área. Tanto Liz quanto a irmã de Victor poderiam ser encontradas trabalhando em São Paulo ou em qualquer cidade grande com imensos desníveis sociais, como Assunção.

A direção de *7 Caixas* é de Juan Carlos Maneglia e Tana Schémbori. Se a equação feminino + masculino não chega a ser uma receita, nesta breve análise traz um sentido revelador. E se os traços identitários da personagem Liz forem representações de um feminino num universo mais abrangente do que o latino-americano, deverão ser transportados para o *remake* que os americanos farão (os direitos para a versão americana já teriam sido adquiridos). Provavelmente, a direção masculina-feminina do filme não será mantida e o que teremos será apenas mais um filme de ação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

BARON, Guy. “El cine cubano y los sitios de género”. In: **Cine Cubano**, Havana: Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográficos. Vol.189-190, jul-dez, 2013. pp.120-124

GOIRIS, Fabio Anibal . “O desconhecido como preceito: o caso do Paraguai”. **Revista Espaço Acadêmico**, 112, set 2010, Ano X. Disponível em: <educem.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/.../10436/5964> Acesso em: 20 mai 2014.

MULVEY, Laura. “Prazer Visual e Cinema Narrativo”. In: XAVIER, Ismail (org). **A Experiência do Cinema: Antologia**. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 2003.

NEIFERT, Agustín. **Intolerancia Y Discriminación Social en el Cine Contemporáneo**. Buenos Aires: Fabro, 2001.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Campinas: Papirus, 2005.

ZARZA, Zaira. **Camiños del cine brasileiro contemporáneo**. La Habana: Ediciones ICAIC, 2010.



Violeta Foi Para o Céu (2011). Direção de Andrés Wood. Fonte: divulgação.

Violeta Parra, na contramão da contramão

Humberto Pereira da Silva¹

Doutor em Filosofia da Educação – FEUSP, professor titular de Ética e Crítica de Arte na FAAP (Fundação Armando Álvares Penteado)

Resumo: Violeta Parra é um dos maiores ícones da cultura latino-americana. Principal porta-voz da música folclórica chilena, suas canções – dotadas de forte teor político – tiveram grande impacto na juventude contestadora das ditaduras que se espalharam no continente entre as décadas de 1960 e 1980. Suas escolhas libertárias, na contramão das convenções, a determinação de levar a cultura de seu povo para além das fronteiras e o suicídio no auge da carreira forjaram a imagem de uma mulher mítica, cujo sentido profundo de suas criações artísticas não deixa de ecoar. É com esses elementos que o cineasta chileno Andrés Wood realiza uma comovente e original cinebiografia desta grande artista.

Palavras-chaves: cinebiografia, arte popular, afirmação cultural, ordem global, suicídio.

Abstract: Violeta Parra is between the greats latin-american's icon. The most spokesperson of chilean folk music, theirs songs – strongly politics – touched the rebels teens in the ages sixties and eighties, when the dictatorship commanded the continent. Theirs anarchies options, outsider of the social rules, the determination to take the pop culture far away and the suicide on top of career created the cult of mythic woman. Therefore, the profound sense of theirs artistic creations never die. The chilean director Andrés Wood, with these things, made a moviebiography commovent and original of Violeta Parra.

Keywords: moviebiography, pop art, cultural affirmation, world order, suicide.

No início da década de 1980, com o esgotamento da ditadura militar no Brasil, e posterior redemocratização do país, vive-se um boom de cultura latino-americana. Na literatura, poetas e romancistas antes conhecidos num círculo restrito passam a ser lidos e admirados por estudantes colegiais. É nesse contexto que versos de Pablo Neruda e Cesar Vallejo são recitados, livros de Gabriel García Márquez, Lezama Lima e Júlio Cortázar são lidos e se tornam motivo de conversas sobre a força do barroquismo e do realismo fantástico no panorama da literatura mundial.

¹ umba.hum@gmail.com

Nesse mesmo contexto, a música popular latino-americana, divulgada e cantada aqui por artistas como Caetano Veloso, Elis Regina e Milton Nascimento, anima festas e o sentimento de integração entre os povos da América ibérica. E assim se forja o culto em torno de nomes representativos como Raíces de América, Víctor Jara, Mercedes Sosa e, principalmente, Violeta Parra. A música não só permite cultivar e conhecer os hermanos – tão próximos e tão distantes –, mas em grande parte fortalecer tanto o sentimento de destino comum quanto a necessidade de impulsionar transformações sociais e políticas. Literatura e música, então, canalizam formas de resistência, no confronto com ditaduras que se espriam por todo continente.

A ARTISTA E A OBRA COMO FORMA DE RESISTÊNCIA CULTURAL

A artista chilena Violeta Parra (1917-1967), então, se constituiu num dos grandes ícones do período. Cantowra, folclorista, ativista, poeta, ceramista, artista plástica, sua vida e obra embalsamaram ideais românticos e utópicos de afirmação cultural, ante a dominação imperialista, e o fervor por transformações sociais e políticas. Nasceu numa família camponesa em Chillán, província de Ñuble, ela cresceu num ambiente de pobreza rural, mas justamente foi a formação doméstica que a conduziu à criação artística (seu pai era professor de música, a mãe guitarrista e cantora e, no início da carreira, ela fez parceria com sua irmã, Hilda), onde ela se afirma tanto quanto expressa um singular sentimento do mundo, frente às condições em que cresceu e à riqueza da cultura popular chilena.

Personalidade complexa, de temperamento forte, posições políticas notórias (adere ao comunismo) diante das mais desfavoráveis circunstâncias, Violeta se lança no mundo, cria uma obra praticamente sem igual e assume o papel histórico de criadora e divulgadora da música popular chilena (outros artistas podem reclamar essa posição, notadamente Margot Loyola e Gabriela Pizarro, mas estes não tiveram a mesma projeção que ela fora do Chile). Sob esse aspecto, embora sua obra musical seja muitas vezes identificada à canção de protesto, trata-se de pensá-la no âmbito da arte engajada. A etiqueta “música de protesto” serve bem como slogan, como elemento aglutinador, como panfleto numa situação

histórica específica. Nesse sentido, portanto, discutem-se seus efeitos, com abstração de seu valor artístico (potencial, mas não necessário). Na arte engajada, ao mesmo tempo o comprometimento artístico com mensagem e forma de expressão livres das amarras do mero panfleto ideológico.

O mito Violeta Parra foi construído das circunstâncias peculiares em que ela viveu, se constituiu e se impôs como artista, e cometeu suicídio aos 49 anos. A infância pobre e a convivência com a cultura regional são condicionantes indelévels em seu trajeto, pois a estimularam a afirmar a realidade artística em que se formou, antes de negá-la. Nesse sentido, desde pequena, o impulso de resistência à dominação cultural – ela não via o mundo senão até as fronteiras de onde nasceu –, ao mesmo tempo em que é tomada pela necessidade de levar as expressões culturais típicas de sua terra para além-fronteiras, e assim propagar de modo autônomo a riqueza de seu universo cultural.

Assim sendo, a se notar que nela convivem a incrível capacidade de aprofundamento das raízes culturais do povo e o impulso para transbordar essa mesma cultura; fazê-la ouvir em lugares distantes como sinal de resistência a formas de dominação cultural. São essas pulsões primordiais que dão sentido às suas realizações artísticas e fazem dela um símbolo, um emblema que catalisou as gerações que viveram as trevas das ditaduras naqueles terríveis anos.

Vale ressaltar, ainda, que sua imagem é tão mais forte quanto mais se considera que ela, uma mulher, pois, se impôs num meio predominantemente patriarcal, ou seja, de dominação masculina. Mas, determinada, ela não se intimidou; ao contrário, se lançou ao mundo e levou sua voz, sua arte. Utópica, enfrentou os maiores desafios e, sem fazer concessões, levou sua experiência existencial ao extremo e diluiu fronteiras entre vida e arte. Ao final, o suicídio carrega muito do ideal romântico, que opõe criação artística e incompatibilidade com a realidade vivida. O gesto em si, em sintonia com artistas como Van Gogh, Vladimir Maiakovski, Virginia Woolf, Alejandra Pizarnik, Ana Cristina Cesar, traz o sinal de que a realização artística, levada a extremos, é dissonante do mundo. A corajosa decisão de suicídio sacrifica o corpo, mas oferece a criação artística à eternidade: Violeta foi para o céu.

Daí então se entender, anos depois de sua morte, o eco de suas canções nos ouvidos de uma juventude que aqui no Brasil, em meados de 1980, saía da ditadura. Mas a História, como ensinam filósofos e historiadores, é caprichosa, contraditória, se movimenta por caminhos inesperados. A utopia socialista, o ideal de vida em coletividade cantado por Violeta Parra é posto em xeque em seguida à queda do muro de Berlim, em 1989, e o desmoronamento dos regimes comunistas no leste europeu. A partir dos anos de 1990, a ordem capitalista num mundo globalizado arrefece o sentido de canções como as dela. Na nova ordem global, o ideal de vida romântico e utópico cede em prol do pragmatismo individualista. Nesse novo mundo, sua a imagem resta como fotografia de uma época que passou.

Mas, bem entendido, a História é caprichosa, contraditória. A partir de 2011, com a Primavera Árabe, pululam movimentos que exibem novo momento com agitações e contestações à ordem vigente. Nos anos recentes, com motivações diversas e no mais das vezes contraditórias, sopra uma nova onda de inconformismo ao modelo individualista: a ordem global das últimas décadas está em crise. Manifestações na Tunísia, Egito, Turquia, Estados Unidos (Occupy Wall Street), Ucrânia, Brasil, Venezuela e o Chile de Violeta Parra se espalham. De modo incisivo, como ocorreu com a literatura e a canção no passado, o cinema é a principal caixa de ressonância dos acontecimentos da época atual. Novas filmografias em países do norte da África, da Turquia, da Romênia, do Brasil, do Chile, expressam contradições sociais e o indivíduo premido num mundo que contesta modelos políticos e sociais vigentes. O sentido de urgência com respeito à necessidade de expressar o momento tem contaminado cineastas representativos destes países. Sendo assim, esse um bom sinal para se pensar nas motivações do chileno Andrés Wood para realizar seu *Violeta Foi Para o Céu*.

UM RETRATO DA ARTISTA PELAS LENTES DE ANDRÉS WOOD

A Violeta de Wood se insere numa leva de filmes chilenos marcantes desses últimos quatro anos. Ao lado de *Post mortem* (2010), de Pablo Larraín, *A vida dos peixes* (La vida de los peces, 2010),

de Matías Bize, *Bonsai* (2011), de Cristián Jiménez, Glória (vencedor do primeiro prêmio Platino do Cinema Ibero-Americano neste ano), de Sebastian Lelio, que projetaram o cinema chileno em âmbito internacional a foram selecionados e premiados em importantes festivais de cinema. Nesse sentido, destaque para a presença chilena no festival de Sundance, o que melhor percebeu o bom momento da filmografia chilena. Em Sundance sua Violeta foi o grande vencedor da mostra World Cinema de 2012.

Um aspecto a ser realçado nesse novo cinema chileno é a tendência para tratar temática cotidiana, dramas individuais com forte acento no passado. Antes de *Violeta Foi para o Céu*, Wood realizara *Machuca* (2004), um sensível retrato de crianças de classes sociais distintas em ambiente escolar às vésperas do golpe militar que levou o general Pinochet ao poder. Essa predisposição para o acento até certo ponto nostálgico no passado (no caso brasileiro o exemplo mais notável é *O Ano em que meus Pais Saíram de Férias*, de Cao Hamburger, 2006), é um dado que diferencia o cinema chileno do argentino, com o qual sob muitos aspectos rivaliza. *Violeta Foi para Céu*, a esse respeito, reflete uma tendência marcadamente chilena: tomar as angústias e dramas de uma artista que simboliza certo momento do passado para forçar uma reflexão sobre o país no presente.

Para dar forma a seu retrato de Violeta Parra, Wood adota uma narrativa que foge da estrutura de uma cinebiografia padrão. Sua Violeta (baseada no livro de seu filho, Ángel Parra), não segue cronologia estanque – período de formação, realização da obra e morte –, mas se constrói de blocos narrativos autônomos no espaço e no tempo. Esses blocos, por sua vez, são pontuados por um falso flashback: fragmentos de uma entrevista da própria Violeta a uma televisão argentina em 1962 (segundo o crítico chileno Marcelo Morales, do CineChile, trata-se de uma entrevista fictícia). Falso porque a entrevista é um mote que vagamente sugere acontecimentos vividos por ela, como se o factual fosse inadvertidamente corrompido pela imaginação; falso também porque exhibe um indisfarçável estado melancólico, que em certo sentido mais prenunciam a condição emocional futura que a levará ao suicídio e pouco desvela o passado.

A narrativa em blocos ao mesmo tempo em que valoriza a preocupação estilista de fugir à cinebiografia padrão, oferece elementos

para se entender uma personagem que não se encaixa numa sequência determinada e coerente. Episódios isolados não fornecem explicação, portanto, um *raccord* esclarecedor do antes e que antecipasse o depois. Não deixa de ser intrigante, para quem espera imagens que esclareçam suas escolhas, decisões, desejos – e nesse ponto um grande mérito do filme de Wood –, a compreensão de que em cada fragmento o sentido de uma vida; quem assistir à *Violeta Foi para o Céu* com a expectativa de encontrar coerência na junção de fragmentos ao acaso, um inevitável desapontamento: o sentido da vida de Violeta se escorreria, se perderia na vastidão. Com a diegese que adota, Wood exhibe Violeta Parra como se ela fosse a luz de uma estrela distante, que se propaga com brilho intenso indefinidamente, cercada pelo vazio.

A desconstrução narrativa, nos moldes de uma obra inorgânica, joga com elementos que requerem atenção e sensibilidade do espectador. Cada fragmento é dotado de unidade autônoma; não há antes ou depois que sirva de fio condutor (a entrevista é falsa). Assim, a estada em Paris, no museu do Louvre, centra-se na experiência vivida, em suas sensações, no esforço que ela faz para se fazer ver e ouvir, nos contatos fugazes com pessoas que a cercam. Nessa experiência, algo como uma cintilação, um brilho que se fecha em si mesmo, rodeado pela escuridão. Interessante notar a esse respeito – mesmo que Wood não tenha a intenção explícita – a aproximação com Walter Benjamin: é notável como sua Violeta contenha muito dos relatos dispersos de “Rua de mão única”. Como nas descrições da “Infância em Berlim por volta de 1900”, feitas por Benjamin, as imagens das galerias do Louvre filmadas por Wood dão ao mesmo tempo a sensação de vastidão e confinamento.

Essa mesma sensação, aliás, se observa em sua estada na tenda de La Reina, projeto em que ela se envolveu nos últimos anos de vida, e com o qual planejava converter num importante centro de cultura folclórica, mas que se tornou um retumbante fracasso, servindo-lhe ironicamente de túmulo. Na tenda, como nas galerias do Louvre, um amplo espaço que não parece suficientemente preenchido; pelo contrário, traz a ideia de um lugar vasto, habitado por um ser fechado em si mesmo, em estado de solidão. Na época em que se envolveu no projeto de construção da tenda, já famosa e cultuada, nada em seu modo de vida difere do que a impulsionou a

Paris. Para que fosse vista e ouvida ela faz os mesmos esforços de sua ida à França, ou da infância passada em Ñuble. Ou seja, suas realizações, seu desejo de reconhecimento artístico e da cultura que abraçara parecem presos à infância solitária, quando constantemente se lambuzava com amoras silvestres.

A esse respeito, o rosto lambuzado, os chistes de desmaios e a imagem de uma galinha e de um gavião se repetem. Logo na primeira sequência, com o filho Angel nas montanhas, ela finge desmaio, como se antecipasse que em algum momento não seria fingimento. No Louvre, depois de desentendimento com o amante Gilbert Favre, ela volta a fingir desmaiar. E já no final do filme, com a filha Isabel, na tenda, antes de receber um negociante de arte artesanal, novamente o mesmo chiste. Na primeira sequência, com o filho, em contraponto a galinha e o gavião. Na sequência final, antes do suicídio, enquanto canta “El Gavilán” a galinha e o gavião lutam até a morte daquela. As imagens, poéticas, evocam sua própria vida e desfecho: no artifício do fingimento, o prenúncio do encontro com a morte devidamente teatralizada.

Tendo isso em vista, a importância de se ter uma atriz a altura das dificuldades de incorporação de persona de Violeta. Wood foi muito feliz na escolha de Francisca Gavilán. Não propriamente porque sua esfinge guarde semelhança com a da própria cine biografada, mas porque ela consegue passar ao espectador sensações que o levam a projetar mentalmente estados emocionais, ambiguidades, complexidades psicológicas de Violeta. Esta é impulsiva, expressiva, carismática, egocêntrica: a presença das pessoas ao redor – e aqui se incluem filhos e amantes – em grande parte não passam de marionetes para ela realizar sua obra. Ao mesmo tempo, Violeta é afetiva, irritadiça, passional, melancólica e dotada de um senso de vida coletiva que escapa a qualquer veleidade individual. Supõe-se, por isso, a dificuldade de interpretação de um personagem com essa ambivalência de comportamento. Mas Gavilán conseguiu encontrar um ponto de equilíbrio na interpretação, e assim, de modo sutil, ela transmite ao espectador essas nuances de temperamento e caráter da cine biografada.

UMA ARTISTA CUJA OBRA E EXISTÊNCIA TRANSBORDAM

Andrés Wood não oferece, de modo algum, pistas seguras, ou didáticas, para se entender Violeta Parra. Pelo contrário, acentua o acaso, o improviso, a dissonância como elementos que compõem a narrativa. Não há chave para se entender seu filme de uma perspectiva teleológica; os fragmentos narrativos estão dispostos como num caleidoscópio; como caleidoscópio, ele propõe, foi a vida de Violeta. Cada olhar forma seu próprio juízo, visto de uma perspectiva, assim como este pode se modificar, quando visto de outra perspectiva. Com isso Wood acentua como Violeta é um enigma cujo segredo não se deixa entregar; mas que desafia e exige toda atenção, como toda atenção se exige de seu filme.

A imagem que abre o filme é a do enquadramento em *close* de um olho, que se mantém aberto por alguns segundos até que esta seja cortada, sem que o olho se feche. Após o suicídio, a mesma imagem do olho em *close* fecha o filme. Este mesmo olho, numa projeção menos demorada, é exibido quando Violeta fica sabendo da morte de sua filha com poucos meses de vida, que deixara aos cuidados dos irmãos pequenos para fazer uma excursão à Polônia, onde divulgou a música e a cultura chilena.

O enquadramento no olho, obviamente um procedimento poético, pode parecer casual na abertura do filme, um recurso maneirista para dar sentido existencial ao que se vai ver: nas palavras de Leonardo da Vinci, o olho é a janela da alma, o espelho do mundo. Essa possível remissão a Da Vinci, no entanto, é enganosa. O olho na imagem final, que remete ao da inicial, é o mesmo olho, o olho de Violeta morta. Ou seja, o olho que abre o filme espelha o mundo do além, e não no próprio mundo vivido, como propõe Da Vinci.

Nessa inversão de expectativa sobre o significado do enquadramento fechado no olho um dado relevante: para Wood, Violeta nunca viu o mundo vivido com olhos normais, conforme as convenções. Com essa metáfora, pois, muito do sentido do título do filme: *Violeta Foi para o Céu*. Nisso, por conseguinte, a tradução da ideia de que seu olhar, além, perscrutou um mundo com o qual, em certa medida, sempre esteve em conflito. Óbvio que com essa

perspectiva Wood fortalece, e muito, a mitologia em torno do artista incompreendido, que está além, ou fora, de seu tempo.

Mas, importante asseverar, como outros artistas cujas passagens transbordam e deixam interrogações, perplexidades em razão de seus gestos, atitudes, a vida de Violeta não revela, efetivamente, que ela se encaixava adequadamente em convenções mundanas, cotidianas. A metáfora do olho, assim, revela o nível de sofisticação e sensibilidade de Wood para apreender o quanto há de simbólico na existência e na obra de Violeta Parra. Por isso, muito mal entendido e incompreensões em suas escolhas e atitudes, digamos, demasiadamente humanas.

No Chile, e mesmo no Brasil, foi discutido que ela seria uma mãe relapsa, porque deixara a filha de poucos meses aos cuidados dos irmãos que, por suposto, não estariam na condição de cuidar de um bebê. Enquanto este morreu nas mãos dos irmãos pequenos, ela cuidava da carreira e cantava na Polônia. A respeito desta tragédia, na entrevista à TV argentina que pontua o filme, sua resposta à indagação do repórter sobre culpa pela morte da criança soa chocante: “culpado é quem rouba, humilha e mata”.

Artista, não se deve extrair de Violeta reflexão filosófica profunda. Não obstante, sua resposta está carregada de um sentido a não se perder de vista: a morte é consequência necessária da vida; esta, por sua vez, é feita de escolhas e cada uma tem seu preço. A vida da filha foi um preço alto a ser pago por sua ida à Polônia, mas isso só vem à tona com a tragédia. Se a morte da filha foi o preço mais alto que ela pagou para legar sua obra (imagino, quando ela era apenas uma cantora local, a felicidade com o convite para cantar em festival juvenil em Varsóvia; foi a partir dessa viagem que sua carreira ganhou projeção internacional), não é o caso perder de vista que em cada escolha há um preço. Levasse em conta convenções demasiadamente humanas, hoje não a ouviríamos. Nos termos da culpabilidade, ouvimos Violeta Parra sem nos sentirmos culpados? Ouvir, uma escolha entre tantas, tem seu preço; nessa escolha, se nos situarmos numa esfera demasiadamente humana, a arte não é senão ornamento.

É com o sentido de que a arte transcende o meramente humano que Violeta se moveu, ainda que lhe faltasse perspicácia filosófica

para refletir nesses termos. Assim, por mais terrível que tenha sido a morte da filha, o que fica para a eternidade é sua criação artística, a canção “Paloma ausente”. Violeta tinha profunda intuição dessa condição, e Wood soube tratar sua tragédia pessoal como convém à arte cinematográfica. Uma mulher convencional, não pudesse levar a filha, ficaria em casa. Mas aí não haveria a canção, não haveria o mito. Na tragédia grega, o sentido de se mover para realizar o destino. Aquiles pugna em Tróia para morrer jovem e ter o nome lembrado pelos confins do tempo.

UM FILME À ALTURA DA ARTISTA

Num momento em que a ordem global e o individualismo dos anos recentes são questionados por meio de manifestações em diferentes partes do mundo, e que o cinema se impõe como veículo que canaliza expressões de resistência, Andrés Wood resgata Violeta Parra. Nisso nenhum oportunismo; por si só, seu propósito é louvável e em sintonia com o presente. A imagem de Violeta, hoje, serve-se como emblema a ser devidamente considerado, pois há nele muito a dizer às novas gerações. Mas, abstraindo-se os efeitos da mensagem na vida e obra desta grande artista, Wood realizou uma obra fílmica que, espero, abra caminhos, indique novos rumos para o tratamento de personas prementes da cultura e da arte em geral. Imune a didatismo conveniente, ele realizou um filme que se oferece como meio de reflexão sobre o sentido da criação artística e do papel de uma mulher ante uma realidade machista, pari passu com uma vida conturbada, na contramão das convenções de seu próprio tempo. Ao enfrentar o desafio de levar para as telas Violeta Foi Para o Céu, Andrés Wood realizou uma das obras mais comoventes do cinema chileno e latino-americano destes inquietantes anos do século XXI.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIM, Walter. **Rua de mão única**. São Paulo: Editora Brasilense, 4ª edição, 1994.

DA VINCI, Leonardo. **Tratado da pintura**, in A pintura: textos essenciais, vol. 1, Lichtenstein, Jacqueline (org.). São Paulo: Ed. 34, 2004.

MORALES, Marcelo. **Violeta se fue a los cielos, de Andrés Wood**. CineChile: Enciclopedia del cine chileno, Crítica & Estudios, <http://www.cinechile.cl/crit&estud-170>, acesso em 31 de maio 2014.

PARRA, Ángel, **Violeta Foi Para o Céu**. Lisboa: Chiado Editora, 2011.

RAGONESE, Maria Gabriela. **Explosión del lenguaje y silencio infinito**. Marienbad: Revista de Cine, <http://www.marienbad.com.ar/critica/violeta-se-fue-los-cielos>, acesso em 31 de maio 2014.



Medianeras (2011). Direção de Gustavo Taretto. Fonte: divulgação.

Mariana na cidade: uma arquitetura do feminino líquido em *Medianeras*

Ana Paula Penkala¹

Professora adjunta dos cursos de Cinema e de Design da UFPel e Doutora em Comunicação e Informação pelo PPGCOM/UFRGS

Resumo: O artigo apresenta uma análise fílmica do filme argentino de 2011 *Medianeras*, dirigido por Gustavo Taretto, a partir da perspectiva do sociólogo Zygmunt Bauman sobre as relações na sociedade líquido-moderna, buscando uma abordagem sobre o feminino conforme é representado no filme através de um paralelo entre a cidade de Buenos Aires e a personagem Mariana.

Palavras-chave: Medianeras; gênero; Bauman; modernidade líquida; feminino

Abstract: The article presents a film analysis of the 2011's Argentine film *Medianeras*, directed by Gustavo Taretto, from the perspective of the sociologist Zygmunt Bauman about relationships in the liquid modern society, seeking an approach on the feminine as it is represented in the film by a parallel between the city of Buenos Aires and the character of Mariana.

Keywords: Medianeras; gender; Bauman; liquid modernity; feminine

SE BUSCA

“Há dois anos sou arquiteta e ainda não construí nada. [...] Só maquetes inabitáveis. E não só pela escala”, diz Mariana na sua primeira fala em *Medianeras*, filme argentino dirigido por Gustavo Taretto e lançado em 2011. O primeiro longa do diretor, que no Brasil ganhou o subtítulo “Buenos Aires da era do amor virtual”, tem dois personagens principais, Mariana e Martin, e conta a história de solidão, desencontros e fobias antes de se conhecerem. Em sua simplicidade, é uma história de amor. Em sua complexidade, uma história sobre como as pessoas vivem e se relacionam nas gran-

¹ penkala@gmail.com

des cidades no século XXI. Em plena *modernidade líquida*, como a denomina Zygmunt Bauman (2001), *Medianeras* nos fala de coisas concretas. Não concretas no sentido que nos dá a entender que há uma relação de amor concreta, ou que fala de pessoas concretas. A concretude de que trata o filme é a da solidez das paredes, dos muros, das estruturas. E nessa solidez, que conflita diretamente com o conceito de *amor líquido* que Bauman (2004) discute, que rebenta com a fluidez do que se tornou o ser humano e suas relações hoje, está o feminino.

Ao pensarmos em um “feminino” como conceito, comumente relacionamos essa abstração à representação de algo fluido, orgânico, adaptável e de formas arredondadas. O conceito formal e superficial que temos de feminino é esse no social, na cultura, nas artes e no design, fruto de uma antiga dicotomia entre o homem e a mulher, racionalidade e emoção, razão e sensibilidade, objetivo e subjetivo, sólido e fluido, rígido e flexível, áspero e suave. Mariana não é fluida, o que choca com a ideia que se faz da mulher ainda no século XXI; e sua ausência de fluidez pode ser, sim, um sintoma dessa modernidade líquida. Pessoas de concreto para tempos corrediços, gente sólida por causa de tempos líquidos. Este artigo propõe pensar o feminino enquanto espaço de negociação de identidades e identificações; na construção de sentido entre o feminino em si e a mulher pós-moderna; enquanto gênero nevrálgico e sólido, cada vez mais, em uma modernidade (cada vez mais) líquida. Essa reflexão pensa o feminino, pensa a mulher hoje e a cidade como discursos de uma contemporaneidade e, nesses discursos, ora a fluidez dos líquidos, ora a rigidez dos sólidos. A voz de um narrador em *off* revela a percepção de um homem de uma cidade múltipla como Buenos Aires (Figura 1). Proponho pensarmos a arquitetura da capital *porteña* narrada por Martin como sintoma e causa de um tipo específico de sujeito e também como uma metáfora da arquiteta Mariana, narrada pelo filme; assim como todas as mulheres que *Medianeras* expõe, a partir de seu contraponto com Martin. Proponho, ainda, um olhar sobre a “era do amor virtual”, já que o filme rompe com o que o título brasileiro sugere. “Buenos Aires cresce descontrolada e imperfeita”, diz a voz *off* do narrador, enquanto a cidade cinza-azulada é submetida a um lento amanhecer de planos curtos e cortes secos. Assim começamos a conhecer Buenos Aires e Mariana, numa reflexão que, entre outras coisas, também fala de busca e de amor.

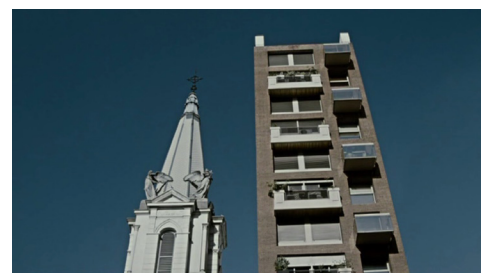


Figura 1: Estilos díspares na incoerência estética de Buenos Aires (fonte: DVD)

UMA CIDADE SUPERPOVOADA NUM PAÍS DESERTO

Os primeiros minutos de *Medianeras* são uma reflexão depressiva de um fóbico sobre a cidade onde vive. A voz que diagnostica Buenos Aires atribui à sua forma o fracasso humano de quem vive nela. Aos poucos, Martin vai desmembrando as incongruências da cidade que cresce sem nenhum critério. Dos edifícios, desvenda a mistura despropositada entre muito altos e muito baixos, entre racionalistas e irracionais, em estilo francês e sem estilo nenhum. As irregularidades na arquitetura, na estética, na forma como cresce e desenvolve Buenos Aires, pensa Martin, “nos refletem perfeitamente”. O personagem faz referência aos habitantes da capital Argentina, mas poderia desabafar quase sobre qualquer cidade grande das Américas. As grandes cidades hoje refletem o tempo e o espaço fluidos, o fluxo, não mais a permanência, a passagem e não o encontro. Com nossas neuroses e fobias, refletimos essa cidade de incertezas e impermanências, de eterno abandono e eterna busca pela felicidade. As infundáveis construções revelam o espírito do percurso, do caminho, que tem sentido concreto em nossa constante insatisfação e nosso interesse mais na busca que na conquista em si. “E assim é numa cultura consumista como a nossa, que favorece o produto pronto para uso imediato, o prazer passageiro, a satisfação instantânea, resultados que não exijam esforços prolongados, receitas testadas, garantias de seguro total e devolução do dinheiro.” (BAUMAN, 2004, p. 21)

O país deserto que deixa Buenos Aires superpovoada vive a realidade das desconfortos e dos fluxos migratórios do interior para os grandes centros urbanos. No anseio por algo que é potencialmente melhor, nos deslocamos constantemente em busca. A vida nesses grandes centros torna-se um eterno projeto de conquista: o consumo, o melhor apartamento, um raio de sol, oportunidades, amores. “Se busca” é uma das metáforas que *Medianeras* propõe. Na época de seu lançamento, o filme foi promovido por ações de antecipação como cartazes e pichações em *stencil* em paredes de toda a Buenos Aires com a figura de Wally sobre o imperativo “procura-se” - que, em espanhol, é “se busca”. Wally, personagem da cultura pop eternizado em vários livros ilustrados que ofereciam ao leitor o desafio de encontrá-lo, é símbolo dessa

busca. A figura de blusa listrada de branco e vermelho, de óculos e usando um gorro, perdida no meio de uma multidão da cidade grande, continua a ser um mistério para Mariana. Mais jovem, ela havia conseguido responder ao enigma “onde está Wally?” em praticamente todos os lugares propostos. Desde essa época, apenas um jogo permanece sem solução: Wally na cidade. Essa construção simbólica ilustra sua busca pessoal. Quanto mais busca, menos encontra Wally. No percurso, perde-se em relações vazias como se perde qualquer indivíduo na multidão esvaziante de uma grande cidade. Quanto mais cercados somos por estranhos, mais solitários nos encontramos. Mariana é, ao mesmo tempo, a cidade e aquela que faz seu percurso. As irregularidades de que fala Martin no início de *Medianeras* são, também, as irregularidades de Mariana, que tem coragem de se expor ao amor como também se isola. Vive entre dois paradigmas: o desejo pelo encontro e a eterna insatisfação. A estrutura, a solidez, o bem durável, hoje, estão liquefeitos no fluxo contínuo das buscas que nunca findam, que nos mantém, a todos, ocupados desejando.

Para a grande maioria dos habitantes do líquido mundo moderno, atitudes como cuidar da coesão, apegar-se às regras, agir de acordo com precedentes e manter-se fiel à lógica da continuidade, em vez de flutuar na onda das oportunidades mutáveis e de curta duração, não constituem opções promissoras. (BAUMAN, 2005, p. 60)

Embora representada tradicionalmente no imaginário, na cultura, nas artes, como algo fluido, orgânico, a mulher, longe disso, sempre foi cultural e socialmente contida. Até o meio do século XX, vagar não era permitido às mulheres (o adjetivo pejorativo “vagabunda” atribuído a mulheres de vida sexual livre e ativa talvez seja a mais clara herança dessa imposição ao corpo da mulher). “O lugar” da mulher era a pertença ao pai, como propriedade, a qual passava às mãos do marido após o casamento. Então “o lugar” da mulher passava a ser o de esposa, mãe, dona de casa. A casa, espaço imóvel de conceito e forma rígidos, fixos, é o lugar da mulher e à mulher é fadada a aceitação desse lugar. Ann Kaplan

(1987² *apud* BRAGANÇA, 2006) expõe essa relação entre o público (masculino) e o privado (feminino), traçando uma das grandes narrativas mais importantes dos séculos XIX e XX. Por sua razão prática e sua relação inequívoca com as forças da natureza – os fluxos, os períodos, os estágios naturais todos são manifestos no corpo feminino –, a vida real de uma mulher foge da representação fluida (ainda que abrace a organicidade), líquida e lânguida, demonstrando a estrutura enraizada, forte e pesada, concreta que é da ordem do feminino ou que lhe é imposta culturalmente e socialmente. A modernidade líquida representa um período de forte libertação e emancipação da mulher, período marcado pela herança de antigas lutas por direitos igualitários, por grandes deslocamentos do sujeito (HALL, 2006) e pela realidade que impõe ao feminino outras lutas ainda mais complexas. Nesse estágio, o corpo da mulher, o conceito de feminino, a identidade e os ideais tornam-se, ou procuram tornar-se, aquilo que a arte representou até agora: uma força orgânica, liquefeita, não estruturada, fugidia, sem amarras ou raízes e em constante fluxo, mobilidade e mutação. O crescimento desordenado de uma Buenos Aires cheia de gente de todos os lugares provoca, sobre as neuroses e fobias dos homens, uma incerteza, uma falta de estrutura, um incômodo pela instabilidade, um mal-estar civilizatório (ver BAUMAN, 1998; 2001; 2006) que antecipa a perda, a fuga, antevê a liquefação drenar os conteúdos por entre os dedos.

A idiossincrática e sincrética Buenos Aires da era do amor virtual é representada pela fugidia, sem estilo certo, constantemente em fluxo e incompreensível Mariana. Martin apenas não a conhece, ainda, quando diagnostica o mal-estar que sua cidade provoca. As “certezas” da modernidade, que a tudo punha em caixas, em denominações, sob etiquetas, dentro de molduras, incluindo as mulheres, é destruída pela insegurança de um veio que corre livre pelas calçadas, supera obstáculos e não se contém na prisão do elevador. Não se contém na prisão de um relacionamento sem satisfação, de um relacionamento construído sobre bases não só-

2 KAPLAN, Ann. Mothering, Feminism and Representation - the maternal in melodrama and the Woman's Film 1910-40. In: GLEDHILL, Christine (Ed.). **Home is Where the Heart Is** - studies in melodrama and the woman's film. London: British Film Institute, 1987. 113-137.

lidas de uma experiência de consumo e que não se permite findar a busca. “Laços e parcerias tendem a ser vistos e tratados como coisas destinadas a serem *consumidas*, e não produzidas; estão sujeitas aos mesmos critérios de avaliação que todos os outros objetos de consumo.” (BAUMAN, 2001, p. 187, grifo no original)

“Vivemos como se estivéssemos de passagem por Buenos Aires. Somos os criadores da cultura do inquilino”, diz Martin. Aquele que não pertence ao lugar, o que está de passagem, o que apenas usa, esse não tem relação de cuidado e manutenção, algo que podemos aplicar ao espaço – cidade, casa – ou aos relacionamentos. A noção de permanência, estrutura, pertença é uma via de mão dupla em que aquilo que pertence também é pertencido. A sensação de que estamos sempre de passagem é o que nos relaciona ao espaço de fluxo de forma efêmera, uma falta de apego própria à dinâmica do uso. Segundo Bauman, “a precariedade da existência social inspira uma percepção do mundo em volta como um agregado de produtos para consumo imediato. Mas a percepção do mundo [...] como um conjunto de itens de consumo, faz da negociação de laços humanos duradouros algo excessivamente difícil” (2001, p. 188). Na modernidade líquida, as cidades tornam-se utilitárias, usáveis, em que os lugares – ou os não-lugares – são espaços de fluxo, não de encontro, não de permanência. Assim, os relacionamentos. Uma vez que é a busca pela felicidade o propósito do sujeito pós-moderno e líquido, não a sua conquista propriamente (o *encontro* da felicidade), as relações tendem a se tornar, também, locais de passagem, status (no sentido de estado), estágios pelos quais o indivíduo passa em sua (eterna) busca por satisfação. Na pista que leva à felicidade, não existe linha de chegada”, diz Bauman (2009, p. 17, grifo no original).

Ao contrário de Martin, que sente segurança em sua caixa de sapatos (como a própria decoração do apartamento pressupõe), Mariana reclama do espaço para o qual voltou depois de uma relação fracassada. Seu apartamento fica meses cheio de caixas e rolos de plástico bolha, entre a chegada da mudança e uma eterna possibilidade de saída. A decoração de seu apartamento pouco lhe dá identidade de início pois a personagem não se deixa pertencer àquele espaço. Somente no final vemos objetos que a definem aparecendo sob os índices de permanência precária ou provisó-

riedade que se espalham por sua casa. Aqui vemos um dos contrastes mais importantes do filme. A arquiteta que nada constrói; que faz uso do espaço como se fosse uma vitrine ou um depósito, passageira; que não consegue estabelecer relações, que foge delas como foge de elevadores; e o engenheiro de sítios (Martin é *web designer*) que vive a ressaca de um abandono; cuida do animal que a ex-namorada deixou; cerca-se de coisas pelas quais tem apego (não consegue abrir mão dessas coisas nem quando sai pela cidade com sua mochila pesada) e, apesar da fuga e da fobia da cidade, busca afeto, busca contato humano.

A sequência da vitrine, em que Mariana desempenha seu trabalho temporário, é emblemática. Primeiro porque define esta mulher como alguém que trabalha com algo substitutivo “enquanto não consegue trabalhar como arquiteta”. Como vitrinista, Mariana decora espaços que são passageiros por natureza. Visagens que amanhã não estarão mais aqui, não serão mais habitadas pelos mesmos manequins, nem terão mais a mesma identidade. A vitrine serve ao fluxo como uma miragem de estrutura, uma mentira, algo que se esvai no tempo. O que impede Mariana de trabalhar como arquiteta? O que a mantém acomodada nas vitrines? O medo de ficar, de estabelecer, de construir provavelmente. Mas as sequências das vitrines, no início e depois no final do filme nos propõe outras duas reflexões.

Ela diz que gosta de “pensar a vitrine como um lugar perdido, que não está nem dentro, nem fora”, e reconhece que essas vitrines refletem algo dela, numa cena em que aparece decorando um espaço com referências ao filme Guerra nas Estrelas (Star Wars, George Lucas, 1977) e usando um penteado que lembra o da Princesa Leia, personagem do filme (Figura 2). O anonimato da vitrine tranquiliza Mariana enquanto reflete sua personalidade sem que ela precise expor a si mesma. Sua esperança, expressa em uma frase dita em *off* enquanto a vemos trabalhar em uma de suas vitrines, está na ideia de que alguém que se detenha diante de uma de suas obras e se agrada do que vê, se agrada dela também. O plano mostra Martin entrando em quadro pela esquerda ao mesmo tempo em que Mariana sai da vitrine pelo mesmo lado. Diante da decoração daquele espaço, Martin se detém por alguns segundos. No silêncio da cena, temos um vislumbre do que Mariana quer dizer com



Figura 2: Mariana escondida atrás de uma identidade que ela prefere mostrar (fonte: DVD)

“alguém que se interesse por ela”. O anonimato a protege de um interesse no que é superficial, mas também de se expor ao risco de doar um pouco de si e não ter algo em troca. A vitrine ainda é importante para pensarmos o lugar da mulher na sociedade e em seu papel de objeto para consumo – quase sempre no mínimo *voyeurista*. O lugar da mulher na sociedade capitalista é o de uma figura silenciosa, imagem-objeto passivo de uma subjetividade falocêntrica, que relega à mulher o lugar de portadora de significado, não produtora (MULVEY, 1989³ *apud* MALUF et al, 2005). A imagem da mulher é comercializável (DOANE, 1992⁴ *apud* MALUF et al, 2005) enquanto o olhar do homem, ativo, é fetichista e consumidor. A cena da vitrine do início do filme quebra duas vezes com essa lógica quando nos coloca diante de uma personagem que vai “se esconder” nesse espaço e, ao mesmo tempo, protegendo-se de uma exposição pessoal, oferece sua identidade – e não sua imagem – a quem queira se agradar dela. É evidente que o que Mariana coloca na vitrine para quem queira apreciar é uma imagem de si. Porém é uma imagem que ela faz dela mesma, ou seja: Mariana não só toma o papel ativo nesse processo como subverte a imagem fetichizada da “mulher comercializável” oferecendo um discurso de si sobre si. Ela é portadora e controladora do olhar sobre si, como Mary Ann Doane (1992 *apud* MALUF et al, 2005) sugere como ruptura possível do fetichismo e voyeurismo dados como papel masculino.

ONDE ESTÁ WALLY?

Onde está Wally? é “o livro-chave” da vida de Mariana, a origem de sua fobia de multidões e da angústia existencial de se descobrir como um personagem perdido entre milhões. A questão filosófica posta por Mariana revela um medo líquido ainda mais profundo: o de não ser especial, de não ser mais que apenas “mais um personagem perdido entre milhões”. A vitrine expõe o eu (ou parte

3 MULVEY, Laura. Afterthoughts on “Visual Pleasure and Narrative Cinema” inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946). In: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. MULVEY, Laura. **Visual and Other Pleasures**. London: The Macmillan Press Ltd. 1989c. p. 29-38.

4 DOANE, Mary Ann. Film and the Masquerad: Theorizing the Female Spectator. In: **SCREEN**. Sexual Subjects: a Screen Reader in Sexuality. London: Routledge, 1992. p. 227-243.

dele) que ela projeta. A cidade a soterra entre milhões de eus. Os tempos a diluem entre relações que fazem dela nada mais que um bem de uso. Sua busca é por alguém que a veja como é e por alguém que aceite sua permanência, e que não seja reflexo apenas de uma de suas fases. Esse conflito entre o permanente e o efêmero, entre os estados e as essências, entre o passageiro e usável e o duradouro é o que move Mariana enquanto uma mulher desse tempo. O livro-chave de sua vida é, também, uma metáfora. A define, define a mulher da modernidade líquida, define também o indivíduo contemporâneo. Mariana encontrou Wally no shopping, no aeroporto, na praia, mas os anos passam e um dos enigmas continua sem solução: Wally na cidade. Shoppings e aeroportos, como nos diz a autora argentina Beatriz Sarlo (2004), são não-lugares, são locais de passagem, locais de uso, espaços funcionais que não permitem nem encorajam permanência. Seja qual for seu desenho, o shopping simula uma cidade de serviços de onde foram eliminados todos os extremos da experiência urbana, como as intempéries e os “indesejáveis”. São parecidos com todos os lugares, mas não são apropriados por ninguém. Têm aparência familiar, mas porque são quase idênticos a todos os outros shoppings e aeroportos. Poucas tentativas de dar identidade a esses lugares fracassam perante o despercebido fluxo de apressados e cheios de objetivos transeuntes. Ao aeroporto se vai para partir ou chegar. Ao shopping, para comprar ou refugiar-se em um mundo artificial como uma cidade segura, sem mendicância ou imprevistos, sem sujeição ao tempo – anoitecer, chuva, frio, vento. A praia é outro desses lugares de passagem por natureza: sazonal, praticamente só frequentada durante o dia, com valor de uso apenas no verão, apenas nas férias, apenas a quem pode dispôr do tempo de folga como quer. A cidade é, ainda, um lugar. Com suas peculiaridades, para onde as pessoas vão por suas características, de que as pessoas gostam por suas particularidades. Um lugar com identidade, um espaço delimitado dentro do qual estão coisas e pessoas que a definem. Um lugar que as pessoas tentam transformar em local de uso, em espaço de fluxo, mas que teima em enraizar-se como estrutura, como permanência. Mariana desabafa, perdida na cidade de si mesma: “se quando sei a quem estou buscando não consigo encontrar, como vou encontrar quem estou buscando se nem sequer sei como é?”. Martin expressa seu desejo buscando, timidamente, por contato, enquanto Mariana o faz fugindo de contato.

[...] Homens e mulheres, nossos contemporâneos, desesperados por terem sido abandonados aos seus próprios sentidos e sentimentos facilmente descartáveis, ansiando pela segurança do convívio e pela mão amiga com que possam contar num momento de aflição, desesperados por “relacionar-se”. E no entanto desconfiados da condição de “estar ligado”, em particular de estar ligado “permanentemente”, para não dizer eternamente, pois temem que tal condição possa trazer encargos e tensões que eles não se consideram aptos nem dispostos a suportar, e que podem limitar severamente a liberdade de que necessitam para - sim, seu palpite está certo - relacionar-se... (BAUMAN, 2004, p. 8)

Ainda assim, Mariana busca desesperadamente Wally na cidade.

JOGO DA VIDA

A narradora define sua história em fracassos e deslocamentos, começando por se apresentar como arquiteta que construiu coisa alguma, falando do trabalho como vitrinista e usando o Jogo da Vida (um jogo de tabuleiro) como símbolo de seu retrocesso: está de volta ao seu apartamento, cercada por 27 caixas de papelão e rolos de plástico bolha, saindo de uma relação de quatro anos que acabou “apesar de seus esforços para salvá-la”. Volta, assim, cinco casas no tabuleiro. Essa percepção da vida como um jogo de percurso, e do fim da relação como um retorno a algum ponto anterior no caminho, define por si a contradição da mulher da modernidade líquida, que é livre do imperativo social e cultural que determina que “todas temos que casar” mas é, acima de tudo, um ser humano em busca de um destino menos solitário. Contradição porque Mariana funciona como um sujeito líquido de busca eterna por satisfação mas ao mesmo tempo considera o fim de um relacionamento como um fracasso pessoal que vai acabar por levá-la a um ponto anterior em um caminho que é, afinal, determinado como papel social da mulher até a modernidade. Essa incoerência ela mesma é o que caracteriza a pós-modernidade, ilustrando uma mudança dupla de paradigmas, no caso da identidade feminina. São pessoas

modernas vivendo uma pós-modernidade e são pessoas a quem vem sendo permitida uma fluidez mas que ainda foram criadas dentro de um modelo sólido. A “bênção ambígua” do relacionamento nesse mundo de “furiosa ‘individualização’” (BAUMAN, 2004, p. 8) corresponde também à incoerência líquido-moderna, de busca por conforto e segurança e pânico da convivência prolongada, do compromisso que anula todas as oportunidades em torno.

Ambos os personagens desejam uma ligação que ultrapassa o fluido, que se dá pelas suas essências, que se estabeleça e solidifique a partir de pontos em comum. Suas fobias revelam, ao mesmo tempo, uma coerência com a modernidade líquida e uma rejeição a ela, uma reação natural a uma mudança brusca no modelo funcional de homens e mulheres. Mas é em Mariana que vamos observar uma “solidez pós-moderna”, uma tentativa de solidificar muros em torno de si ainda que se permita fluir (e fugir) pelas escadas.

No contato inusitado que Mariana tem com um colega de nataçã nasce uma certa esperança - aparentemente por parte de ambos - de algo mais íntimo. Quando ela parece estar aberta a uma relação, o encontro acaba em uma situação de frustração sexual. Ainda que insista tratar-se de algo normal, Mariana não consegue convencer o companheiro de seguir em frente, de “investir em um recomeço”. Ele dá fim a um relacionamento que mal começou por ver no primeiro “fracasso” motivo suficiente para a desistência. Metaforicamente, a relação se inicia dentro d’água. Nessa lógica de uso dos amores líquidos, Bauman (2001) enfatiza especialmente a incapacidade de consertar uma relação, de suportar os defeitos ou falhas no percurso, de ficar e tentar recuperar um relacionamento em vez de fluir, escorregar para outro que não dê defeito. “Satisfação garantida ou seu dinheiro de volta”, diz o bordão do consumismo pós-moderno. Essa “profecia autocumprida” da transitoriedade das parcerias, como define o autor, tem relação direta com o desejo por consumir e a busca por uma satisfação imediata. Sem paciência para construir, sem tolerância com a falha. Na cena seguinte, na nataçã, Mariana procura pelo homem, que não aparece. Aqui vemos Mariana por sua função nessa história: ela perde o medo de arriscar a fundo perdido e assume uma construção ainda que em um primeiro momento a relação “dê defeito”. Ela não viu, ali, apenas sexo. Ele, sim.

Enquanto no piano o vizinho toca uma melodia desesperada, Mariana chora a tristeza profunda não apenas de um laço (ainda que recente) rompido. Chora seu próprio fracasso, reforça sua incapacidade, como mulher, de valer a pena para além de um contato sexual fortuito. Seu desespero é o de quem tentou, mesmo com medo, arriscar uma decepção, e sofreu as consequências que, antes, impunha a outros. Seu choro termina na insistência em procurar Wally na cidade. Nem que seja com uma lupa, Mariana quer encontrar Wally em seu livro.

MEDIANERAS

Mariana brinca com um chaveiro que é um bloco de acrílico transparente com uma figura feminina dentro, num de seus momentos de tédio. Começa, então, a arrumar um manequim, desta vez de forma feminina, colocando sobre ele alguns enfeites. Esta cena dá início ao quarto e último arco narrativo do filme, delimitado pela chegada da primavera e renunciando a cena seguinte: Mariana sentada dentro da vitrine, como se fosse um de seus manequins, olha para a rua, para o dia ensolarado. Dá-se conta de seu reflexo e percebe-se como um dos manequins: “imóvel, silenciosa e fria”. Mariana está se enxergando como essa figura cheia de sentidos que é seu chaveiro, agora exposta numa vitrine, intocável, inacessível, aparentemente enxergando através do vidro, mas ainda assim presa naquele bloco transparente. Vê-se no lugar passivo da vitrine, desnudada ela mesma ao olhar de quem passa (Figura 3). Mas, ao contrário de se deixar subjetivizar e objetificar como costuma ser imposto às mulheres, coloca-se sob seu próprio olhar reflexivo. E não gosta do que percebe. “Imóvel, silenciosa e fria”, como esteve quando o ex-namorado falava no viva-voz através da secretária eletrônica, como esteve entre as caixas e a caneca com seu nome gravado enquanto desejava conhecer o vizinho. Fria e silenciosa como esteve enquanto subia as escadas sozinha, pelos vinte andares do prédio do restaurante, rejeitando a companhia do colega com quem iria ter um encontro. E por isso mesma sujeita ao movimento desumanizador e fetichista dos outros enquanto se defendia. Essa cena poderia ilustrar a reflexão de Mary Ann Doane sobre a imagem da mulher no cinema, deixando em suspenso nossa própria compreensão da personagem Mariana:

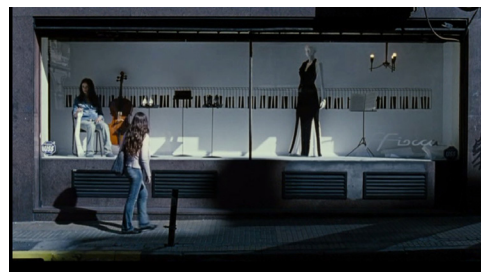


Figura 3: Imóvel, silenciosa e fria (fonte: DVD)

Em seu desejo de trazer as coisas da tela mais próximas, para se aproximar da imagem corporal da estrela, e para possuir o espaço no qual ela reside, a espectadora mulher experimenta a intensidade da imagem como brilho e exemplifica a percepção própria do consumidor. A imagem cinematográfica para a mulher é ambos, vitrine e espelho, uma simples maneira de acesso à outra. O espelho/vitrine, então, toma o aspecto de uma armadilha enquanto a sua subjetividade torna-se sinônimo de sua objetificação. (DOANE, 1996, p. 131⁵ *apud* GUBERNIKOFF, 2009, p. 72)

Em *off*, a voz de Mariana explica as *medianeras*, as faces inúteis dos prédios de Buenos Aires que não são nem frente, nem fundos, e que são usadas apenas para publicidade. Diante de uma arquitetura tão incoerente, tão sufocante, alguns ímpetos anárquicos abrem janelas libertárias nessas paredes laterais, contribuindo ao mesmo tempo para a falta de estilo e coerência dos prédios *porteños* (segundo Martin) e para a luta contra o aprisionamento que as grandes cidades impõem aos seus habitantes: “em clara desobediência às normas de planejamento urbano”. Martin e Mariana abrem janelas nas medianeras de seus prédios, e é quando vemos que moram um perto do outro.

Seus caminhos se cruzam várias vezes durante o filme, mas a primeira vez que travam contato um com outro se dá de forma quase anônima, através de um *chat* pela internet. Ele nota que ela não tem experiência nesse tipo de contato e diz que ela deve começar dizendo se é homem ou mulher. Mariana pergunta se tem que acreditar que ele é um homem, ao que Martin responde que é fácil definir, já que ele pensa como um homem, atua como um homem e escreve como um homem. Esse momento irônico estabelece um paradoxo com toda a função de Martin durante o filme, expressa por uma nova lógica: uma na qual os homens buscam relações estáveis, buscam o amor e o afeto para além do sexo, uma lógica onde muitas mulheres abandonam ou usam enquanto homens so-

⁵ DOANE, Mary Ann. A economia do desejo: a forma da mercadoria no/do cinema. In: BELTON, John. **Movies and mass culture**. New Jersey: Rutgers University Press, 1996.

frem com isso. Mariana também traça uma marca de nosso tempo: “[sou] mulher, embora isso seja um pouco amplo, não?”. Ela fala de um sujeito que, em nosso tempo atual, não é mais definido por identidade biológica ou social, fala de um gênero não determinado pela caixa de sapatos da heteronormatividade. O sujeito pós-moderno se define conforme a função que cumpre e a partir da identidade que atribui a si mesmo. Mariana é mulher, apesar de achar que isso pode ser amplo; Martin é homem porque atua, pensa e escreve como tal. Ela se vê tradicionalmente, apesar de ver na amplitude do termo a possibilidade de agir fora do papel determinado pela tradição. Ele não é um homem tradicional, mas não vê nisso nada diferente do “ser um homem”.

Mas é no andamento da conversa que percebemos que Mariana se vê insegura de começar um laço (uma conversa pela internet, que seja) com quem não conhece e de quem não sabe nada. Sua insegurança deriva de uma incapacidade de entregar-se ao risco do desconhecido – enquanto, para si, assume o desejo de encontrar Wally na cidade. Ao encontrar alguém de quem ela pouco sabe, deve entrar num jogo em que ambos jogam com as mesmas possibilidades, o que inclui, também, a de se desconectar simplesmente. “Uma ‘rede’ serve de matriz tanto para conectar quanto para desconectar; não é possível imaginá-la sem as duas possibilidades. Na rede, elas são escolhas igualmente legítimas, gozam do mesmo status e têm importância idêntica.” (BAUMAN, 2004, p. 12) Diante do desconhecido, Mariana paralisa. Não é um desconhecido que ela não conhece, mas um em que ela não se reconhece. Frente ao risco de investir na conversa com Martin, que pergunta o que ela deseja saber (para que passe a conhecê-lo), ela escreve, intempestiva: “abandono, tchau”. Desiste, cheia de medo desse território onde ela não tem como se esconder. É Martin quem insiste, perguntando se ela ainda está *online*, sugerindo algumas perguntas que ela deve responder (quantos anos tens?, qual seu signo?, etc.), ao que ela devolve: “o que fizeste hoje?”. Para Martin, um desafio enorme – no qual ela insiste. Ele responde contando de seu dia de forma honesta. Ela está lendo, sorri, parece ter conquistado algo que desejava há muito: conhecer alguém em suas falhas mais sinceras. Não apenas um trunfo da permanência (a intimidade) sobre a desistência diante da primeira insatisfação; mas uma apreciação da própria falha (o que Martin apresenta poderia soar ruim para

qualquer outra pessoa) como um símbolo da conquista de um laço mais promissor. O olhar satisfeito e aliviado de Mariana para a tela do computador subverte totalmente a ordem do que parece ser o predominante nas relações pós-modernas (o laço virtual) – e o que o título brasileiro do filme sugere. Ela obtém daquele estranho em rede o contrário do que a rede promete.

Elas são “relações virtuais”. Ao contrário dos relacionamentos antiquados [...], elas parecem feitas sob medida para o líquido cenário da vida moderna, em que se espera e se deseja que as “possibilidades românticas” (e não apenas românticas) surjam e desapareçam numa velocidade crescente e em volume cada vez maior, aniquilando-se mutuamente e tentando impor aos gritos a promessa de “ser a mais satisfatória e a mais completa”. (BAUMAN, 2004, p. 12)

A relação que Martin propôs ao abrir sua rotina desabonadora e expor suas fragilidades é para Mariana uma promessa contrária: há insatisfação adiante. E essa promessa contrária a desafia a não desistir. Sorri diante da tela, sem responder a nada. Desta vez ele, inseguro diante do “silêncio” dela, pergunta: “fugiste?”. Assume sua questão existencial, seu grande problema, em apenas uma pergunta ansiosa, como que prevendo que alguém que conhece sua vida supostamente entediante e fora do comum não vá querer outra coisa que não fugir.

Depois de mais algumas trocas de mensagens, o *chat* acaba abruptamente, enquanto Martin dá seu telefone para Mariana, combinando que ela ligue às nove horas do dia seguinte para lhe dar ânimo para ir nadar. Falta luz em ambos os prédios, o que os obriga a comprar velas. Encontram-se enquanto, no escuro, compram as velas, mas nenhum dos dois sabe do outro. Quando volta a luz dos prédios, Mariana leva o manequim masculino para o lixo (do que se despede com um abraço). Seu apartamento está arrumado, sem caixas ou rolos de plástico bolha. Assim vemos que Mariana está decidindo pela permanência. Vemos planos curtos de objetos que a definem espalhados pela casa. O filme termina em uma sequên-

cia seguinte, quando, durante o dia, ela enxerga Martin na rua: um homem de óculos, blusa listrada de vermelho e branco. Mariana finalmente encontra Wally na cidade. Desce pelo elevador e corre ao encontro dele. Com uma tomada alta vemos um plano geral de muitas pessoas andando pela calçada enquanto os dois fazem seu primeiro contato oficial frente a frente. Mariana chega ao final de sua busca e, quando o filme acaba, percebemos que sua (última) busca teve fim. A ideia de que só faltava encontrar Wally na cidade é simbólica: esta mulher pós-moderna decide, ao menos por enquanto, enfrentar a ideia de permanência. *Medianeras* reserva uma cena-bônus depois dos créditos. Um *clipe* de ambos em casa, gravando um vídeo para o You Tube onde “dublam” uma música romântica. *Ain't no mountain high enough*, gravada pelo casal Marvin Gaye e Tammi Terrell em 1967⁶, dá o tom de uma busca que tem, sim, um propósito de atingir a felicidade (*não importa o quanto longe* se vá). E o dueto formado pelo casal (na música original e no filme) nos diz que ambos são sujeitos de sua história e que, cada um a seu modo, ambos trilham um caminho de busca muito semelhante. A relação ganha um *status* de compromisso no vídeo que o casal intitula com seus nomes e a partir de um reconhecimento em rede de seu relacionamento (com a postagem do vídeo na internet), ainda que o futuro não nos deixe saber se qualquer casal vai permanecer junto para sempre. Não que o diagnóstico de Zygmunt Bauman esteja errado sobre o amor líquido-moderno, mas Mariana resulta sólida após uma jornada, o que pode nos sugerir, sempre, que nas *medianeras* é possível recriar janelas para um outro paradigma, em clara desobediência às normas de (falta de) *planejamento humano*.

⁶ *Ain't No Mountain High Enough* foi escrita em 1966 por Nickolas Ashford e Valerie Simpson.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUMAN, Zigmunt. **A Arte da Vida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor Líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista à Benedetto Vecchi. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. **O Mal-Estar da Pós-Modernidade**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida Líquida**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

BRAGANÇA, Maurício de. Mi casa es su casa. Cultura e sociedade no melodrama familiar mexicano dos anos 40. In: MACHADO JR., Rubens et al (Orgs.). **Estudos de Cinema SOCINE**. São Paulo: Annablume; Socine, 2006.

GUBERNIKOFF, Giselle. A imagem: representação da mulher no cinema. **Conexão** – Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul, v.8, nº 15, jan/jun 2009.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11a. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1996.

MALUF, Sônia W.; MELLO, Cecília e PEDRO, Vanessa. Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey. **Revista Estudos Feministas**, vol. 13, n.2, 2005, 343-350.

SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna**. Intelectuais, arte e videocultura na Argentina. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.



Ora, ora, ora: notas sobre uma maleficência pós-feminista

Ana Paula Penkala¹

Professora adjunta dos cursos de Cinema e de Design da UFPel e
Doutora em Comunicação e Informação pelo PPGCOM/UFRGS

Resumo: Recentemente lançado nos cinemas brasileiros, o último filme da Disney, *Malévola*, rompe com representações tradicionais de gênero e vem dividindo a crítica. Este artigo busca lançar um primeiro olhar sobre o filme, em uma abordagem construída a partir dos estudos de gênero, em especial os que propõem uma investigação sobre as representações de gênero nas narrativas ficcionais.

Palavras-chave: Malévola; Disney; gênero; representação; pós-feminismo

Abstract: *Recently released in Brazilian theaters, the latest Disney movie, Maleficent, breaks with traditional gender representations and has divided the critics. This article attempts a first approach to the film, iconstructed from gender studies, in particular on the approach proposed by an investigation on gender representations in fictional narratives.*

Keywords: *Maleficent; Disney; gender; representation; postfeminism*

NÃO ME CONVIDARAM PRA ESSA FESTA POBRE

Uma das mais importantes discussões dos últimos anos, não apenas entre os círculos de estudos sobre gênero nem entre os pesquisadores de mídia, tem sido a representação feminina nas narrativas audiovisuais, especialmente as de ficção. O documentário norte-americano *Miss representation* (Jennifer Siebel Newsom, Kimberlee Acquaro, 2011)² pontua a questão e não está sozinho. Nunca a representação

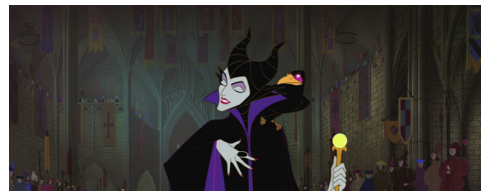
¹ penkala@gmail.com

² O filme faz parte de um projeto – *The representation project*, que pode ser conferido no endereço <http://therepresentationproject.org> -, e tem conteúdo veiculado também nas redes sociais, pela página no *Facebook* (<https://www.facebook.com/MissRepresentationCampaign>).

de gênero foi tão estudada, destrinchada ou teve repercussão tão grande nas mídias (especialmente a internet) quanto agora. A representação de gênero nos *media* é um dos centros nervosos da terceira onda do feminismo, que reconhece que as lutas das primeiras feministas – pelo voto e pela participação na política e na vida civil, nos anos 20 e 30 do século XX – e de suas sucessoras – nos anos 70 do século passado, por direitos civis, por liberdade sexual e por mudanças radicais nos papéis sociais de gênero – não foram, ainda, encerradas, mas estão assimiladas hoje principalmente nas trincheiras do simbólico. O discurso vigente do patriarcado hoje cada vez mais ameaçado e, por isso, também conservador, encontra eco num subtexto dito pós-feminista, igualmente conservador, porém diluído numa ideologia neoliberal e numa abordagem falsamente pluralista que, em essência, pretende reforçar determinismo e binarismo de gênero. Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral (2005) indicam que o termo “pós-feminismo” tem acepções diversas e apenas uma delas possui esse viés, identificado com uma agenda individualista mais que com “[...] objectivos colectivos e políticos, considerando que as principais reivindicações de igualdade entre os sexos foram já satisfeitas e que o feminismo deixou de representar adequadamente as preocupações e anseios das mulheres de hoje” (p. 153). Essa linha de pensamento tem alguma reverberação em posicionamentos neoconservadores, inclusive entre mulheres jovens, para quem o feminismo é comparável com o machismo e que hoje seria uma ideologia misândrica.

Tais fatores tornam uma das bandeiras da nova onda feminista ainda mais cruciais, uma vez que, se a violência contra a mulher continua sendo bastante concreta, nos mais variados âmbitos, essa violência tem fundamento e está salvaguardada e naturalizada no plano simbólico, particularmente na representação. Essa é uma das outras acepções do termo “pós-feminista”, segundo Macedo e Amaral. O empenho dessa linha pós-feminista tem se dado no sentido de, reafirmando o que já se conquistou na luta feminista, buscar uma “reinvenção do feminismo enquanto tal”, conclamando mais reivindicações, mais empenho na luta e um fortalecimento do feminismo. Judith Butler e Teresa de Lauretis são parte dessa linha de pensamento, com a qual, em grande parte, este artigo é comprometido.

Para Lauretis (1994), a noção de gênero é fruto de uma série de tecnologias (a que vou me referir, eventualmente, como dispositivo).



Semelhanças entre a versão animada, de 1959, e a versão de 2014 garantem a alegoria da vilã Disney. As diferenças, no entanto, demonstram certa humanização da personagem. Fonte: <http://goo.gl/LXZYX9> e <http://goo.gl/nknxFU>

Dispositivos políticos sobre os corpos – como as leis que regulam a reprodução –, a linguagem, o imaginário e até instituições, como a própria família e a escola, são tecnologias de gênero que categorizam pessoas a partir de *ideias* de homem e mulher. Essas ideias ganham força nos discursos e práticas discursivas dessas tecnologias, como a moral religiosa, as práticas da medicina, a cultura popular, as artes, as relações de trabalho e até a própria ciência. Gênero não é uma coisa dada, nem um dado biológico (como é o sexo), mas um discurso, uma prática, uma expressão, social e culturalmente construído a partir da aceitação de representações sociais. O processo de aceitação do discurso *gênero* se dá quando representações de gênero passam a ser aceitas como modelos a serem seguidos. A representação nos *media*, portanto, é uma das preocupações mais salutares para a luta feminista hoje. O crescimento da reflexão sobre a representação de gênero no audiovisual (e nas mídias em geral) vem acompanhado de um número crescente de filmes, ficções seriadas para TV e até obras literárias com personagens principais femininas fortes. Não fortes em si, apenas, mas fortes enquanto representação, algo que é basal para a compreensão não só da problematização aqui apresentada como do próprio conceito de representação de gênero com relação às narrativas.

Se “a princesa” típica das animações dos estúdios Disney não representa um protagonismo³, as vilãs femininas, por sua vez, estão próximas disso quando são apresentadas, não somente como figuras um tanto mais complexas, como na exploração de seu carisma. Mas enquanto a princesa foi projetada para criar um vínculo com o imaginário do público (eventualmente formado, em sua maioria, por crianças), oferecendo um modelo a ser seguido, a vilã, em oposição absoluta, é tudo aquilo que não pode ser almejado enquanto caráter, forma ou comportamento. Sua força e a ação que desempenham na trama são apontadas como mau exemplo para uma mulher, assim como sua conduta, reprovável. Ao final de todas as “histórias de princesa” do velho modelo Disney (representadas por

³ Exceção ao modelo perpetuado por essas animações é Merida, do longa da Disney/Pixar *Valente* (*Brave*, Mark Andrews e Brenda Chapman, 2012).

Branca de Neve, a bela adormecida Aurora e Cinderela)⁴ a “mocinha” casa com o príncipe e seu comportamento é recompensado com a felicidade eterna. À vilã é sempre destinado o castigo e/ou a morte. O que dizem essas histórias, que repetem ou reciclam, de alguma forma, os contos de fadas medievais europeus? Que o papel feminino “correto” é o de uma moça pura, inocente, cordata, passiva e delicada, cujo sonho seja o de casar. A vilã ou a princesa/mocinha dos contos e dos filmes se constitui geralmente a partir de um olhar e uma moral masculinos, regida por interesses que não raro encerram-se na proteção da reprodução e na manutenção da família como forma de garantir o comprometimento da mulher com relação ao seu corpo. O olhar masculino está no centro de uma das teses de Laura Mulvey (1999), que propõe um cinema que problematize o lugar das personagens femininas, sugerindo um novo desenho para o destino traçado comumente para essas mulheres.

A personagem feminina nas narrativas audiovisuais aparece em planos estáticos e/ou sendo fetichizada pelo olhar *voyeurista* masculino, segundo Mulvey. Essa acepção do tratamento às personagens femininas não é nova, nem pode ser problematizada apenas no cinema. A mulher tem sido representada aos pedaços (fragmentada), morta, adormecida ou incapaz desde há muito nas artes visuais e na literatura. “Esse interesse na representação de mulheres mortas é questão que se deve compreender no circuito geral da imaginação misógina revelada pela história da arte”, diz Márcia Tiburi (2010, p. 302). Essa noção está alinhada com o posicionamento de Mulvey, especialmente em se tratando do prazer escópico gerado a partir da imagem da mulher nas narrativas visuais.

A mulher é vista como imagem, eis também um modo de matar outra coisa que ela possa ser, sobretudo seu potencial político. A principal imagem de uma mulher, bem como a essencial imagem “da mulher” na história patriarcal moderna, é a imagem de uma mulher morta. Mas filosofia

4 *Branca de Neve e os sete anões* (*Snow White and the seven dwarfs*), David Hand, William Cottrell, Wilfred Jackson, Larry Morey, Perce Pearce e Ben Sharpsteen, 1937; *Cinderella*, Clyde Geronimi, Wilfred Jackson e Hamilton Luske, 1950; *A bela adormecida* (*Sleeping beauty*), Clyde Geronimi, 1959.

e arte se unem em necrofilia desde a tragédia grega. Seria esse o verdadeiro nome de seu projeto? A história do pensamento que tentou submeter as imagens se une a essa mesma história que estabelece uma reunião entre a morte e as mulheres. É essa mulher morta, emblemática do que é a história dos homens, símbolo da aniquilação pela qual se alcança na história e na experiência dos homens que a constituiu o absoluto do gozo escópico em que o olho se torna o órgão devorador do mundo, com toda a carga de efeitos e ressonâncias suspeitáveis em termos políticos [...]. (TIBURI, 2010, p. 304-5)

A mulher ativa, portanto, é uma ruptura com esse sistema de representações. Vilãs como Malévola, de suas origens no conto original (do século XVII) e da versão animada da Disney (de 1959), encerram o estereótipo da mulher que não deve ser modelo para nenhuma outra: uma fada má ou bruxa, voluntariosa, ativa e determinada, solitária e controladora que não apenas despreza os homens como a própria noção de família e que, em síntese, é incontrolável. Nas narrativas, assim, estão sistematizadas “leis” que atendem ao propósito de que nos fala Simone de Beauvoir em *O segundo sexo*, que é o de ser “um ser para o outro” (BEAUVOIR, 2009). A condição ideal feminina, prescrita para o gênero e suas práticas e reforçada nas representações, é a de ser um ser para o homem. *A bela adormecida* é um dos exemplos da reiteração, pelos contos de fadas, da figura feminina como incapaz e, acima de tudo, como a de um ser para o outro.

A história da Bela Adormecida tem sua versão mais conhecida assinada pelos Irmãos Grimm e publicada em 1812, nos *Contos de Grimm* – a qual é inspirada em duas versões anteriores: a história original, de Giambattista Basile, e uma versão mais branda, de Charles Perrault. Na versão de Basile, publicada em 1634, uma princesa adormecida desperta “o amor” de um rei (um homem casado) e acorda, nove meses depois, após dar à luz um casal de gêmeos – filhos do rei, gerados enquanto sua mãe dormia. A versão francesa, de Perrault, publicada em *Contos da mãe ganso*, é adaptada para o balé por Tchaikovsky, em 1890, e para a animação da Disney de 1959.

Malévola nasce da adaptação da Disney para o enredo, sendo uma bruxa má, recalcada e vingativa que amaldiçoa a filha do rei e da rainha por uma banalidade: não fora convidada para a festa de batizado da criança. Sua maldição sobre Aurora, a criança, é uma profecia: no dia em que fizer 16 anos, vai furar o dedo com a agulha de uma roca de fiar e morrer. Uma fada, ainda por conceder à menina um presente, ameniza a maldição, trocando a morte por um sono profundo, do qual será acordada somente por um “beijo de amor verdadeiro”. O filme de 2014, recém lançado nos cinemas e dirigido por Robert Stromberg (com roteiro de Linda Woolverton), leva o nome da vilã (*Maleficent*, na versão original) e é um *live action* dos estúdios Disney estrelado por Angelina Jolie no papel título. A Malévola da nova ficção Disney, desafia não apenas a animação de 1959, mas todo um legado de princesas passivas (adormecidas, mortas, exiladas), de príncipes heróis e de imaginários medievais um tanto perversos onde cabem canibalismo, infanticídio, assassinatos, adultérios, necrofilia e estupro, a despeito dos finais felizes, que se repetem tanto no mais horrendo conto de Basile quanto na versão pós-moderna cheia de efeitos especiais da Disney de 2014.

Este artigo propõe um primeiro olhar – e primeiras notas – sobre a radicalização dessa narrativa, que tem surpreendido plateias e dividido a crítica, mas certamente – e talvez mais importante aqui: tem gerado aquecida discussão sobre os papéis femininos no cinema. Esse exame é o início de uma investigação mais aprofundada sobre o protagonismo no audiovisual contemporâneo e, pela natureza do recorte, propõe apenas uma análise preliminar do filme *Malévola*, porém pretende, a partir de alguns diálogos entre a narrativa e os estudos de gênero, pontuar questões pertinentes relacionadas à figura da própria Malévola e também ao seu contexto, incluindo a princesa Aurora.

OH, QUERIDA, QUE SITUAÇÃO EMBARAÇOSA!

Segundo Judith Butler (2003), atos repetidos no tempo vão se consolidando de modo que produzam uma forma de ser, um “tipo natural”. O que é próprio do masculino ou do feminino (gênero) se atribui a homens e mulheres (sexo) a partir de repetições nos hábitos e relações entre humanos, relações que podem ser determinadas pelo

imperativo biológico ou não. Esse “tipo natural” que se vê nas *performatividades* e existe como um constructo materializado nos hábitos e interações é influenciado e influencia o que se compreende por gênero, de modo que o texto desses hábitos e interações (ou o discurso depreendido deles) reitere sempre esse “tipo” como um modelo. Masculinidade e feminilidade são modelos, com discursos que fazem circular o “tipo natural” de gênero e o que se diz, pensa e faz sobre esse tipo. Esses modelos delimitam a realidade dos sexos biológicos a uma série de performatividades e subjetividades, normatizadas e repetidas em práticas. Butler (2011, p. 70) afirma ainda que

[...] se o gênero é instituído através de actos que são internamente descontínuos, então a aparência da substância é precisamente isso, uma identidade construída, uma realização performativa na qual o público social mundano, incluindo os próprios actores, acaba por acreditar e por representar essa mesma crença. Se a base da identidade de gênero é uma repetição estilizada de actos no tempo, e não uma identidade aparentemente homogênea, então as possibilidades de transformação de gênero devem ser encontradas na relação arbitrária entre esses actos, isto é, na possibilidade de um tipo de repetição diferente, e na quebra ou repetição subversiva desse estilo.

A ordem social dita que homens e mulheres devem ser de um determinado jeito, pois é assim que enxerga no modelo discursivo dos gêneros que circula no social (narrativas audiovisuais fornecem modelos discursivos de gênero, por exemplo). O modelo discursivo de gênero, por sua vez, repete a ordem social, ou aplicando, em uma versão da vida real, regramentos e performatividades, ou não discutindo esses regramentos e performatividades. Reforça a norma, naturaliza a norma e serve de modelo para essa norma também.

Discursos sociais estão permeados pela ideologia, que passa por representações de gênero, sobre discursos identitários. O patriarcado é uma ideologia, e seu paradigma se realiza na representação dos gêneros de forma que normatize suas relações, performatividades e representações e naturalize esses discursos, nos quais re-



De figura diabólica e fútil, má por pura maldade, Malévola passa para um universo onde o *background* da personagem fundamenta a vilania e eventualmente até a justifica. Fonte: <http://goo.gl/LXZYX9>

lações de poder estão entranhadas. Se os *media* reproduzem no discurso dentro da cultura a relação de poder do homem sobre a mulher, sua sujeição à figura masculina e a um modelo de feminilidade, e, em contrapartida, não fornecem nenhum discurso contraditório, subversivo ou questionador dessas relações de poder, elas se sedimentam no discurso que se tem dos gêneros e, logo, em suas práticas. As lendas e mitos, os contos de fadas e o cinema estão repletos de modelos unilaterais, especialmente em se tratando do discurso sobre o gênero feminino. A preponderância nessas narrativas está na menina criada para casar ou servir ao(s) homem(ns), na moça que sonha em casar e ter filhos como único destino, na mulher “devassa” ou voluntariosa ou ativa que é castigada por isso, na truculência masculina e sua agressividade, na salvação que o homem é para a mulher, na inexistência de um plano de vida que não inclua o homem, na impossibilidade de troca de papéis, na divisão binária de gênero e na heteronormatividade. Gerações de mulheres e homens crescem sob esse modelo normativo pois compreendem ser a única representação da ordem social, dos gêneros e das relações entre eles o “tipo natural” de ordem social.

O estranhamento acontece quando quase que repentinamente essa ordem social é virada do avesso por um discurso, especialmente um que atinge uma massa de espectadores e é proferido por quem ajudou a construir o “antigo regime” dos discursos de gênero. O filme da Disney de 2014 surpreende justamente por subverter, num soco, seu próprio discurso sedimentado. Ao reconstruir a personagem de Malévola, dar a ela um protagonismo inédito nos contos de fadas e mudar o final da história de *A bela adormecida*, o filme de Stromberg continua um processo interrompido na cinematografia comercial dos EUA de criar personagens femininas complexas, humanas, contraditórias e idiossincráticas e, principalmente, que não servissem ao *olhar masculino* nem como a vilã que ameaça a masculinidade e seu posto (e é castigada por isso), nem como fetiche *voyeurista*, nem como escravas de um determinismo biológico de gênero (esposas e mães).

O binarismo de gênero enquanto discurso social e modelo de construção de identidades já simboliza a visão dicotômica e mutuamente excludente depositada sobre as identidades a partir de seu imperativo biológico. Esse modelo e essas normas estão presentes em todos os contos de fadas ocidentais, em praticamente todas as animações

da Disney e em um número imenso de filmes enquanto representação, enquanto versão da realidade. Assim, dizem o que é a realidade e moldam o que ela deve ser. É evidente que não tem “força de lei”, mas na esfera do simbólico, ao fornecerem modelos sem contradição nos mesmos espaços, funcionam como normas. Como únicos modelos a serem seguidos, as figuras masculinas e femininas dessas narrativas estabelecem a reiteração e fundamentação do que ocorre nas práticas, identidades e performatividades da vida real em sociedade, munindo o tecido social de um discurso que legitime essas práticas, identidades e performatividades e que lhes sirva de base também.

A *Malévola* da animação de 1959 da Disney é cínica, vingativa, cruel, perversa, esverdeada, agressiva, com traços pontiagudos, malvada, fria e imponderada. Sua conduta é recompensada com o ódio das pessoas e seu extermínio. Nos contos de fadas, assim como em vários filmes da Disney, o modelo feminino de identidade e performatividade está em personagens como a Branca de Neve, Cinderela ou Aurora, e os personagens masculinos lhes servem sempre de contraponto. Renata Kabke Pinheiro (2013), citando Pierre Bourdieu⁵, explica esse binarismo quando traz à tona as relações sociais de poder que perpetram dominação e exploração, as quais estão fundamentadas em princípios advindos de uma visão de mundo marcada pela oposição entre o que é masculino e o que é feminino.

Malévola teve recepções diversas por parte do público, agradando feministas e fazendo surgir, também, opiniões negativas, como aqueles que atribuem ao filme um discurso misândrico. André Forastieri assina coluna de 06 de junho (uma semana após o lançamento do filme no Brasil) no portal de notícias R7⁶ usando o termo que parece ter ganho força com o discurso contra-feminista que atribui radicalismo às pautas dessa terceira onda do feminismo. O embate que o texto de Forastieri sinaliza é simbólico dessa guerra que se dá na representação. “Todo homem é um bruto traiçoeiro ou um idiota banana. Toda mulher é inocente, e se age mal, é por que um homem a levou a isso. Essa é a mensagem de *Malévola*. A

5 BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Trad.: Maria Helena Khuner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

6 <http://noticias.r7.com/blogs/andre-forastieri/2014/06/06/a-misandria-de-malevola>

nova versão da Bela Adormecida parece politicamente correta. É o contrário. O termo técnico é misandria.” O texto tem encerramento que, junto ao *lead* e fora de contexto, poderiam ser compreendidos como razoáveis: “As histórias nos encantam e moldam. Contos de fadas têm poder. É para isso que os inventamos. Eu via o filme e matutava: que mensagem, que visão dos homens, vão levar para casa e para a vida as menininhas ao meu lado comendo pipoca?”. O discurso, neoconservador, não é razoável na medida em que não considera o contexto em que se ergue a personagem Malévola e a estatura das relações de gênero na qual nos encontramos hoje. Se, na individualidade, mulheres podem ser ruins, interesseiras, vingativas e perversas, no âmbito coletivo não é isso o que se verifica – o estereótipo é uma criação masculina machista que não tem nenhuma novidade e está na raiz das narrativas ocidentais, da mitologia às histórias em quadrinhos, passando pelos contos de fadas e pelos filmes. A misoginia remonta, no mínimo, o livro de mitologias fundante da cultura no Ocidente, que é a Bíblia católica. Da mesma forma e no sentido contrário, homens podem, na esfera individual e particular, ser vítimas de abuso, alvo de violência, ter intelecto desprovido ou ser covardes e frágeis.

O que se compreende no coletivo, no entendimento do que é “ser homem” para a cultura ocidental, no entanto, é que homens são corajosos, fortes, inteligentes. Esse discurso se verifica no próprio conjunto de regras que as primeiras instituições de poder aplicam para moldar os sujeitos, fornecendo um “modelo certo” do que é ser homem (e mulher) e punindo aqueles/as que subvertem esse regimento. Em casa, pais (e mães) criam filhos homens para a conquista (do espaço, do cargo, do poder, da mulher, do *status*), para a liberdade, a engenhosidade e para a força (e agressividade), lhes reprimindo manifestações tidas como femininas (chorar, fraquejar, ponderar, temer, ser cortês ou delicado) e contraditórias com relação ao “tipo natural” masculino. Essa performatividade agressiva e opressora é legitimada pelo discurso do sistema patriarcal e só existe porque o simbólico dá às práticas a sua licença e materialização, e porque as práticas sociais também são licenciadas, legitimadas, sedimentadas, fundamentadas e perpetradas pelo discurso simbólico. O que o cinema e as outras narrativas (ficcionais ou não), como tecnologias de gênero, fazem circular é a ideologia do sistema patriarcal segundo a qual a mulher “deve” ser passiva, cordata, contida, delicada e frá-

gil e o homem deve ser ativo, combativo/questionador/desbravador, livre, bruto/agressivo e forte. E o texto de Forastieri é neoconservador porque ignora (ou omite) um dado crucial, que é a forma como as relações de poder estão estruturadas na sociedade patriarcal, o próprio teor dessa ideologia e, especialmente, o legado opressor que marca a hegemonia do homem sobre a mulher, tanto como seu superior humano, quanto como seu dominador, chefe, líder ou dono.

Em uma sociedade predominantemente machista e misógina, cujas representações e o sistema de normas sintetizam uma opressão das mulheres pelos homens, um filme que demonize a mulher ativa, colocando-a no lugar de vilã e punindo-a da pior forma possível, use como símbolo do bem a princesa submissa, boba, pueril e passiva e aponte como herói o príncipe desbravador, aventureiro, conquistador e forte; esse filme reitera os indicadores do binarismo de gênero e sugere que fiquem em seus lugares as identidades há muito determinadas (em última análise, pelo imperativo biológico), deixando sem saída a identidade daqueles que se munem dos discursos da cultura (das narrativas míticas aos filmes e gibis) – todos nós – para legitimação de sua própria performatividade.

Por outro lado, um filme que, ainda num sistema patriarcal, desafie esses discursos, contradiga-os e ofereça um outro texto, não está somente provocando a discussão e a reflexão sobre normativas de gênero, performatividades e relações de poder ou propondo outros modelos nos quais meninas e mulheres possam se enxergar, espelhar ou legitimar. Está também afirmando uma realidade pouco mencionada nos contos de fadas e animações da Disney que, em sua potência de representação e discurso, nem de longe funciona como a coluna de Forastieri e a fala dos opositores do feminismo quer fazer crer como um risco de perpetração de discurso misândrico. Se analisarmos o filme como um texto particular, lá de fato os homens ou são “bananas” ou são perversos e mesquinhos, “brutos traiçoeiros”. O que isso nos diz no contexto da cultura, no contexto maior do conjunto das outras representações? Que *Malévola* é um filme que mostra mulheres poderosas, interessantes, independentes e inteligentes como o são no mundo real mas parcamente representadas nas narrativas audiovisuais; e homens brutos, traiçoeiros e perversos como é o que se verifica no modelo de homem que o sistema patriarcal legitima, permite ou até estimula (vide a naturali-

zação da violência misógina) representado nessa fábula como nunca antes de forma tão afirmativa nas narrativas (sejam elas míticas, fundantes e fabulosas, sejam as contemporâneas e cotidianas).

A preocupação de Forastieri com relação à imagem dos homens seria legítima se o discurso do sistema patriarcal não criasse um tecido de normas, performatividades e “tipos naturais” onde mulheres são consideradas inferiores e homens, seus donos e detentores de poder simbólico e real sobre elas. Seria plausível se essas meninas comendo pipoca no cinema, identificadas com o feminino, também não vissem tanta violência contra seu gênero perpetrada na vida real por homens brutos, traiçoeiros, perversos. A intenção em *Malévola* não é que as meninas do gênero feminino vejam homens caracterizados de modo ruim, mas que vejam que mulheres inteligentes, poderosas e fortes fazem frente a esses homens ali representados (os quais são o “tipo natural” que normatiza e constrói o discurso de gênero masculino).

A MALDIÇÃO [NÃO] DURARÁ PARA TODO O SEMPRE

Um dos pontos centrais na animação da Disney de 1959 e da própria história dos Irmãos Grimm é o momento em que a bruxa/fada má lança sobre a filha do rei uma maldição que se cumprirá em sua juventude. Na versão animada, Malévola não é convidada para a festa de batizado da princesa Aurora e, ressentida, tomada por um sentimento frívolo e mesquinho, carregado de ódio e perversidade, lança sobre a menina uma maldição: antes do pôr-do-sol de seu décimo sexto aniversário, Aurora irá fincar o dedo numa agulha de uma roca de fiar e cairá em sono eterno. Malévola, com seus chifres diabólicos, vestido preto longo que se arrasta como um véu por onde passa e lábios vermelhos, faz frente, enquanto representação feminina, à rainha, apagada e passiva; às fadas Fauna, Flora e Primavera, infantilizadas, bobas e atrapalhadas; e à Aurora, inocente e pura em seu berço, e que se desenvolve como uma jovem alienada da realidade (exilada na floresta para ser protegida do destino da maldição), dependente da aprovação masculina e de uma ingenuidade delicada que beira a ausência de inteligência. Aurora representa tudo aquilo que o discurso moral machista, com traços de moralismo religioso ocidental, espera de uma mulher, especialmente a mulher jovem.

O simbolismo sexual que atravessa os contos de fadas é forte também nessa fábula. Apesar de apresentar certo moralismo às vezes, a abordagem psicanalítica de Bruno Bettelheim (2002) aponta a relação entre a maldição do dedo que sangrará em contato com a roca de fiar como a própria “maldição” da menstruação, lançada sobre as mulheres (em última análise, por conta de seus pecados). Essa maldição se concretiza no momento em que Aurora chega na maturidade sexual, e simboliza o sangramento pelo qual “o corpo impuro” feminino precisa passar antes de cumprir seu papel reprodutivo. Malévola, a bruxa, ser da natureza e conhecedora de seus ciclos, é quem condena Aurora. O sono profundo no qual Aurora cai é o que resguarda seu corpo de um contato sexual proibido. Seu “amor verdadeiro”, único e, coincidentemente predestinado, é quem desperta a jovem para uma vida sexual que tenha o propósito reprodutivo. O homem é o único capaz de salvar a mulher da maldição da natureza, dando a ela a capacidade de gerar filhos – o único propósito da mulher, para a pertinência do ideário misógino e para todo o aparelhamento de gênero que o patriarcado disponibiliza enquanto discurso. Grávida, e tantas vezes quanto possível, a mulher estaria livre da maldição de Malévola, uma mulher recalçada que quer impedir que outras mulheres se realizem. Como vilã, na animação da Disney de 1959, é morta pelo príncipe.

A nova versão da Disney para a história centraliza os acontecimentos em Malévola e, assim, talvez construa um discurso sobre a natureza do feminino, dando à personagem uma complexidade e profundidade ímpares, situando-a em sua história pregressa, que é uma das mudanças radicais da nova versão e fundamenta tudo aquilo que se segue. Em *Malévola*, a história é contada por uma voz feminina, que nos apresenta um mundo fantástico, a terra dos Moors, de criaturas mágicas, que vive em harmonia com o mundo dos seres humanos, guardando certa distância dele. Nele vive uma fada menina (Malévola) que protege o território e suas criaturas. A personagem tem natureza conciliadora e perfil de liderança, e é por isso que acaba conhecendo Stefan, um menino humano que tenta roubar algo dos Moors. Intercede por ele e, a partir daí, desenvolvem uma amizade profunda. Essa amizade se transforma, na juventude, em “algo mais”, mas Malévola, apaixonada, tem seu caminho afastado do de Stefan, que vive cada vez mais obstinado por sua sede ambiciosa de poder. Sua vida segue

normal até que precisa defender seu território de uma investida violenta de um rei humano que quer tomar aquele território para si. O exército e o rei, representantes do mundo humano, simbolizam aqui o universo masculino que deseja tomar o poder também em território alheio. O universo mágico dos Moors representa o feminino, com suas criaturas da natureza e seus poderes ininteligíveis para os humanos (os homens). Num misto de medo e fascínio, o rei humano ordena que seu exército destrua as criaturas mágicas, representando a índole desbravadora, conquistadora, ofensiva e violenta. Malévola, defensiva, protetora, intuitiva e, neste caso, corajosa, vestida com trajes simples e naturais, de tons terrosos, com asas e chifres, é a própria força da natureza, representando ao mesmo tempo aquilo sobre o que o homem busca supremacia ou domínio e o território cujo julgamento do rei (dos homens) intitula misterioso, obscuro. Ela ordena que não avancem, ao que o rei responde: “Um rei não recebe ordens de uma elfa com asas”. Malévola grita de volta: “Você não é rei nenhum para mim!”, afirmando claramente que sobre ela o comando ou poder daquele rei não tem efeito. A truculência do exército humano tenta violar os Moors, mas Malévola e seu exército resistem, e o rei acaba ferido gravemente. Ele reúne seus homens para anunciar que aquele que destruir Malévola será o próximo rei e terá a mão de sua filha em casamento. Stefan, ambicioso, toma para si o papel e retorna aos Moors durante a noite, encontrando uma Malévola desprevenida.

O ESTUPRO SIMBÓLICO E A MORTE DE OFÉLIA

Depois de seduzi-la e recuperar sua confiança, Stefan droga Malévola e, sem coragem de matá-la, arranca suas asas com uma adaga e deixa a jovem mulher ali. Quando Malévola acorda, sua dor é a da traição, da violação, da violência contra seu corpo, sua identidade, sua integridade física e emocional. É a punição por não reconhecer aquele rei humano, por não ceder ao exército do rei, e por ser a força independente e ativa que é. A sequência de estupro evoca todas as violações sofridas pelas personagens femininas ao longo da história das narrativas fantásticas, incluindo a do conto original da bela adormecida. É um estupro corretivo que ocorre no âmbito do corpo, mas quer atingir o gênero como um todo, fazer com que



Ofélia morta em um rio da Dinamarca (quadro *Ophelia*, de autoria de John Everett Millais e finalizado entre 1851 e 1852). Fonte: <http://goo.gl/5wgLIY>

sirva de exemplo, impor seu rei a todos, sua vontade a todas as mulheres, seu desejo à mulher que deve permanecer passiva (ainda que drogada). Essa é a motivação para a vingança de Malévola contra Stefan. Não se pode dizer que é algo fútil.

De certa forma, a sequência coloca em cheque nossa percepção de violência, de maldade e da natureza dos personagens. Stefan é mostrado como de caráter duvidoso, natureza reforçada por seu ato covarde. Muitas narrativas fantásticas, como os próprios contos de fadas, costumam mostrar que a má índole nas mulheres é punida, mas nos homens não chega sequer a ser questionada ou apontada como ruim, a exemplo do próprio personagem do rei que estupra a moça enquanto ela dorme e a deixa grávida, sem lembrar dela por um bom tempo. Stefan comete um ato de extrema covardia, mas algumas percepções “sensíveis” ainda poderão comparar os atos de vilania de seu personagem com os de Malévola.

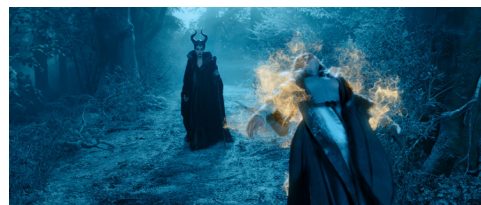
O contexto que *Malévola* constrói para os atos da personagem-título explicam seus antecedentes, fundamentam suas razões e servem de base para um dos pontos de virada mais significativos na história. Depois do estupro, sem suas asas, Malévola adentra o salão do castelo no dia do batizado de Aurora transformada em uma figura dramática e mística, distante de sua natureza mais humana, marcada pelos tons terrosos e longos cabelos soltos. Trajando vestes negras, de aparência sintética, e um capuz sob os chifres, carregando uma aparência de cobra e ao mesmo tempo fantasmagórica, humilha o rei diante de sua corte orgulhosa, forçando-o a implorar para que amenize sua maldição contra Aurora. Na fala sarcástica, condena o rei ao dizer que Aurora poderá ser acordada somente por um beijo de amor verdadeiro. Ela e Stefan não acreditam em amor verdadeiro. O rei ordena que as fadas escondam Aurora na floresta e lá cuidem dela até que ela tenha 16 anos e um dia e esteja livre da maldição. Na floresta, vendo a incapacidade das fadas em cuidar da menina, Malévola toma o lugar de uma espécie de fada madrinha, protegendo a criança de todos os perigos.

Sob a tutoria silenciosa de Malévola, Aurora cresce e tem vontade de conhecer o mundo para além da floresta e da muralha de espinhos que a protege. É quando o filme começa a explorar a natureza de uma nova Aurora, diferente da personagem dos con-

tos originais, e também da princesa da Disney dos anos 50, cuja única preocupação parece ser a de encontrar um par (masculino). Numa das cenas mais plasticamente interessantes do filme, os homens do rei tentam violar a muralha de espinhos, e Malévola reage. Transforma seu corvo em um lobo enquanto suspende Aurora no ar, colocando-a temporariamente em sono profundo. Ao ver Aurora flutuando no ar, dormindo, Malévola parece ter uma epifania sobre o destino a que condenou a jovem. Enquanto dorme, com seus longos cabelos loiros espalhados ao redor de seu rosto, a princesa parece a representação de Ofélia (*Ophelia*) feita em 1852 pelo pintor inglês (Sir) John Everett Millais. O quadro ilustra a morte de Ofélia no rio, passagem de Hamlet, peça de William Shakespeare de 1600. A passagem conta a história de uma moça ingênua mergulhada em paixão pelo jovem Hamlet, o qual não lhe dava muita importância ou atenção. Um dia, distraída enquanto recitava poemas românticos e colhia flores, despenca de um galho quebrado de árvore e cai em um rio, permanecendo a recitar os poemas e alheia à morte que lhe cerca, quando as águas finalmente a dragam para o fundo. Esse conto de um suicídio involuntário foi tão pintado por artistas dos séculos seguintes à publicação de Shakespeare quanto representado e/ou citado na cultura popular, em especial no cinema e na fotografia⁷. A Ofélia pintada por Millais, ora frágil e infantil, ora erótica, assim como a Ofélia criada por Hamlet, delirante e ingênua, é a representação da própria representação das mulheres nas artes, em especial na literatura e na pintura.

Aurora flutuante e dormente, como a Ofélia morta no rio, prenuncia para o espectador e principalmente para Malévola o destino que ela própria ajudou a impor à moça por causa de um coração partido, por ódio. Até então Aurora vinha sendo a personificação de Ofélia, exceto por sua paixão por Hamlet/Felipe. Vinha repetindo a representação da mulher incapaz, louca e/ou ingênua e adormecida, repetindo eternamente a fábula da mulher que morre (por causa ou apenas por um homem). Uma morte concreta ou simbólica, uma morte dramática nos contos e poemas épicos ou uma morte em vida. A *bela adormecida* é também uma fábula sobre como a mulher, enquanto gênero, é representada nas artes.

⁷ Como no cartaz de *Melancholia* (*Melancholia*, Lars Von Trier, 2011)



Aurora em animação suspensa prediz o sono profundo e evoca a mulher morta da cultura visual ocidental. Fonte: <http://goo.gl/RxCrsF>

Nos últimos 200 anos, a representação de Ofélia parece seguir certa unanimidade, ou bem Ofélia é representada louca ou morta. Loucura e morte compõem uma espécie de equação da representação de mulheres no século XIX, assim como doença e morte, bem como sono e morte, segundo a tese de Dijkstra⁸ em sua leitura do que chamou o “culto do invalidismo” nas artes visuais daquele século. A morte como forma central do imaginário dos homens sobre mulheres [...]. (TIBURI, 2010, p. 301-2)

A identidade feminina suspensa numa crise, a realização de que a vida de Aurora irá ser resumida a uma morte virtual à espera de um amor verdadeiro que não virá é o que acorda Malévola, que a esta altura já quer bem a Aurora. É quando, contra toda a lenda da mulher paralisada, adormecida, alheia, louca, morta, ergue-se uma Aurora contemporânea, contra uma longa história de representações. “Ofélia, louca e morta, foi imagem da loucura, do modo de ser mulher em vida e da complexa relação que há entre mulheres e morte nas representações do século XIX”, diz Márcia Tiburi (2010, p. 305). Aurora vai deixar de ser Ofélia, e vai deixar de ser imagem para ganhar a complexidade e profundidade da personagem humana, vai deixar de ser uma ninfa que morre como “ainda não mulher”, como na peça de Shakespeare e como em toda a mítica das ninfas, e que também morre enquanto mulher, indivíduo do gênero feminino, na ausência de um indivíduo masculino que lhe dê sentido.

A AURORA DE UMA NOVA (REPRESENTAÇÃO DA) MULHER: SORORIDADE E COMPLEXIDADE

A terceira parte do filme começa quando Malévola passa a perceber seus sentimentos por Aurora, depois desta reconhecê-la como sua “fada madrinha”. É quando encontramos Stefan como um louco, alucinado e consumido pelo ódio e paranoia. Sua obstinação



A agulha da roca: desta vez o chamado da natureza não colocará a donzela em perigo simplesmente. Fonte: <http://goo.gl/JjAKUq>

⁸ Ver DIJKSTRA, Bram. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-siècle Culture*. Oxford: Oxford University Press, 1986.

agora é outra: destruir Malévola. “Você zomba de mim”, diz ele olhando para o par de asas de sua inimiga, suspenso numa caixa de vidro como um troféu, fetichizado. “Eu sei o que você está fazendo”, completa ele, entregue à comiseração e convencendo-se de que o projeto de Malévola é debochar dele. Sua loucura e ódio são tamanhos que ignora os pedidos da rainha, que se encontra doente e solicita que ele esteja ao lado dela. Não é o amor pela filha que move Stefan, nem a proteção de sua família. As primeiras motivações dele são o poder. Depois, seu objetivo mistura o desejo de vingança de Malévola com seu ódio contra ela. Um ódio que nasce tão somente porque sua autoridade enquanto rei e homem fora ameaçada por uma mulher, de quem ele havia antes despedaçado o coração e a quem havia violentado, física e emocionalmente. A razão de sua vingança é o orgulho masculino ferido, é não conseguir admitir a força de Malévola, é uma luta infantil por um poder que mulher alguma poderia ter-lhe tomado. Sua loucura, representando aqui uma virada contra a narrativa da mulher ensandecida, ignora até mesmo a notícia de que sua esposa talvez não sobreviva. A morte da rainha calada, sem expressão, nada senão o veículo de Stefan para o trono e o recipiente da herdeira Aurora, simboliza a morte desse outro modelo de mulher.

As outras figuras femininas que restam fortes aqui são Malévola e Aurora, que cada vez mais se demonstra independente e dona de seu destino. A relação que as duas passam a ter é esclarecedora, e Malévola agora representa uma mãe, uma protetora e uma professora para a princesa, que se encanta com aquilo que vai conhecendo dos Moors, até decidir que quer permanecer ali para sempre. Sua decisão não tem relação alguma com nenhum desígnio de gênero ou com o desígnio humano que estabelece Aurora como predestinada a casar (com Felipe). A princesa quer morar nos Moors porque gosta daquilo que conhece, o que faz uma importante ruptura com a Aurora de 1959, que quer ser descoberta pelo amor, quer “ser salva” ou “reconhecida” pelo amor de um príncipe encantado.

Quando não consegue revogar a maldição, Malévola sente que precisa preparar Aurora para o que lhe espera, dizendo-lhe que há um mal no mundo do qual nem ela pode livrá-la (enquanto fada madrinha e protetora). Está se referindo à ganância dos homens (dos seres humanos), à violência, à forma como homens poderão



A bela adormecida como figura recorrente na história da arte. Mulher como imagem, mulher como fetiche. Fonte: <http://goo.gl/LXZYX9>

se aproximar dela com motivações ruins. Aurora responde que sabe se cuidar, pois tem quase 16 anos. Malévola não é condescendente com a princesa e diz “eu sei”, não tratando Aurora como incapaz e admitindo que o mal no mundo não é culpa de uma mocinha que não sabe se cuidar. Quando descobre ser filha do rei Stefan e amaldiçoada por Malévola, Aurora foge, dizendo que a fada madrinha é que é o mal do mundo. A fada ordena que Diaval encontre o príncipe. Lança mão de qualquer crença possível para salvar Aurora, que foge diretamente para seu destino, acabando por tocar na agulha da roca e caindo em sono profundo.

Malévola leva Felipe a beijar Aurora, mas o encanto não se desfaz. Assim, vai até o leito da princesa, assumindo sua culpa, declarando seu amor fraternal por Aurora e beijando sua testa em despedida, quase indo embora sem perceber que Aurora finalmente acorda. Diaval, à espreita, diz: “o amor verdadeiro”. A um só tempo, *Malévola* quebra a tradição heteronormativa e patriarcal de que a princesa deve ser salva por um príncipe e casar-se com ele, pois paga com o próprio corpo e obediência por essa “salvação” e reitera a existência de um sentimento nobre e verdadeiro entre mulheres, capaz de romper o encanto da invalidez e sono eternos impostos pelo olhar masculino, discurso predominante na literatura, nas artes plásticas e nas narrativas audiovisuais. A sororidade, esse sentimento de irmandade entre mulheres, imbuído de um sentido de cooperação e proteção, é também o que reforça a figura de Aurora como dona de si, de sua identidade e capaz de lutar sozinha. São personagens pós-feministas, da linha de Teresa de Lauretis.

Presa pela armadilha de Stefan, Malévola tem um Diaval transformado em dragão vindo em seu auxílio. Mas a luta está quase dada como perdida quando Aurora encontra as asas de Malévola na caixa de vidro e as liberta. Enquanto estava frágil, Malévola precisou do auxílio de uma Aurora decidida que, fosse a princesa frágil e delicada dos contos, não tomaria a iniciativa de devolver-lhe a força que as asas representam: Malévola é novamente completa, porque é livre, porque outra mulher (forte) lhe salva. Aurora não é obediente a um rei que não é o dela, nem a um pai que não reconhece. A princesa não é construída, em sua identidade e seu gênero, como o patriarcado pretende que seja, como o rei masculino dita. Renega seu “pai” em favor de uma mãe-irmã-companheira porque ali reco-

nhece lealdade. Esse pai/patriarcado representado por Stefan, um rei empossado em virtude de atos criminosos, de manipulação e violência, tem fim nas mãos de Malévola, que se ergue no salão do palácio com suas asas imponentes.

O amanhecer que se segue à luta final devolve a narração à voz feminina que, já nos Moors, diz que Malévola derrubou a muralha de espinhos e deu sua coroa a Aurora. Sua coroação, no entanto, tem um sentido para além da sucessão de Malévola: representa a união dos reinos, como é dito. Essa fala simboliza o fim da visão binária de gênero por coroar uma rainha (auto suficiente, independente, forte) que, como se sugere, teria desafiado o patriarcado; mas principalmente, representando a complexidade do gênero feminino simbolizada pela união pacífica de dois reinos que não se subjugam. Não se trata de dar poder às mulheres para que se sobreponham e oprimam os homens, para que tenham essa vez na história, mas dar poder às mulheres para que possam não ser oprimidas pelo gênero masculino, vistas e criadas a partir de seu olhar ou submetidas ao seu poder. Não se trata, como sugere André Forastieri, de representar homens maus ou “bananas” e mulheres superiores, fazendo com que meninas tenham uma ideia errada do gênero masculino – embora essa ideia possa atender pelo nome de “quase todas as narrativas ficcionais desde pelo menos a Bíblia cristã”; mas de garantir a representação de mulheres fortes e independentes que combatam a visão masculina de mulher, a supremacia do patriarcado e a opressão de gênero, representadas pelo mundo dos humanos (o qual, afinal, é um mundo machista e misógino) e por seus reis, Stefan especialmente. Trata-se de aparelhar mulheres para a igualdade pretendida pelo feminismo.

A narradora encerra a fábula dizendo: “Como você pode ver, a história não é bem como contaram a você, e eu sei disso porque eu fui aquela a quem chamaram Bela Adormecida”. A revelação de que é Aurora quem narra o filme sinaliza um protagonismo que toma a palavra e conta uma nova (e não machista) história do que é ser mulher, a despeito da cultura e da tradição dizerem o contrário. A narração estabelece uma diferença entre “a lenda” (o que o ponto de vista dos homens, ou o patriarcado, conta desde sempre) e a “história real”, sugerindo que, na verdade, não existe nem o determinismo essencialista de gênero, nem que as mulheres são

incapazes ou, quando não, são más e vingativas; nem que existe a divisão entre bem e mal. “No final, nosso reino foi unido não por um herói, ou um vilão, como previra a lenda... mas por alguém que era tanto herói como vilão”, encerra Aurora. Assim, pelo olhar feminino dessa narradora e testemunha da história, Malévola é a mulher complexa, criatura não binária, ser capaz de maldades e bondades, mas, principalmente, a personagem feminina forte e não superficial. Nem superficialmente contada, nem imaginada como a superficial serpente que se vinga por não ter sido convidada para uma festa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. 2a ed. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. 16a ed. Tradução de Arlene Caetano. Paz e Terra, 2002.

BUTLER, Judith. Actos performativos e constituição de gênero – Um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: MACEDO, Ana Gabriela Macedo; RAYNER, Francesca (Orgs.). **GÊNERO, CULTURA VISUAL E PERFORMANCE**. Antologia crítica. Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, 2011. p. 69-87.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

LAURETIS, Teresa de. “A tecnologia do gênero”. Tradução de Suzana Funck. In: HOLLANDA, Heloisa (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

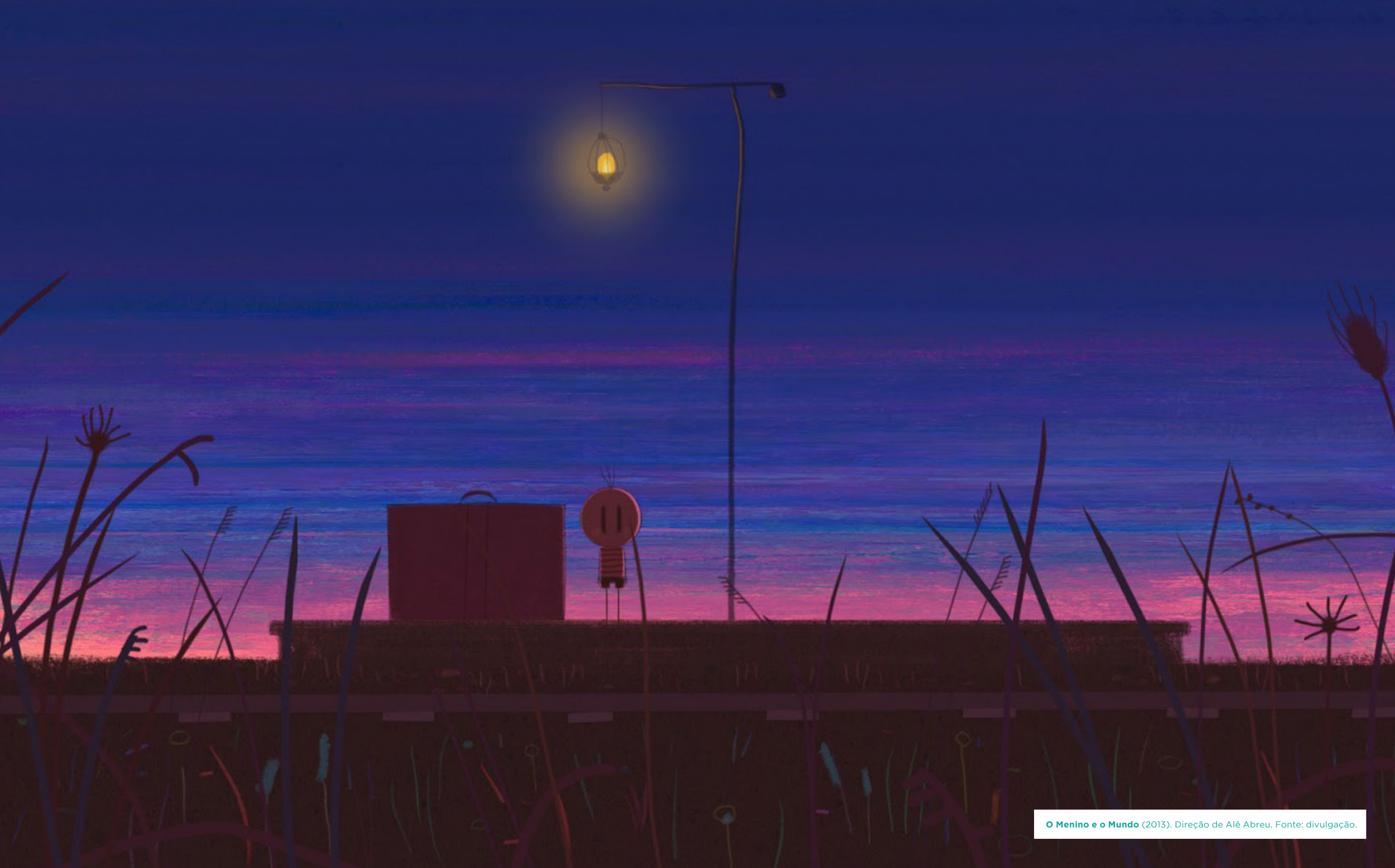
MACEDO, Ana Gabriela; AMARAL, Ana Luísa (Orgs.). **Dicionário da Crítica Feminista**. Porto: Afrontamento, 2005. p. 153-154.

MULVEY, Laura. **Visual Pleasure and Narrative Cinema**. Film Theory and Criticism: Introductory Readings. Nova York: Oxford UP, 1999.

PINHEIRO, Renata Kabke. “Literatura, discurso e questões de gênero: considerações sobre dois best- sellers do século XXI, suas protagonistas e seus reflexos sobre as leitoras”. **Revista Língua & Literatura**. v. 15, n. 25, p. 101-126, dez 2013. Disponível em: <<http://revistas.fw.uri.br/index.php/revistalinguaeliteratura/article/view/1187/1683>>. Acesso em: 01 jun de 2014.

TIBURI, Márcia. “Ofélia morta – do discurso à imagem”. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 18, n. 2, p. 301-318, maio-agosto de 2010. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2010000200002>>. Acesso em: 01 jun de 2014.

PRIMEIRO OLHAR





Cidadão Kane (1941). Direção de Orson Welles. Fonte: divulgação.

Os circuitos da memória em Cidadão Kane: entre o espectador e o dispositivo

Fabio Montalvão Soares¹

Doutorando do programa de pós-graduação em psicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com pesquisa sobre audiovisual

Resumo: O artigo discute o tema da memória no filme Cidadão Kane, de Orson Welles, tecendo considerações sobre como a obra possibilita um deslocamento da memória psicológica ao plano de uma memória ontológica como expressão, no plano material, da forma pura do tempo. Neste sentido, ela põe o espectador em contato com o regime de uma temporalidade pura, através da suspensão de seus hábitos espectatoriais sensório-motores.

Palavras-chave: Memória, *Flashback*, tempo.

Abstract: The article discusses the theme of memory in the film Citizen Kane Orson Welles, weaving considerations about how allows the artwork the moving of psychological memory as expression the ontological dimension, in the material plan, of the pure form of time. Accordingly, it puts the viewer in touch with the regime of a pure temporality, by suspending their sensorimotor spectatorial habits.

Keywords: Memory, Flashback, Time.

Podemos considerar que a memória seja um tema importante no âmbito dos estudos sobre a espetatorialidade, no que concerne ao campo do audiovisual, entendendo-a não somente em seu aspecto psicológico, mas como recurso técnico/estético específico, a ser utilizado no processo de edição. Neste sentido, ela pode comparecer, por exemplo, como elemento inerente à narratividade de uma história, sendo evocada mediante o procedimento técnico do *flashback*. Através dele podemos descortinar, em meio às recordações dos personagens, elementos ainda não explicitados e que vão aos poucos se revelando ao espectador no decorrer da trama. O tema da memória pode assim se constituir um elemento aces-

¹ fabio.montalvao@ufrj.edu.br

sório, tornando-se o *flashback* um elemento central na estrutura narrativa. Observamos então, a existência um ponto de confluência estabelecido justamente entre essa dimensão psicológica de organização do universo imagético vivido pelo espectador e o artifício técnico de organização empregado na produção da obra audiovisual. E podemos afirmar que ambas põem em relação e evidência circuitos diversos de imagens e lembranças em torno da história.

Portanto, propomos neste artigo investigar o tema da memória nessa confluência, por meio deste artifício que é próprio somente ao dispositivo audiovisual. Cabe, porém, mencionar que nele, tanto a memória consciente do espectador, quanto à do dispositivo, não se assemelham a função de um simples depósito mnêmico. O dispositivo audiovisual torna acessível uma memória que transcende as imagens-lembranças enquanto representações de um passado, nos colocando em contato com a dimensão de uma memória em sua dimensão ontológica, tratando-se de uma memória pura, existente na própria matéria, para além de um simples estado de consciência. E optamos por discutir o estatuto dessa memória ontológica em um filme não realista, que recorrendo ao *flashback*, o ultrapassa, justamente por desvincular os circuitos de lembranças nele implícitos de uma associação à figura de um tema ou personagem. Trata-se de *Cidadão Kane* (Citizen Kane, 1941) de Orson Welles. Mas, antes de prosseguir nesta investigação sobre o *flashback*, cabe-nos uma prévia apresentação relativa ao estatuto ontológico da memória, recorrendo à obra de Henri Bergson e aos estudos sobre cinema de Gilles Deleuze.

SOBRE O ESTATUTO BERGSONIANO DA MEMÓRIA

Na obra de Bergson (1939), o tema da memória não se subordina ao da representação como atributo exclusivo da consciência humana como responsável pela produção das imagens do mundo. De acordo com o autor, a representação tem um valor secundário, sendo uma imagem posterior, dentre uma infinidade de outras que compõem o universo ou mundo material. Ela é produzida por outra que denominamos corpo. Para o filósofo, vivemos de saída em um universo como mundo infinito de imagens. O que chamamos

realidade, ou conjunto de imagens que nos circunda, nada mais é do que o fruto de uma seleção daquilo que se condiciona aos interesses e necessidades naturais da imagem-corpo (nosso corpo). Mas, se a imagem existe em si mesma, qual então, o lugar conferido à representação? Esta, que a princípio, imediatamente se relaciona à noção de imagem-lembrança, é fruto da complexidade da consciência no vivo. Ela diz respeito aos circuitos, ou conjunto de imagens articuladas e organizadas segundo as necessidades funcionais do organismo, compondo o panorama geral de nossa memória, que: “registraria, sob a forma de imagens-lembranças, todos os acontecimentos de nossa vida cotidiana à medida que se desenrolam (...). Sem segunda intenção de utilidade ou aplicação prática, armazenaria o passado pelo mero efeito de uma necessidade natural” (BERGSON, 1939, p. 88). Entretanto, a memória psicológica, entendida como armazenamento de lembranças (nossa concepção ordinária de memória) não encerra, segundo o autor, o conjunto infinito de imagens, ou seja, o universo em sua totalidade. Ela é na verdade, fruto de uma memória mais ampla, uma memória ontológica sustentada na interatividade da matéria ou do conjunto infinito de imagens, ao invés de encontrar sua sede no sujeito:

Há, dizíamos, duas memórias profundamente distintas: uma fixada no organismo (...). A outra é a memória verdadeira. Coextensiva à consciência, ela retém e elinha uns após outros todos os nossos estados, à medida que eles se produzem, dando a cada fato seu lugar e conseqüentemente, marcando-lhe a data, movendo-se efetivamente no passado definitivo e não, como a primeira, num presente que recomeça a todo instante” (BERGSON, 1939, p. 177).

Segundo as condições do reconhecimento propostas pelo autor e revisitadas por Deleuze (1985), poderíamos supor que a interatividade dos sujeitos ou dos espectadores com as imagens cinematográficas se daria segundo essa memória, entendida como uma memória prática ou encenada. Devemos distinguir, porém, o reconhecimento automático ou habitual (cujo nome mesmo denuncia a perspectiva funcionalista e pragmática dos hábitos sensório-mo-

tores que seriam justamente a produção de esquemas de ação internalizados) e o reconhecimento atento, que se caracteriza inversamente, por não prolongar a percepção em movimentos de costume. Este já se justifica numa outra modalidade de espectralidade, em outra forma de relação com as imagens. Abandonamos assim, a imediatividade perceptiva da memória psicológica a fim de penetrar nessa segunda modalidade descrita por Bergson, na qual permanece, nem tanto a imagem antiga da coisa, mas os movimentos coordenados que a justificam, produzindo esse prolongamento útil de ações e reações que se atualizam. A memória não reside mais em armazenar tais prolongamentos como lembrança ou traços mnêmicos. Estes são na verdade, derivativos desses esquemas funcionais, sendo ela uma função eminentemente prática. O pensador enfatiza ainda, não se tratar de uma faculdade oriunda do sujeito, cuja função seria conservar as imagens e seus mecanismos, e sim o fato de que estas se conservam em função de suas relações com a própria matéria:

Para que essa imagem que chamo estímulo cerebral engendrasse as imagens exteriores, seria preciso que ela as contivesse (...) e que a representação do universo material inteiro estivesse implicada nesse movimento molecular. Ora, bastaria enunciar esta proposição para perceber seu absurdo (BERGSON, 1939, p. 13).

Dessa memória prática depreendemos um aprofundamento ou mergulho em um puro passado como fundamento do tempo². Nele, os circuitos de imagens-lembrança tendem a esvaecer-se, tornando-se impotentes à medida que se desvinculam do pragmatismo implícito na memória hábito. Temos então, a passagem da memória relativa às imagens-lembrança a uma memória pura, da qual emana o mudo material: “A memória, portanto, não é em nenhum grau uma emanção da matéria; muito pelo contrário, a matéria tal como

² Para o filósofo a imagem da forma pura do tempo consiste no devir, entendido como puro fluir do tempo, onde a imediatividade do presente revela, no aqui e agora, um presente que imediatamente já é passado no instante em que ele decorre. Daí a imagem do passado como fundamento do tempo. Ver: BERGSON, 1939, pp. 175-176.

a captamos numa percepção concreta que ocupa sempre uma duração, deriva em grande parte da memória” (BERGSON, 1939, p. 213). Chegar a este nível de interatividade nas imagens, nesses mecanismos montados no puro fluxo da matéria é justamente trazer o passado ao presente, evidenciando o elemento fundamental da memória, isto é, o tempo na expressão de um puro passado. Trata-se de uma relação entre o plano atual e o virtual (BERGSON, 1939; DELEUZE, 1983; 1985). O primeiro consiste no tempo como regime produtor da variação ou do movimento. Já o segundo, podemos entendê-lo como regime das formas ou imagens estabelecidas conforme o mundo de nossa experiência concreta, consistindo na diversidade de nossas percepções e lembranças.

A verdade é que a memória não consiste em absoluto, numa regressão do presente ao passado, mas, pelo contrário, num progresso do passado ao presente. É no passado que nos colocamos de saída. Partimos de um estado virtual, que conduzimos pouco a pouco, através de uma série de planos de consciência diferentes, até o termo em que ela se materializa numa percepção atual, isto é, até o ponto em que ela se torna um estado presente e atuante, ou seja, enfim, até esse plano extremo de nossa consciência em que se desenha nosso corpo. (BERGSON, 1939, p. 280).

Consequentemente, penetrar no plano da memória não significa regressar cronologicamente do presente ao passado na experiência psicológica, e sim contrair o tempo presente até alcançar o menor instante como menor circuito da memória, onde o passado, na sua forma pura se manifesta. Nessa contração, devemos sair do plano atual e extremo de nossa consciência, até o plano virtual da lembrança pura, mergulhando na constituição dos circuitos de imagens inerentes à memória: “A situação ótica e sonora (descrição) é uma imagem atual, mas que em vez de se prolongar em movimento, encadeia-se com uma imagem virtual e forma com ela um circuito.” (DELEUZE, 1985, p. 63). Circuitos são um aglomerado de imagens que estabelecem entre si relações diversas, sem um ponto a priori de ancoragem ou referência. Saímos assim, do plano das imagens-lembrança enquanto hábitos sensório-motores, cujas relações estão fortemen-

te determinadas por conexões específicas. A ação do tempo como puro passado se dá justamente no afrouxamento dessas conexões e dos elementos que as garantem. Se partirmos inicialmente de circuitos de memória baseados nas imagens-lembrança, as imagens movimento e as imagens tempo³ nos levam a um mergulho até o seu ponto mais fundamental. E esse é, justamente na contração gradativa do tempo e no aprofundamento da memória, o da descoberta de circuitos cada vez mais moleculares e obscuros, até um ponto de indiscernibilidade entre o atual e virtual.

MEMÓRIA E FLASHBACK: EM BUSCA DO MENOR CIRCUITO EM CIDADÃO KANE

O filme de Welles baseia-se num inquérito sobre a vida do milionário Charles Foster Kane. No início da trama, este pronuncia em seu leito de morte uma última palavra: *rosebud*. O *flashback* se caracteriza pelo desvelamento dos circuitos de lembranças relativos à memória de Kane. Um inquérito se conduz na investigação de um jornalista empenhado em descobrir o significado da palavra misteriosa. Ele inicia sua busca procurando parentes e pessoas próximas ao magnata, descortinando as reminiscências de cada uma delas sobre o personagem principal, a fim de solucionar o mistério.

A memória de Kane entrelaçada à memória dos demais personagens é um claro exemplo do que descrevemos como circuito. O *flashback* é para nós importante, ao revelar esse aprofundamento do circuito e essa transposição/justaposição de planos relativos a um mesmo elemento ou situação, num estreitamento cada vez mais minucioso em direção a um elemento mínimo:

A relação da imagem atual com as imagens-lembrança aparece no flash-back. Este é precisamente o circuito

3 A obra de Deleuze consagra duas formas de percepção do tempo puro nas imagens audiovisuais: A *imagem indireta do tempo*, que se dá através do desdobramento do movimento através das técnicas de montagem. Já na *imagem direta do tempo*, a montagem é suplantada, o tempo se liberta do movimento e se torna acessível ao espectador através da obra. Ver: DELEUZE, 1983; Op. Cit. 1985.



Figura 1: Uma das primeiras cenas do filme mostra o milionário Charles Foster Kane em seu leito de morte pronunciando a palavra “Rosebud”. Logo em seguida, segue-se a cena em que uma bola de cristal cai de suas mãos. Rosebud se relaciona com as lembranças de Kane, sendo a chave do enigma presente na bola de cristal.

fechado que vai do presente ao passado, depois nos traz de volta ao presente. Ou melhor, (...) é uma multiplicidade de circuitos, cada vez percorrendo uma zona de lembranças e voltando a um estado cada vez mais profundo, mais inexorável da situação presente. (DELEUZE, 1985, p. 63).

No inquérito sobre a vida de Kane, esses circuitos de memória são constantemente postos em evidência no entrecruzamento das lembranças sobre a vida do milionário, à medida que compunham também as lembranças dos demais personagens. O *flashback* acentua, paralelamente, a ação de um destino, nunca entendido, porém, como um determinismo. “Trata-se, ao contrário, de um inexplicável segredo, de uma fragmentação de qualquer linearidade, de constantes bifurcações, cada uma das quais é uma ruptura de causalidade.” (DELEUZE, 1985, p. 65). No filme de Welles, o destino aponta para um segredo chave da investigação do enigma: quem é ou o que é Rosebud. A projeção termina com a mansão de Kane sendo desmobiada. Num de seus pavilhões encontra-se uma série de objetos; de obras de arte, aos mais variados tipos de quinquilharias. Estas eram, por sua vez, separadas dos objetos de valor e destinadas à incineração.

Focalizado no plano geral, esse conjunto de objetos representa, igualmente, a memória de Kane, na condição de serem seus pertences. A câmera, vagarosamente, se aproxima e transita por eles, por essas imagens-lembrança, até aproximar-se e focalizar um trenó cujo personagem havia ganhado em sua infância, e com o qual brincava logo nas primeiras cenas do filme. Este é levado ao forno onde tais quinquilharias são incineradas. Em meio às chamas que consumiam o trenó podemos ver, desmanchando-se junto com a pintura, a palavra Rosebud. O circuito da memória se estende até o ponto chave do segredo. Nele mergulhamos, até chegar ao ponto no qual o destino se evidencia.

Segundo Deleuze (1985), o destino nos leva ao elemento mínimo da imagem e nele ocorre uma bifurcação do tempo, fazendo-nos penetrar cada vez mais no passado. As bifurcações se manifestam nos depoimentos sobre Kane e na ambiguidade da descoberta do enigma. Ambiguidade, pois embora saibamos que Rosebud seja



Figuras 2 e 3: Exemplo dos circuitos de memória no filme: Por um lado, o circuito de lembranças aparece no interrogatório do jornalista, em cenas como a da figura 2, entrevistando Suzan Alexander. Por outro, as cenas finais, em que são focalizados os pertences do milionário como a cena da figura 3, também compõem um circuito de memória e ambas revelam a dimensão de lençóis de passado.w

a inscrição em seu trenó, não temos certeza de que ela signifique o nome do artefato, ou de alguém importante, muito menos as razões de Kane se apegar ao nome, etc. O enigma não se encerra. Com essa situação, toda linearidade e todo circuito habitual de encadeamento das lembranças, implícitos no interrogatório, perde sentido. Antes da descoberta do segredo, o jornalista deu por encerrada sua investigação. Ele jamais descobrirá quem foi ou o que significa tal palavra. Ela é, portanto, o ponto de indiscernibilidade e revela a insuficiência ou o sem fundo de nossa memória psicológica e sua suspensão:

Quando não nos conseguimos lembrar, o prolongamento sensório-motor fica suspenso, e a imagem atual, a percepção ótica presente, não se encadeia nem com uma imagem motora, nem mesmo com uma imagem-lembrança que pudesse restabelecer o contato (...). Em suma, não é a imagem-lembrança ou o reconhecimento atento que nos dá o justo correlato da imagem ótico-sonora, são antes as confusões de memória e os fracassos do reconhecimento. (DELEUZE, 1985, p. 71).

Rosebud nos levaria, portanto, às imagens-lembrança da infância de Kane. Porém, a indissolubilidade do enigma ultrapassa essas lembranças, pondo-nos em confrontação com o sem fundo da nossa própria memória. Isto cria no espectador um estado confusional, uma vez que o dado imediato da recordação perde seu elo com a projeção lógica da realidade, criando um curto-circuito nos encadeamentos relacionados ao mapeamento da solução do enigma, levando ao fracasso do reconhecimento automático. Daí o afrouxamento dos vínculos sensório-motores, situando-se o espectador, num universo de imagens desconexas e que perdem gradativamente sua justificativa existencial, na proporção em que são desestabilizadas pela ação direta do tempo. Da imagem-lembrança, a insuficiência da memória nos projeta em direção à lembrança-pura, lembrança para além da memória psicológica, em direção a uma memória-mundo, uma memória existente única e exclusivamente no tempo, conforme nos indica Bergson:



Figura 4: A inscrição no trenó incinerado no forno aponta para uma aparente solução do enigma. Mas ele permanece e transpõe o *flashback*, pois jamais saberemos qual o verdadeiro significado da palavra Rosebud. A memória perde seu fio condutor.

Separamos radicalmente, com efeito, a lembrança pura do estado cerebral que a prolonga e a torna eficaz. A memória, portanto, não é, em nenhum grau, uma emanção da matéria; muito pelo contrário, a matéria, tal como a captamos numa percepção concreta que ocupa sempre uma certa duração, deriva em grande parte da memória. (BERGSON, 1939, p. 213).

O mundo é a memória, e a matéria é, na verdade definida, como o conjunto de imagens possíveis dentro de seu universo infinito. Com isso, Deleuze afirma o virtual como a se atualizar no sonho, sendo este uma espécie de transe que seduz ao espectador. A perda da conectividade dos elementos na imagem, a partir da descontinuidade promovida pela ruptura das ligações sensório-motoras, nos leva a uma percepção direta de seu fundamento, isto é, do tempo em seu estado puro. Devemos aprofundar nosso mergulho em direção ao sem fundo da memória: “Contrair a imagem ao invés de a dilatar. Procurar o menor circuito, que funciona como limite interior de todos os outros, e que cola a imagem atual em um tipo de duplo imediato, simétrico, consecutivo ou até mesmo simultâneo” (DELEUZE, 1985, p. 87). O tempo desmantela assim, todas as conexões que fundamentam a imagens, tanto no filme, quanto no público, fazendo-as transpor seu determinismo e condicionamento na produção de significados novos, construindo outra realidade, outra dimensão. Somos levados, nessa contração, ao encontro do menor circuito ou o mais fundamental, no sentido de ser esse o germe de expansão dos circuitos maiores.

O ESPELHO E O CRISTAL

O afrouxamento dos vínculos sensório-motores, em função da incidência direta da forma pura do tempo na imagem, cria uma desestabilização dos seus elementos constitutivos em nível molecular, desvinculando-a dos prolongamentos viciosos arraigados pelo hábito. Sob a ação do tempo como motor de um movimento de mundo, ela constitui um circuito cada vez mais expansivo ao infinito. Essa expansividade, fruto da ação do tempo na imagem, está, justamente, em seu menor circuito e nele se potencializa. Trata-se

de um processo transdutivo⁴ (SIMONDON, 2003), no qual o plano virtual (a forma pura do tempo) irradia-se de plano a plano, de signo a signo, de imagem a imagem, estabelecendo-se como base em cada domínio atual que se consolida. Estabelece-se um novo domínio na medida direta em que desestabiliza o domínio antigo relativo ao sensorio-motor. Consequentemente, o tempo age na imagem como um acelerador de partículas. Age centrifugamente, ou, melhor dizendo, transdutivamente, projetando e intensificando sua potência de desestabilização, criando outro regime de conexões entre as imagens, regime esse expansivo, se estendendo até o espectador, contaminando-o, envolvendo-o. Ele potencializa a criação de novos circuitos e de novas relações entre as imagens audiovisuais e o público. Porém, nesse movimento de aceleração e expansão progressivos, ela sempre retorna a seu ponto de origem, ela sempre volta a seu menor elemento, ao germe potencializador dessa passagem. A expansão se dá em função da contração dos elementos na imagem em direção ao menor circuito num ponto de indiscernibilidade radical, uma coalescência entre o real e o imaginário, entre o atual e o virtual: “A indiscernibilidade do real e do imaginário, do presente e do passado, do atual e do virtual, não se produz, portanto, de modo algum, na cabeça e no espírito, mas é o caráter objetivo de certas imagens duplas por natureza.” (DELEUZE, 1985, p. 89). O elemento nessa cristalização descrita pelo autor é a bifacialidade da imagem: “Mas o que constitui tal ponto de indiscernibilidade é precisamente o menor circuito, quer dizer, a coalescência da imagem atual e da imagem virtual, a imagem bifacial, a um só tempo atual e virtual” (DELEUZE, 1985, p. 88).

Podemos contemplar a bifacialidade na figura do espelho. A característica fundamental dos espelhos, sejam eles côncavos ou convexos, é a da produção de um circuito que pode ser reativo - puro des-

dobramento de reflexos ou sua justaposição - ou, expansivo, produtor de novas formas ou imagens. Numa das cenas de Cidadão Kane o milionário se posiciona frente aos espelhos no corredor de sua mansão, que o duplicam infinitamente. Pensemos, em um espelho prismático, por exemplo, na situação a qual o prisma, por sua organização ou justaposição capta a luz e a distribui em diversas direções. Teríamos, ao invés de um circuito monodirecional, um circuito de diversas linhas, ou, vários circuitos. Por revelar a perspectiva de uma duplicação, ou mais ainda, uma multiplicação incessante da imagem, ela nos serve de figura pra simbolizar o cristal. O espelho evidencia assim, a troca entre as perspectivas em jogo, troca entre feixes de luz, a troca fundamental entre o virtual e o atual, de acordo com uma nova estruturação transdutiva de domínio. “O próprio circuito é uma troca: a imagem especular é virtual em relação à personagem atual que o espelho capta, mas é atual no espelho, que nada mais deixa ao personagem além do que uma mera virtualidade, repelindo-a para o extracampo.” (DELEUZE, 1985, p. 89). Trata-se de um imbricamento como mistura, confluência, ou coalescência de imagens compondo um caleidoscópio, num circuito de trocas incessantes.

A coalescência significa, em sua essência, a troca entre essas duas faces. O duplo estabelecido em todas essas relações no menor circuito é composto pela face atual (aquilo que nos é dado aos sentidos, mas já não se garante mais segundo o hábito); e a face virtual, ou seja, o tempo na condição de corroer a imagem na dimensão do hábito e renová-la, produzindo um novo sentido, um novo signo. No menor circuito, o duplo se mistura e se confunde, tornando-se indiscernível e formando assim, o que Deleuze denominará como cristal do tempo:

O que constitui a imagem-cristal é a operação mais fundamental do tempo: já que o passado não se constitui depois do presente que ele foi, mas ao mesmo tempo, é preciso que o tempo se desdobre a cada instante em presente e passado, que por natureza diferem um do outro, ou, o que dá no mesmo, desdobre o presente em duas direções heterogêneas, uma se lançando em direção do futuro e a outra caindo no passado. (DELEUZE, 1985, p. 103).



Figura 5: A imagem de Kane se superpõe em uma série infinita, a partir da combinação de espelhos no corredor de sua mansão.

4 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. A imagem direta do tempo funda assim, um novo domínio que se propagaria ao mesmo tempo em que estrutura a todos os outros numa imagem qualquer, ou seja, os circuitos das imagens-sonho que se desvinculam do hábito. Ver: Simondon, 2003, p. 112.

Diante do exposto, o germe do cristal, aquilo que é contemplado nele, é o tempo como agente de transformação, e os circuitos expressam agora, muito mais do que um sonhar. Esse tempo desagregador da imagem-ação, também ordena e forma o cristal: “A ordenação do cristal é bipolar, ou melhor, bifacial. Envolvendo o germe, ora lhe comunica uma aceleração, uma precipitação, às vezes um salto, uma fragmentação que vão constituir a face opaca do cristal; ora lhe confere uma limpidez que é como que a prova do eterno”. (DELEUZE, 1985, p. 113). O cristal revela uma imagem direta do tempo, e não mais uma imagem indireta ou derivada do movimento.

PONTAS DO PRESENTE, LENÇÓIS DE PASSADO E AS POTÊNCIAS DO FALSO

Cidadão Kane se constitui um verdadeiro cinema de vidência, isto é, uma possibilidade de fazer contemplar, no cristal, a forma pura do tempo e os circuitos de uma memória pura, ou memória mundo. Ora, esse tempo se manifesta no acontecimento por ele desencadeado no menor circuito componente o cristal. Ele se mostra no acontecimento como contração do tempo no presente, e na coexistência e preexistência do passado que faz o presente passar. “Mostragem” ao invés de montagem. O tempo mostra-se. Nesse sentido, o material e o concreto na imagem, uma de suas faces, o atual, materializa esse presente num estado de coisas. E já não regredimos mais em um circuito da memória, mas estamos nela inteiramente mergulhados. Adentramos, nesse mergulho, em verdadeiros lençóis de passado, lençóis de estados materializados ou imaginados, mundo material por excelência, e como diz Bergson, derivado de uma memória cósmica. “Há, portanto, duas imagens tempo possíveis, uma fundada no passado, outra no presente. Ambas são complexas e valem para o conjunto do tempo”. (DELEUZE 1985, p. 121). Trata-se, segundo o autor, de uma memória-Ser, uma memória na qual o presente só existe verdadeiramente como passado contraído. Trata-se de um tempo não cronológico. *Cidadão Kane* demonstra como mergulhamos nas imagens-lembrança em direção a uma lembrança pura que nos revela a insuficiência e o sem fundo de uma memória psicológica. Daí, penetramos no sonho em um circuito cada vez mais contraído onde encontramos uma memória-tempo como melhor descrição do sem fundo, numa

transposição dos circuitos, adentrando os lençóis de passado que atualizam o virtual em pontas de presente, pontas de icebergs nos signos audiovisuais em um novo regime da imagem-tempo, uma metafísica da memória que extrapola o *flashback*:

Não se trata de uma memória psicológica, feita de imagens-lembrança, tal como convencionalmente o *flashback* pode representar. (...) Trata-se ou de um esforço de evocação produzido num presente atual, e precedendo a formação de imagens-lembrança, ou da exploração de um lençol de passado do qual ulteriormente, surgirão as imagens lembrança. (DELEUZE, 1985, p. 134).

Do conjunto do tempo passamos à sua série, mas essa série já não se relaciona em quase nada com a ordenação cronológica e sensorio-motora. As imagens nessa nova cosmologia adquirem uma ligação sutil, chegando a desacreditar o meio e subvertê-lo completamente. Há uma substituição da narrativa e da narração orgânicas por uma narração e narratividade cristalinas, uma condução da composição dos elementos na imagem segundo a ação da forma pura do tempo. Tudo nesse circuito cristalino é falso, é louco, é sem sentido, ou melhor, revela um sentido oculto, um novo sentido e novos significados:

O que resta? Restam os corpos, que são forças, nada mais do que forças. Mas a força já não se reporta a um centro, tampouco enfrenta um meio ou obstáculos. Ela só enfrenta outras forças, se refere a outras forças, que ela afeta e que a afetam. A potência (o que Nietzsche chamava de ‘vontade de potência’, e Welles de ‘character’) é o poder de afetar e de ser afetado, a relação de uma força com outras. (DELEUZE, 1985, p. 170).

Essa potência é atribuída, nas imagens audiovisuais, a um caráter metamórfico, indicando uma transmutação das formas pré-estabelecidas como impressão de realidade. Deleuze definirá tais potên-

cias, numa inspiração nietzschiniana, como potências do falso. Elas põem em evidência as relações de forças presentes na imagem e se libertam nessa nova dinâmica, de qualquer vetor determinístico, seja o de caracterizar este ou aquela personagem, seja a determinação de planos ou de cortes, ou qualquer outra situação ou procedimento que venha a se polarizar. Antes, é a força do tempo irrompendo e determinando qualquer situação; é a força principal, cuja característica é a transmutação, mobilizando as demais. Puro poder de afetação. Já não há mais arranjos sensório-motores, já não há mais meio, personagens ou público, mas somente forças que circulam e trocam entre si, forças que se afetam e se transmutam, mútua e incessantemente, transformando o meio sustentado numa correlação sensório-motora num falso meio, numa falsa impressão de realidade:

Uma mutação cinematográfica se produz quando as aberrações de movimento ganham independência, quer dizer, quando os móveis e os movimentos perdem suas invariantes. Então se produz uma reversão onde o movimento deixa de dizer-se em nome da verdade, e o tempo de se subordinar ao movimento. Ambos de uma só vez. *O movimento fundamental descentrado torna-se movimento falso, e o tempo fundamentalmente libertado torna-se potência do falso que agora se efetua no movimento falso.* (DELEUZE, 1985, p. 174).

Esse cinema ou esse modo de fazer cinema tem por característica libertar as forças de toda sua reatividade, de toda cadeia molar ou atual que por ventura venha a determiná-la. Por isso, afirmamos se tratar de um cinema de multiplicidades. O tempo se liberta do movimento e se manifesta através da memória, comunicando-se transdutivamente com o espectador, impelindo-o a interagir com as imagens em um novo estado de coisas.

CONCLUINDO

O tema da memória comparece na obra de Orson Welles, não se reduzido simplesmente à dimensão de uma memória psicologia,

ou ao procedimento técnico do *flashback*. Ela se encontra na própria matéria, entendida como um conjunto infinito de imagens, cuja função desta obra cinematográfica é tornar-lhe acessível. O plano de consistência atual das imagens que compõem a obra se comunica em suas modulações cristalinas com o plano virtual como expressão da forma pura do tempo, um puro devir que se fundamenta no passado, constituindo-se este o elemento mínimo da imagem cristalina bifacial. Trata-se assim de uma memória que se encontra na própria matéria; uma memória ontológica, ou memória mundo que se agencia transdutivamente com o espectador à medida que o *flashback* põe em crise os mecanismos do reconhecimento automático e os hábitos sensório-motores base de nossa espectralidade. A manutenção do enigma “Rosebud” no momento consagrado a solução do enigma na trama, indica a perspectiva deste assumir um plano variado de relações e imagens possíveis. Isto desvirtua a função tradicional do *flashback* e põe em colapso a memória hábito, abrindo nossa percepção a um plano de imagens cristalinas como expressão das imagens diretas do tempo. Por conseguinte, elas possibilitam ao espectador o contato com a forma pura do tempo, promovendo assim, novos modos de singularização a partir desta experiência.

FILMOGRAFIA

CITIZEN KANE. Orson Welles. Reino Unido, 1941, filme 35mm. RKO Radio Pictures, Inc.

BIBLIOGRAFIA

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

_____. **A Evolução Criadora.** Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1907.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é Cinema.** São Paulo: Brasiliense, 1980.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 1966.

_____. **Cinema I**. A Imagem Movimento.
São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Cinema II**. A Imagem Tempo.
São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Conversações**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1990.

LÉVY, Pierre. **O que é o Virtual**. São Paulo, Editora 34, 1995.

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

VASCONCELOS, Jorge. **Deleuze e o Cinema**. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2006.



A representação do operário em *Peões*

Tais Marcato¹

Mestranda em Artes, Cultura e Linguagens – Instituto de Artes
e Design – Universidade Federal de Juiz de Fora/MG

Resumo: Este artigo propõe um estudo do movimento operário no documentário *Peões* sob o ponto de vista das mudanças ocorridas na representação de personagens anônimos com participações variadas na mobilização política e diferentes trajetórias ao longo das últimas duas décadas do século XX.

Palavras-chave: Documentário, movimento operário, Eduardo Coutinho, *Peões*.

Abstract: *This paper proposes a study of the labor movement in the documentary film Peões from the point of view of changes in the representation of anonymous characters with varied interests in political mobilization and different trajectories over the last two decades of the twentieth century.*

Keywords: *Documentary Film, Labor Movement, Eduardo Coutinho, Peões.*

A ideia inicial de filmar o documentário *Peões* (2004) surgiu a partir de um projeto do cineasta João Moreira Salles, que na época, pensou em registrar a cobertura da campanha eleitoral dos dois candidatos que disputariam o segundo turno na eleição para presidente em 2002. Coutinho explica como veio a mudança de pensamento que culminou em *Peões*.

Acontece que a gente ainda não sabia quem iria disputar com o Lula. Como eu tenho certo horror a ter de negociar com figuras públicas, eu sugeri ao João como hipótese que se substituísse pela campanha do Lula e pela greve dos metalúrgicos de 79 e 80. A motivação vinha também da curiosidade de olhar para fotografias de multidões e querer saber se cada pessoa ali estava viva ou havia

¹ taismarcato@gmail.com

morrido. Quem eram essas pessoas? Isso sempre me interessou. Daí essa proposta foi levada ao Lula, no início de agosto. Sabiamente ele disse o seguinte: “Ganhe ou perca, a minha campanha é histórica. E eu só sou o que sou porque houve as greves”. (LINS, 2004, p.169)

Mediante isso, João Moreira Salles partiu para a realização do documentário *Entreatos* (2004), que relata os dias que antecederam a vitória de Lula nas eleições, acompanhando o dia a dia da campanha presidencial do ex-metalúrgico. Enquanto Coutinho vai filmar os depoimentos de trabalhadores que permaneceram no anonimato e que participaram das greves de 1979 e 1980 no ABC paulista, onde se projetou um representante da classe operária à Presidência da República.

Ele filma pessoas, insiste em dizer; mas os anônimos que queria abordar não eram operários quaisquer, e sim os que estiveram juntos em um combate comum em favor de benefícios coletivos, em uma luta marcada por valores partilhados, como solidariedade e fraternidade. O compromisso mútuo que havia entre essas pessoas não era familiar nem de amizade, mas vinculado a esperanças e interesses coletivos. (LINS, 2004, p.170)

Para a realização do projeto, foi necessário pesquisar em bairros habitados essencialmente por metalúrgicos, no estado de São Paulo. Durante a pesquisa, descobriram uma associação na pequena cidade de Várzea Alegre, interior do Ceará. O clube conhecido como Varzealegrense reunia moradores que migraram desta cidadezinha para trabalhar na indústria paulista. E é neste município que se inicia o filme.

Logo no começo do documentário, notamos uma das marcas do filme: a ausência de trilha musical. O diretor prefere utilizar apenas “som direto”, captado no ambiente. O crédito inicial com o nome do filme se funde com imagens da cidade de Várzea Alegre. A câmera em movimento dentro de um automóvel faz uma imagem

panorâmica da cidadezinha, nos revelando as características dos moradores/personagens.

Nesse primeiro momento do documentário, o diretor personifica exemplos do trabalhador que saiu do sertão nordestino para “ganhar a vida” na cidade grande, por meio de depoimentos de ex-operários sobre o cotidiano na fábrica, a relação com as máquinas, a vida afetiva e o envolvimento prático com as manifestações sindicais. São imigrantes que foram para o ABC paulista trabalhar em grandes fábricas, sentiram-se explorados, adquiriram conscientização política, entraram na luta a favor dos seus direitos, se aposentaram ou largaram a vida operária e retornaram ao Nordeste.

Dentre esses depoimentos, verificamos exemplos como o do personagem Bezerra: “Se eu tivesse ficado aqui, hoje o que eu sabia era pegar uma foice e ir para a roça. Hoje eu ia ainda estar votando em quem meu chefe político mandasse. O chamado voto de cabresto (...) Valeu ter ido para São Paulo, valeu o aprendizado, valeu a luta”. Na tentativa de representar essa imigração que, talvez, Coutinho tenha optado por iniciar o filme no Nordeste brasileiro para, depois, “imigrar” para o local onde se estabelecem as grandes fábricas: o ABC paulista, justamente o deslocamento que esses trabalhadores fazem, em busca de emprego.

Saindo do universo sertanejo, Coutinho situa historicamente o espectador diante das circunstâncias que os operários brasileiros passaram no período: do nascimento da indústria automobilística, final dos anos 50, passando pela repressão da Ditadura Militar e pelo movimento sindical dos trabalhadores do ABC paulista, fim da década de 1970, até culminar com a campanha de Lula à presidência da República, em 2002. Por meio de inserção de créditos, as informações surgem de forma cronológica, alternadas com imagens do então líder metalúrgico, Lula, conduzindo as manifestações pela melhoria das condições de trabalho da classe.

Essas imagens de Lula são dos documentários: *ABC da Greve* (1979-1990), de Leon Hirszman, *Linha de Montagem* (1982), de Renato Tapajós e *Greve* (1979), de João Batista de Andrade. Nelas, são mostradas as assembléias, o ânimo de milhares de trabalhadores reunidos na primeira greve de massa da classe operária depois do

golpe, quando Luiz Inácio da Silva liderava 140 mil grevistas, além de confrontos com a polícia (“Todos nós sabemos que no mundo inteiro nunca os trabalhadores conseguiram ganhar nada sem que houvesse luta, sem que houvesse perseverança, sem que houvesse disposição de brigar até o fim”, exalta Lula). Após essa alternância entre imagens e textos, Coutinho mostra ao público a última passeata de campanha de Lula em São Bernardo do Campo, no dia 1º de outubro de 2002, a cinco dias do primeiro turno. Assim, Lula volta ao território de luta como um vencedor. Agora, não só como um líder operário, mas também como um “quase líder” de uma nação. Estende sua liderança, seu paternalismo a todo um povo.

E é nesta cidade paulista, que acontece a próxima sequência do documentário, mais especificamente no seu sindicato dos metalúrgicos. Lá, o diretor faz uma reunião com alguns líderes sindicais, explica o motivo deles estarem ali (realização do documentário) e, com a ajuda desses, seleciona alguns personagens anônimos por meio de fotografias e filmes das manifestações comandadas por Lula. Esse é o momento em que as pessoas selecionadas deixarão o anonimato e passarão a ser figuras importantes na história do movimento (a importância dessa sequência culmina no cartaz do filme, onde pessoas “comuns” são selecionadas, numa foto preto e branco, dentre uma multidão de trabalhadores e, discriminadas com setas indicativas, passam a ter o seu nome marcado na “história”). Essa sequência apresenta uma característica fundamental no cinema do diretor: a reflexividade, onde ele faz questão de explicitar o seu método de filmagem e mostrar ao espectador como se deu o processo de elaboração do filme, o que não deixa de ser uma saída ética no documentário.

Após a seleção de alguns personagens que ainda residem no ABC paulista, Coutinho começa uma peregrinação por suas residências. Ele entra na casa desses trabalhadores, e retrata, por meio de seus depoimentos, o orgulho dessas pessoas em terem participado de um momento histórico na luta sindical e, conseqüentemente, da história do país. Muitos não viram os filhos crescerem, pois a dedicação à luta em detrimento da vida familiar era recorrente. Alguns deles foram demitidos após participarem das lutas grevistas e não conseguiram mais retornar ao “sonho operário”, tendo que buscar alternativas no mercado de trabalho, como João Chapéu, que há

21 anos trabalha como taxista. Grande parte das pessoas que migraram para outras atividades profissionais demonstra certa tristeza ao recordar aquela época, por terem sido impedidos de continuar na luta. Em alguns casos, o orgulho de terem sido operários se estende aos familiares (“Quando vinha um caminhão do ABC, meus filhos diziam: ‘pai, aquele caminhão tem uma peça que o senhor fez’”, relata emocionado João). Já em outros, verificamos a falta de apoio dentro do lar (“Fiquei tão envolvida na luta operária que não vi meus filhos crescerem (...) hoje, eles não aceitam. Tudo que eu falo, eles torcem contra”, conta Nice).

Com a aceitação ou não dentro de casa, o fato é que o trabalho na fábrica influenciou na estrutura e na formação familiar, chegando a ponto de certos trabalhadores deixarem como “herança” o seu posto de trabalho para o filho. Em uma conversa com o aposentado Antônio Carlos, o mesmo diz que, numa reportagem do final de 1975, ele previa esse futuro para o filho George, hoje, metalúrgico eletricitista. (“É demérito (sic)?”, pergunta a Coutinho, e ele mesmo responde: “Não, pelo contrário, é orgulho”).

E é George que levanta uma das questões que levaram a classe à greve: a falta de condições dignas no ambiente das fábricas e os acidentes de trabalho. “Um dos motivos da greve era a falta de respeito pela vida. O próprio Lula, por que ele não tem um dedo?”. Ele e seu pai mostram as marcas deixadas pelo trabalho duro (“Dói mais na alma do que na pele. É um desmerecimento profissional muito grande. Poderia ter sido evitado”, conclui Antônio).

É por meio da figura de George (juntamente com Geraldo, que falaremos mais adiante) que o diretor representa o operário de hoje. Esse trabalhador mostra a diferença entre passado e presente, deixando claro que antes, não se exigia muito em relação à qualificação profissional, qualquer um podia ser peão. Hoje, temos um grupo mais seleto de pessoas nas fábricas, pois é necessário ser mais capacitado, com diploma de curso superior. É uma forma de “seleção natural” do mercado de trabalho. “Eu digo que ali, 90% já fez (curso superior), diz George. “É para subir?”, questiona Coutinho. “Não, para manter”, conclui o jovem. Essa ideia é reforçada no depoimento de Januário, que deixa claro a atual situação de falta de postos de trabalho, do quanto é difícil conseguir manter uma sequência de em-

pregos. Tudo isso devido à mecanização dos serviços, com a chegada de novas máquinas que substituíram os trabalhadores (“Naquela época saía da Ford, entrava na Coca-Cola, saía da Coca-Cola, entrava na Souza Cruz, saía da Souza Cruz. O emprego corria atrás dos trabalhadores. Hoje não, o cara fica desempregado e vai ficar assim durante uns três ou quatro anos. Não tem emprego... Aquele posto de trabalho foi eliminado, uma função que precisava de dez pessoas hoje o computador faz sozinho... Como fazer greve com esse povo aí? Só computador!”, desabafa Januário).

Por último, Coutinho retrata o que é um operário que participou da greve de 1979 e que continua na ativa, contudo, segundo ele, devido à idade, vive de empregos temporários (“Em 2001, fiquei mais parado que trabalhando”, lamenta Geraldo). Ele resume em sua fala as durezas e as mudanças da vida do “peão” dos anos 70 e dos “peões” da atualidade. Afirma que não quer que seus filhos passem o que passou. Pode até sentir saudades da vida na fábrica, mas dos amigos, e não do trabalho (“É duro, é duro”).

O depoimento desse trabalhador, que foi companheiro de Lula, aponta para uma rotina repleta de insegurança, incertezas, onde o emprego está cada vez mais difícil. A obra tem sua ideia resumida na última fala de Geraldo. Ela é precedida de uma grande pausa, onde o silêncio e a emoção do trabalhador transmitem todo o sentimento que foi a luta sindical daquela época. Parece que todo o movimento vem à sua memória naquele instante e ele, então, resume toda a luta de uma classe, suas incertezas, seus desafios, numa única e curta pergunta: “Você já foi peão?”, Coutinho, até então o único a levantar questões, responde: “Não”. Mais um silêncio emocionado de Geraldo, como se ele quisesse dizer: “pois então, só quem foi peão e viveu aquele sofrido momento histórico sabe o que significou aquela luta...”

Geraldo foi o último personagem a ser entrevistado. Justamente no dia da votação do primeiro turno para a Presidência da República. O filme termina com a informação da vitória do ex-líder sindical Lula no segundo turno das eleições. Com mais de 52 milhões de votos, pela primeira vez na história do Brasil, um ex-operário chegava ao poder. Desse modo, *Peões* nos mostra a representação de personagens com participações variadas na mobilização política e diferentes

trajetórias ao longo das últimas duas décadas do século XX. Hoje, as preocupações e os objetivos da classe operária e suas manifestações são no sentido de manter os postos de trabalho, evitando a todo custo o desemprego porque, diferentemente da década de 80, o trabalhador que perde o emprego, dificilmente, consegue retornar ao seu posto, pois o grande inimigo passou a não ser não mais o patrão ou o regime de governo, mas, sim, a tecnologia e o sistema financeiro.

BIBLIOGRAFIA

FREDERICO, Celso (org.). **A esquerda e o movimento operário 1964-1984**. Belo Horizonte: Oficina de Livros Ltda., 1990.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho**: televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

PARANÁ, Denise. **Lula, o filho do Brasil**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2002. 1ª reimpressão, 2003.

RAMOS, Fernão. **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.

REZENDE, Antônio Paulo. **História do Movimento Operário no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Ática, 1994.

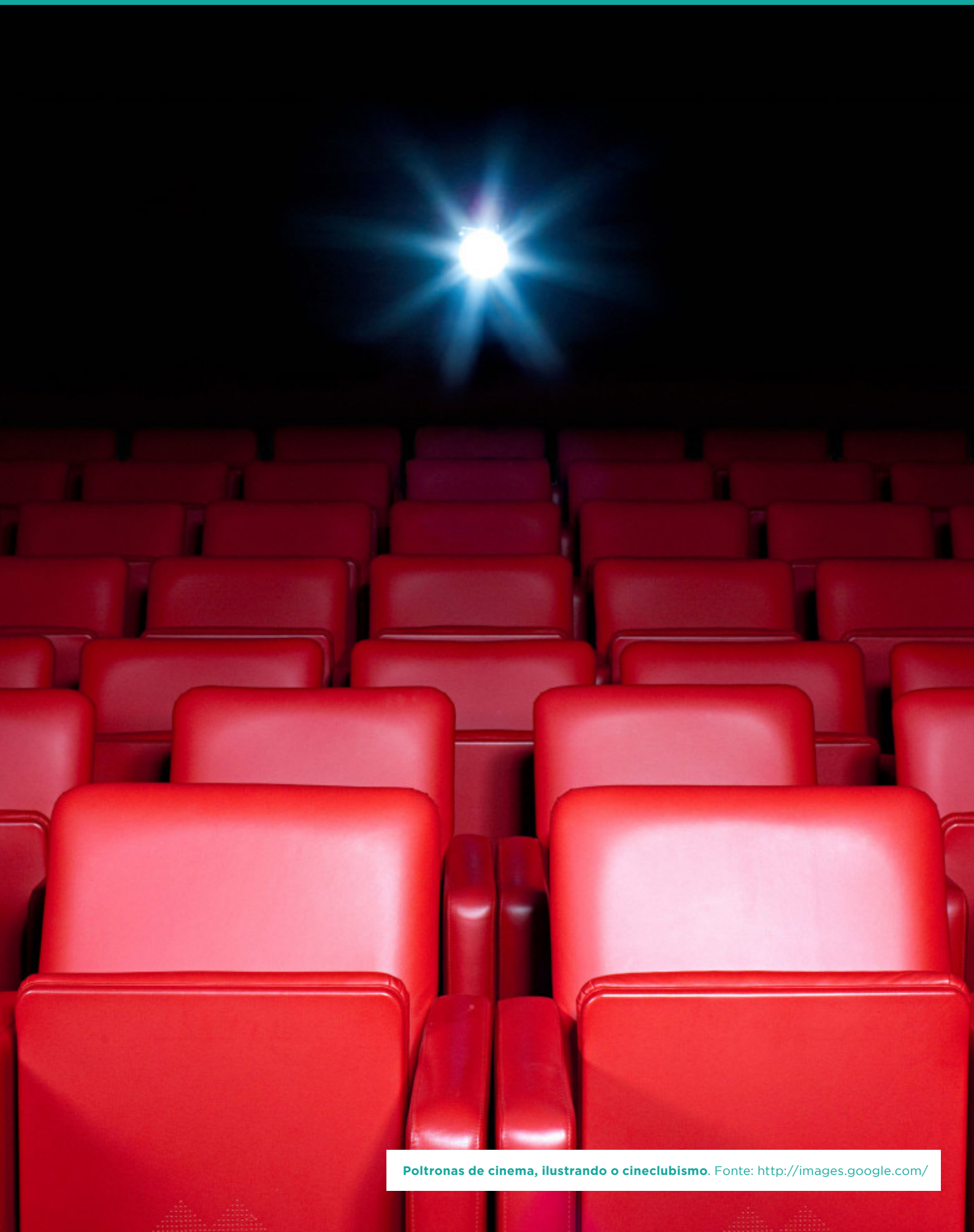
RODRIGUES, Iram Jácome (coord.). **O novo sindicalismo**: vinte anos depois. Petrópolis: Vozes, 1999.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **Documentário no Brasil**: tradição e transformação. São Paulo: Summus, 2004.

VANOYE, Francis: tradução de Maria Appenzeller. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus, 1994.

REFERÊNCIA FILMOGRÁFICA

Peões. Eduardo Coutinho. Brasil, 2004, filme 35mm.



Cineclube – barricada em torno do cinema

Rodrigo A. Magalhães¹

Graduado em sociologia pela Universidade de Brasília
Professor de sociologia do ensino médio da SEDF e cineclubista

Resumo: Qual é o espaço do cineclube na história do cinema? Com certeza o cineclube é o lugar para se assumir riscos e experimentar formas de organização, exibição e produção que o cinema comercial não permite. Além do entretenimento, os clubes de cinema são espaços de formação para exercício do olhar, da memória afetiva e da intervenção urbana.

Palavras-chave: Cineclubismo. Olhar. Cinema de rua. Afetividade

Abstract: *What is the scope of the film club in the history of cinema? Certainly the film club is the place to take risks and experiment with ways of organizing, viewing and production that does not allow commercial cinema. Besides entertainment, film clubs are training spaces for the exercise of looking at the affective memory and urban intervention.*

Keywords: *Cineclubismo. Look. Film street. Affection*

O cineclubismo é um movimento que tem como princípios *não ter fins lucrativos, ter estrutura democrática e ter compromisso cultural*. A criação do cineclube se confunde com a própria história do cinema por ser um espaço que reúne estudiosos, cineastas e apreciadores em geral que buscam além da simples exibição a troca de experiências, a produção de crítica cinematográfica, o estudo da história do cinema e o entretenimento. De forma geral, o cineclube atende os gostos mais distintos e cria uma dinâmica já inexistente nos centros urbanos por ausência dos chamados cinemas de rua, fenômeno que teve início nos anos 80 e que reduziu sensivelmente o acesso a essa linguagem e suas diferentes expressões não comerciais. Nesse mesmo período houve a elaboração da *Carta de Tabor* ou *carta dos Direitos do Público*, de 1987, que diz: “*Toda pessoa tem direito a receber todas as informações e comunicações*

¹ rodrigoamagalhaes@hotmail.com

audiovisuais. Para tanto deve possuir os meios para expressar-se e tornar públicos seus próprios juízos e opiniões. Não pode haver humanização sem uma verdadeira comunicação”. Passados 20 anos, um outro documento é lançado para confirmar a importância desses direitos: é a *Carta de San Ángel* que reafirma a necessidade da formação do público e a importância do cineclube como um dos espaços para a divulgação e formação cultural.

Segundo o curta-metragem *O que é cineclube?*², é nesse espaço que toda cultura audiovisual é oxigenada com a formação do espectador que tem acesso a diferentes linguagens cinematográficas e com os primeiros exercícios de crítica e filmagem. Uma espécie de estrutura elementar do cinema de um país e da cultura mundial. Numa visão mais engajada, os clubes de cinema são barricadas que preservam a pluralidade massacrada pelas salas comerciais de cinema que não divulgam o cinema latino-americano, africano e asiático, impondo um congelamento do gosto e do olhar. Em qual outro espaço se teria a oportunidade de se ver o cinema novo brasileiro, o realismo italiano, a *nouvelle vague* francesa, o cinema iraniano, o cinema soviético, o cinema latino americano? Em qual outro espaço é possível acompanhar a produção de curtas-metragens, os documentários, as animações não comerciais? Em outras palavras, o cineclube recria o olhar, populariza a história da sétima arte e valoriza o espaço público e a experiência coletiva. Em geral o cineclube desmonta a estrutura industrial do cinema para mostrar sua dimensão artesanal ao alcance das pessoas. A sala de cineclube não se mistura às vitrines de lojas comerciais, ela pretende marcar a vida dos seus frequentadores com a memória afetiva de quem se sente participante em todo o processo: na conquista de um espaço sede, na aquisição dos equipamentos de exibição, na leitura crítica dos filmes, na escolha da programação, na divulgação com a mídia impressa e eletrônica, nos debates e conversas informais em torno dos filmes escolhidos, nos encontros com as mais diferentes pessoas que ingressam nesses pequenos espaços não mediados pelo dinheiro, mas por outros valores simbólicos fundamentais como trabalho coletivo, interesse pela arte, intervenção urbana, divulgação cultural, educação estética etc.

2 Disponível: http://portacurtas.org.br/filme/?name=o_que_e_cineclube.

Somando a esse universo, outras possibilidades do cineclube são os exercícios, a princípio amador, como a organização de oficinas sobre cinema, a prática da fotografia, a confecção de pequenos roteiros para a realização de filmagens que vão do simples *minuto lumière* até o moderno curta metragem etc. Não há melhor espaço para abrir a caixa preta do cinema e dissecar a sua forma acabada que o cineclube. É nesse contexto que as vocações vão aparecendo e os caminhos se delineiam transformando uma prática amadora em algo mais profissional – caminho esse percorrido por muitos críticos, produtores e cineastas desde que o cinema viu o nascimento do cineclube.

CÂMERA OLHO

Se o olhar é um sentido fundamental na construção do conhecimento e da percepção do mundo que nos cerca, é no cinema que essa percepção vai ser apurada ao máximo. Não é por acaso que vários diretores vão tratar desse tema: Dziga Vertov com a câmera-olho em *Um homem com uma câmera*(1928); Samuel Beckett em o curta-metragem *Film*; João Jardim e Walter Carvalho em *Janela da alma* (2001) que através da ausência da visão explica o olhar e nos traz uma interessante reflexão de Manuel de Barros que diz: “o olho vê, a lembrança revê e a imaginação transvê e transfigura o mundo”. De maneira geral, se a câmera é a tentativa de copiar o olho humano, são os elementos formais desse olhar que devem ser analisados primeiramente. Como o fotograma é uma unidade de tempo e a menor parte do cinema, é a partir dele que deve se perceber os elementos de: luz e sombra, cor, texturas, perspectiva, linhas e curvas, escala de planos etc. É esse conjunto que forma a composição da realidade alcançada e da realidade inventada.

Outro ponto importante é perceber que a imagem contida na fotografia não pode ser confundida com a realidade, ela é um recorte arbitrário, uma edição que pode se aproximar do real ou não. Como diz Vilém Flusser em *Filosofia da caixa preta*: toda imagem é a tentativa de “codificar fenômenos de quatro dimensões em símbolos planos” (FLUSSER, 1985, p. 7) cabe ao espectador decodificar esse signo. A fotografia apesar de ser uma imagem, se distancia das primeiras imagens produzidas no mundo pré-histórico, por ser resultan-

te da Revolução Industrial e da invenção dos processos científicos que tem a pretensão de ser a própria realidade - o que está longe de ser verdade. A fotografia como criação técnica pretende ser objetiva e impessoal por ser resultado de processos mecânicos, químicos e, atualmente, eletrônicos, mas o agente que mira a objetiva continua projetando toda sua subjetividade e interesse. A fotografia não é produto de um instrumento técnico é um bem produzido pela dimensão cultural do olhar, assim fica possível pensar que tal empreendimento técnico nem sempre é a realidade, mas uma ilusão de óptica que engana a consciência do espectador criando um mundo espetacular. O que resta é, além de decompor os elementos formais da imagem, decompor todo o gesto fotográfico como propõe Flusser ao analisar: o significado da imagem, a relação entre o fotógrafo e o aparelho, o gesto de fotografar, a fotografia, a distribuição da fotografia, a recepção da fotografia etc. Entender os fragmentos para depois pensar o todo é fundamental para quem quer fugir do mero automatismo dos cliques e quer questionar o controle que as imagens exercem sobre sociedade. A falta de consciência de todo o processo faz com que o ato de sacar fotos se converta em uma ação sem controle, puramente mecânica e passiva diante do excesso de estímulos visuais que envia mensagens e interferem na sociabilidade das pessoas, confundindo a relação de controle entre o sujeito e a máquina. Sem essa devida consciência, a imagem vira um fetiche, algo mágico, e a máquina passa a ser uma indecifrável caixa preta, onde o sujeito perde seu domínio e sua liberdade. Se pensarmos que para a construção do conhecimento o olhar é um sentido central, quando esse mesmo olhar se torna passivo ele deixa de investigar para ser formatado, nesse caso limite, a fotografia passa a ser modelo de pensamento, inculca conceitos e completa o ciclo de inversão entre o ser humano e a máquina. Diante disso, cabe ao cineclubista refletir sobre o olhar e desconstruir sua estrutura para conseguir pensar em níveis de leitura mais profunda o fenômeno cinematográfico.

META-CINEMA

O cine-metalinguagem também tem lugar nas sessões de cine-clube. Filmes como: *Bom dia Babilônia* (Good morning, Babilonia 1987) dos irmãos Taviani; *Cinema Paradiso* (1988) de Giuseppe Tornatore; *Vermelho como o céu* (Rosso come il cielo, 2006) de

Cristiano Bortone, etc. inundam o olhar do espectador com o fazer cinematográfico. Outra experiência importante são as próprias filmagens dos irmãos Lumière de 1895: *Chegada do trem à estação Ciotat*, *Saída dos trabalhadores da fábrica*, *Destruição de um muro*, *Jogo de cartas* etc. Essas pequenas produções levam as pessoas para os primórdios do cinema quando as possibilidades de sua linguagem ainda não tinham sido desenvolvidas. Tanto os planos (*Plano geral*, *plano conjunto*, *plano americano*, *plano médio*, *primeiro plano*, *primeiríssimo plano*, *plano detalhe* etc.) como os movimentos de câmera (*panorâmica*, *travelling*, *tilt* ou *panorâmica vertical*, *câmera na mão*, *câmera no chão*, *plongée*, *contra-plongée* etc.) estavam por ser inventados.

O livro *O sentido do filme* de Serguei Eisenstein ajuda a pensar a dimensão do cinema que tem como preocupação a fusão dos elementos visuais, dramáticos (emoção) e sonoros que repercutem em todos os sentidos humanos. Criar essa completa sincronicidade seria o grande papel do cinema, assim como Kandinski quis expressar a musicalidade em suas obras plásticas ou como Ezra Pound viu no poema a expressão da melodia e da forma, além da sua carga intelectual. Eisenstein tem a preocupação de inventar uma nova poética e estética que dê conta da forma inédita criada pelo audiovisual, por isso reflete sobre as questões de composição entre a cor, o som, a imagem etc. sem pretender criar relações absolutas visto que as soluções são encontradas no processo de elaboração da obra:

(...) a lei implícita aqui não legalizará nenhuma correspondência absoluta 'em geral', mas exigirá que a consistência, numa chave de tom-cor definida, permeando toda a obra, deve ser dada por uma estrutura de imagem em estrita harmonia com o tema e a idéia da obra (EISENSTEIN, 2002, p. 101).

Outro cineasta que ajuda a pensar o sentido do cinema é Andrei Tarkovski com seu documentário *Tempo de Viagem* (1983) e seu livro *Esculpir o tempo* onde ele diz que o cinema como arte: "é uma metalinguagem com a ajuda da qual os homens tentam comunicar-se entre si, partilhar informações sobre si próprios e assimilar a

experiência dos outros” (TARKOVSKI, 2010, p. 43). Essa afirmação lembra a fala do artista plástico Bandeira de Mello no documentário *Eu existo assim* (2006), de Júlia Morena, que diz: “uma das funções da arte é estabelecer ponte entre as consciências...”. No caso do cinema, ele tem a vantagem de registrar uma impressão do tempo que é a própria imersão do diretor no mundo da vida, capaz de observá-la e recriá-la. Contudo, o cinema como arte contemporânea: “ainda procura sua linguagem e só agora está mais próximo de encontrá-la. A trajetória do cinema rumo à autoconsciência sempre foi dificultada por sua posição ambígua, pairando entre a arte e a indústria: pecado original do seu nascimento como fenômeno de mercado” (TARKOVSKI, 2010, p. 119).

CINEMA NO OLHO DA RUA

Com o fim e declínio dos cinemas de rua, os cineclubes também ocupam um papel social fundamental. O declínio do cine belas artes em São Paulo, do cine Odeon no Rio de Janeiro, do cine Brasília no DF, do cine Glauber Rocha em Salvador, etc. criou um vazio nas grandes e pequenas cidades. Os curtas: *Cinemas em extinção* (2010) e o *Acesso a arte*³ (2010), do *Coletivo cinema para todos*, mostram, de maneira simples, o fenômeno da transformação dos cinemas em igrejas e em lojas comerciais, das barreiras espaciais e econômicas que distanciam a população das salas de cinema. O impedimento ao acesso a experiência filmográfica maior é o resultado de um controle da comunicação no país e no mundo como foi revelado pelo clássico *Cidadão Kane* (1941) de Orson Welles, mais recentemente foi o vídeo *Levante sua voz*⁴ (2009) que retratou, de forma dinâmica, o estado da mídia no Brasil.

Para refletir melhor sobre o fim dos cinemas de rua vale o documentário *Cine belas artes - Consolação 2423*⁵ (2013) dirigido por

3 Disponível: http://portacurtas.org.br/filme/?name=acesso_e_arte.

4 Disponível em: http://www.direitoacomunicacao.org.br/content.php?option=com_content&task=view&id=5756.

5 Disponível: <http://www.youtube.com/watch?v=c8PPdPovtbQ>.

Luan Cardoso. Esse importante cinema de São Paulo fechou as portas depois de 59 anos de atividade em 17 de março de 2011. O documentário *Metrópolis* (2012) de Bellini Andrade também reflete sobre esse fenômeno na cidade de Belo Horizonte onde a escala da cidade reduziu a dimensão da interação humana. Como o cinema faz parte da memória afetiva das cidades e do patrimônio cultural de gerações de pessoas, não proporcionar isso as novas gerações é reduzir o universo da coletividade.

Como uma espécie de ativismo cultural, os cineclubes são intervenções urbanas que tentam reanimar os espaços públicos esvaziados pela cultura do medo, pela proliferação dos shoppings e pela sociedade de controle criada pelos condomínios. O fim dos cinemas de rua é um sintoma de uma dinâmica maior da sociedade que passa pela economia, pelo urbanismo, pelas políticas públicas etc. A cada cineclube que surge mora uma reação política e cultural que desafia a ordem das coisas para instaurar um projeto de resgate da sociabilidade que foi fragmentado e que reduz o imaginário coletivo a uma monotonia intelectual e afetiva. O cinema comercial comprometido demais com os clichês e com padrões de comportamento se recusa a experimentar e a testar a emoção do espectador, a contradição desse mundo cada vez mais audiovisual é o analfabetismo audiovisual de quem não interage com a imagem, apenas consome os produtos oferecidos nas salas de cinema.

CINEMA E AFETIVIDADE

Não são poucos os relatos de experiências mediadas pelo cinema que passam pela corriqueira pergunta: *qual seu filme preferido? Qual filme que marcou momentos sublimes e traumáticos da sua vida?* As histórias são inúmeras: como a pessoa que perdeu um ente querido e foi refletir sobre a morte assistindo *A partida* (2008) de Yojiro Takita; o poeta que se inspirou no filme *Só dez por cento é mentira* (2008) de Pedro César; o cidadão que se encantou com uma nova maneira de contar a história de Brasília no filme *A cidade é uma só?* (2011) de Adirley Queiroz; do estudante de música que se apaixonou pelo choro vendo *Brasileirinho* (2005) de Mika Kaurismäki; do professor que ficou reflexivo por meses depois que assistiu ao incrível filme de Andrei Tarkovski; do casal de namorados que suspirou profundamente

assistindo *Império dos sentidos* (1976) de Nagisa Oshima; da pesquisadora que tenta entender o significado de caminhar com liberdade assistindo ao filme *Sem teto sem lei* (1985) de Agnès Varda; do desejo de fazer uma revolução depois que um grupo de militantes assistiram *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *Terra em transe* (1968) de Glauber Rocha... Como mensurar o alcance do cinema na afetividade das pessoas? Toda essa riqueza de experiências afetivas só é possível porque existem salas de exibição que permitem que o espectador tenha acesso a experiências múltiplas. Infelizmente essas possibilidades não se encontram na maioria das salas comerciais de cinema, ficando reduzidas a pequenas salas artesanais dos cineclubes.

CINECLUBE NO BRASIL

Os cineclubes nascem na Europa, mas logo alcançam os países latino-americanos. No Brasil o marco inicial do cineclubismo é *Chaplin-club*, criado em 1928, que além das exibições de filmes, editou a revista *O Fan* que chegou até ao 9º número e tinha como objetivo refletir sobre o desenvolvimento da indústria cinematográfica, a produção de filmes amadores, promover concurso de roteiro e crítica de arte. Mas ao longo do século XX outros históricos cineclubes foram criados como o cineclubismo *Marília* que funcionou de 1952 a 1990 e o fundamental *Clube de cinema* criado em Salvador na década de 1960, no antigo *Cine Guarani*⁶, coordenado pelo Walter da Silveira, um dos grandes fomentadores do *Ciclo de Cinema Baiano* e do *Cinema novo* no Brasil. Todas essas iniciativas se opunham ao cinema enquanto mercadoria e valorizava o cinema de arte e a formação do espectador capaz de apreciar o valor de películas não comerciais.

Na procura de coordenar os trabalhos dos inúmeros cineclubes no Brasil, foi criado, nos anos 60, o Conselho Nacional de Cineclubes – CNC que, depois de vários períodos sem atividade, volta com força total em 2003, como o objetivo de⁷:

⁶ Uma referência sobre esse antigo cinema é o curta-metragem *O Guarani* (2008) de Cláudio Marque e Marília Hughes disponível em: http://portacurtas.org.br/filme/?name=o_guarani.

⁷ Disponível em: <http://www.cineclubes.org.br/secao/271-objetivos-do-conselho-nacional-de-cineclubes-brasileiros>.

1. defender e organizar o cineclubismo no país, na América Latina e no mundo;
2. criar espaços de exibição;
3. apoiar e desenvolver o setor de distribuição de filmes;
4. organizar e promover a pré-jornada e a Jornada Nacional a cada dois anos;
5. apoiar a criação de novos cineclubes;
6. prestar assistência técnica, jurídica e administrativa aos cineclubes do país.

O CNC sempre defendeu que a produção cinematográfica deveria estar aliada a um eficiente sistema de distribuição e acesso ao espectador em geral. Para a efetivação desse projeto ele tem o apoio da Secretaria de audiovisual do Ministério da Cultura e é parceiro da Federação Internacional de Cineclubes – FICC que mostra a relevância desse trabalho no plano global. Hoje, de acordo com o CNC, dos 1370 cineclubes existentes no país, 454 estão formalmente filiados ao Conselho.

Não restam dúvidas que os cineclubes têm uma vocação e um papel histórico que o distingue do cinema comercial. Esse movimento em torno do cinema deve receber apoio de órgãos oficiais e de toda sociedade civil organizada para se criar um espaço de humanização e fruição que não se renda nem ao tempo e nem ao gosto espetacular, instantâneo e de rápida assimilação oferecido nas salas multiplex. Diante desse cenário, a tensão entre a estrutura artesanal dos cineclubes e as grandes salas sempre vão existir, apesar da sua pequena dimensão, sempre haverá necessidade da reação organizada ou desorganizada dos cineclubistas, afinal é esse foco cultural que permite manter viva nas antigas e novas gerações o patrimônio cultural produzido pelo cinema em todo o mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COELHO, Thiago Barbosa de Oliveira. **Walter da Silveira e o clube de cinema da Bahia**. ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Fortaleza, 2009.

EINSENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.

TARKOVSKI, Andrei. **Escupir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.



Central do Brasil (1998). Direção de Walter Salles. Fonte: divulgação.

Notas acerca da indústria cinematográfica brasileira: relações entre o cinema e o Estado no século XX

Marília Schramm Régio¹

Doutoranda em Comunicação Social pela PUCRS

Resumo: No Brasil, no que se refere às relações entre cinema e Estado, diversas modificações significativas podem ser visualizadas nas últimas décadas. Neste artigo tentaremos compreender as transformações e as experiências ocorridas entre a relação do cinema brasileiro e o Estado no decorrer do século XX.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro; Estado; Indústria cinematográfica.

Abstract: In Brazil, as regards the relationship between cinema and State, several significant changes can be seen in recent decades. In this article we will attempt to understand the transformations and the experiences run the relation between Brazilian cinema and the State during the twentieth century.

Keywords: Brazilian Cinema; State; Film industry

A relação entre o cinema e o Estado no Brasil se iniciou na década de 1930 durante o governo de Getúlio Vargas. As novas ideias de administração por parte do presidente direcionavam para a difusão cultural do país, logo, o cinema se encaixou como parte desse plano e também atendia às severas reivindicações da classe cinematográfica.

A intervenção do novo governo ocorreu no plano da produção, exibição, importação e exibição e, consequentemente, o cinema deixava de ser uma atividade regulada apenas pelas leis do mercado. O Estado passou a regular a atividade, atendendo à reivindicação

¹ E-mail: msregio@gmail.com. Bolsista Capes/Prosup

dos diversos setores agora organizados em entidades corporativas e projetando-se como o árbitro acima dos interesses particularistas (SIMIS, 1996, p. 92).

Em 4 de abril de 1932, com o Decreto 21.240, é exposto o objetivo traçado do governo para o cinema. A lei institui o serviço de censura nos filmes e a obrigatoriedade da inclusão de um curta-metragem nacional educativo² precedendo a exibição de um longa-metragem estrangeiro. Também facilitou a importação de filmes virgens, por meio de uma redução da taxa alfandegária. E a partir de 1934 a legislação ampliou a obrigatoriedade para a exibição de um curta-metragem nacional de outro gênero, além do educativo, tendo “a oportunidade de provar que o cinema nacional venceria pela qualidade e pela exigência das platéias” (SIMIS, 2009, p. 138).

Cria-se, então, o Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince), em 1937, órgão responsável pelo setor educativo e cultural dentro do cinema. Entretanto, sua forma de gerenciamento não intervinha na política econômica-industrial da área. Cabe salientar a importância do Ince, pois sua criação

deu-se no âmbito de discussões que vinham sendo travadas desde o início da década de 1920 por produtores, diretores e atores em defesa de uma fatia de um mercado dominado pelo filme estrangeiro. Humberto Mauro, com a Phebo Filmes, em Cataguases (MG); o ourives Edson Chagas, com a Aurora Filmes, em Recife (PE); Ademar Gonzaga com a Cinédia, e Carmen Santos com Brasil Vita, os dois últimos no Rio de Janeiro, acreditavam e investiram na produção de filmes nacionais de qualidade (ANDRIES, 2007, p. 14).

A euforia dominou o setor da produção nacional, já que era estabelecida a obrigatoriedade de exhibir curtas-metragens brasileiros.

2 Os filmes educativos passavam por uma seleção criteriosa antes de serem exibidos.

Assim, constituiu-se a Distribuidora de Filmes Brasileiros (DFB), para fiscalizar a circulação das obras. O número de empresas começou a crescer, juntamente com os filmes exibidos, especificamente em São Paulo. Na tabela abaixo percebemos o aumento de produções exibidas.

ano	número de filmes
1932	10
1933	12
1934	68
1935	261

Tabela 1: Filmes nacionais de curta-metragem exibidos em São Paulo. Fonte: SIMIS, Anita. Elaboração: Marília Régio

Os curtas-metragens impulsionaram o aumento de produção de longas, mesmo estes sendo em menor quantidade devido ao cinema falado, que necessitava de novas tecnologias ainda não disponíveis no país. O padrão do cinema mundial passou a ser a sincronia do som e da imagem, e o cinema brasileiro, como outros que ainda estavam no início da experiência com os estúdios, passou a sofrer uma considerável desvantagem em relação ao cinema hegemônico norte-americano, “quando o nosso cinema mudo alcança a plenitude, o filme falado já está vitorioso”³ (GOMES, 2001, p.13).

Além da diferença tecnológica, os produtores nacionais sentiram-se prejudicados pela maneira como o mercado cinematográfico brasileiro articulava a legislação, já que as normas vigentes não eram aplicadas devidamente. Das 1.750 salas de cinema espalha-

3 Paulo Emílio Sales Gomes faz referência à plenitude artística, não industrial ou comercial.

das pelo país, apenas 27% respeitavam o decreto com a obrigatoriedade de exibição de filmes locais. Com isso, os produtores não recebiam a verba esperada e passaram a reivindicar punição para quem descumprisse a lei. Assim, formou-se a burocracia da área e surgiram as instituições reguladoras, já que os exibidores tentavam burlar as normas.

O relacionamento entre cinema e Estado modifica-se com o decorrer do tempo. Em dezembro de 1939, o Departamento de Informação e Propaganda (DIP) estabeleceu a obrigatoriedade na exibição de obras de longa-metragem, por meio do Decreto-Lei 1.949. Entretanto, antes de sua exibição ao público passava por uma comissão avaliadora, devido à censura.

As salas de cinema, que anteriormente eram obrigadas a exibir um filme de longa-metragem brasileiro de ficção por ano, passaram a ter que fazê-lo para três filmes ao ano, por meio de uma medida regulamentada em 1945, pelo sucessor do DIP, o Departamento Nacional de Informações (DNI). O fim da ditadura da era Vargas chega em 1946, entretanto deixa para o mercado cinematográfico brasileiro a legitimação de um modelo de intervenção estatal. E nessa época percebemos o aumento da produção de longa-metragem, principalmente da Chanchada, quando a Atlântida associou-se à cadeia de exibição de Luis Severiano Ribeiro. “Esse encontro entre a produção e o comércio exibidor lembra a harmoniosa e nunca repetida conjuntura econômica que reinou no cinema brasileiro entre 1908 e 1911” (GOMES, 2001, p. 74).

Com o tempo, os critérios de exibição foram sendo alterados. Em 1951, para cada oito filmes estrangeiros lançados no mercado de salas, um filme nacional deveria ser exibido, sendo conhecida como a “lei 8 X 1”. Já em 1959, a norma adotou a maneira que prevalece nos dias atuais, delimitando uma quantidade fixa prevista de dias no ano. Na época, 42 dias eram destinados por sala para o cinema brasileiro. Tal intervenção no circuito exibidor ficou conhecida como *cota de tela*, uma medida que afeta de forma direta e também estimula a produção de maneira indireta.

As reservas de mercado para a exibição de longas-metragens nacionais auxiliavam a chegada dos filmes aos espectadores. Compa-

nhias como Atlântida, Vera Cruz, Maristela e Multifilmes investiam em suas produções, além de pressionarem o Estado para dar mais espaço nas salas de cinema. Paulo Emílio acredita que a continuidade na produção do filme brasileiro de ficção entre as décadas de 1950 e 1966 não obteve o alcance cobiçado por não existir uma indústria cinematográfica brasileira, e sim uma indústria focada no produto estrangeiro, havendo a exibição de obras nacionais pela obrigatoriedade de uma lei.

Diversos debates no âmbito governamental entre grupos e comissões⁴ sobre a relação cinema e Estado foram promovidos na tentativa de pensar o cinema brasileiro, como meio de comunicação e indústria. Um exemplo importante citar é o Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (Geicine). Criado em 1962, era possuidor de uma força executiva, com poder decisório e autonomia, dentro de um cenário interministerial. Por meio de uma medida legislativa, organizou a remessa de valores para o exterior, das retenções de impostos das distribuidoras estrangeiras, incluindo a opção de esses serem aplicados em produções nacionais.

Merece destaque também o Congresso Brasileiro de Cinema (CBC), que teve suas primeiras edições no início da década de 1950. Em 1952, ocorreu no Rio de Janeiro, e em 1953, em São Paulo. No encontro desenvolveu-se uma política cinematográfica relacionada ao mercado e ao Estado, almejando que este alcançasse êxito como protecionista e regulador do meio. Segundo Anita Simis, “somente algumas das propostas foram implementadas pelo governo, como o aumento da obrigatoriedade de exibição. Outras foram adiadas e encampadas em parte apenas durante a ditadura militar de 64” (2006, p. 60).

Nesse período, a sigla do Ince é transformada em INC, Instituto Nacional de Cinema. Formada em 1966, esta entidade autárquica⁵

4 Alguns dos grupos e comissões constituídos na época: em 1955, Comissão Estadual de Cinema de São Paulo; 1956, Comissão Federal de Cinema (CFC); 1958, Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica (GEIC), e Carteira de Auxílio à Indústria Cinematográfica (CAIC), em 1963.

5 O INC era subordinado do Ministério da Educação e Cultura. Incorporou-se a ele o Geicine.

visava vincular o Estado à indústria cinematográfica do país, para legislar, incentivar, fomentar e fiscalizar, além de adquirir responsabilidades perante o mercado externo e atividades culturais. O órgão instituiu a obrigatoriedade de registros da classe cinematográfica, isto é, os produtores, distribuidores e exibidores deviam se cadastrar para obter um controle dos profissionais, além de uma prospecção de outros. Cabe destacar também que o INC tornou obrigatória a *Lei de Remessa de Lucros*⁶, cuja finalidade era que 40% desta receita, advinda de empresas internacionais atuantes no Brasil, fosse empregada em produções nacionais ou que esta porcentagem entrasse para o orçamento do INC em vez de ir para a União, como ocorria anteriormente. Então, de qualquer maneira esse imposto contribuiria para os filmes brasileiros, já que o INC liberava recursos para produções locais.

O INC começa a organizar o mercado brasileiro, por meio de resoluções e regras. Uma burocracia que formará uma nova política cinematográfica e sequencialmente o Estado constituirá a Embrafilme, empresa sucessora do Instituto, após alguns anos de vínculo entre ambos.

A indústria cinematográfica brasileira teve um número significativo de produções com o modelo de fomento da Empresa Brasileira de Filmes S.A.⁷ (Embrafilme), instituída pelo Decreto-Lei n.º 862 e com a fiscalização do Conselho Nacional de Cinema (Concine). A Embrafilme, criada em 12 de setembro 1969, era uma empresa de economia mista cujas responsabilidades direcionavam-se à produção e distribuição cinematográfica para o território nacional e no exterior. Já o Concine, constituído em 1976 pelo Decreto Federal 77.299, visava auxiliar o Ministério da Educação e Cultura no regimento de políticas para o cinema brasileiro, além de fiscalizar as atividades cinematográficas no país.

Nessa época o cinema brasileiro encontrou o seu público, e segundo Melina Marson (2009), passou de 30 milhões de espectadores para 60 milhões. Dos filmes lançados entre 1970 a 1989, 144

⁶ Lei n.º 4.131, de 3 de setembro de 1962.

⁷ O ciclo da Embrafilme foi de 1969 a 1990.

obtiveram mais de um milhão de espectadores⁸. De acordo com Marson, “a Embrafilme ajudou a proporcionar o encontro do filme nacional com o público, durante meados dos anos 70 e início dos anos 80, quando o cinema brasileiro bateu recordes de público” (2009, p. 18). Diversos fatores norteiam essa situação favorável ao cinema no Brasil, e um aspecto importante é o número de salas de exibição. Em 1975, havia 3.276 salas, eram os cinemas denominados de rua, de calçadas, da população, sendo assim ao alcance de todas as classes brasileiras.

O cinema brasileiro passou cerca de dez anos, entre 1975-85, sem ter liberdade de expressão mas podendo recorrer a financiamentos subsidiados pelo Estado. Contando com o apoio do poder autoritário, chegou a ocupar 30% do mercado do seu próprio mercado de 1978 a 81. Para isso enfrentou os interesses associados dos exibidores e distribuidores estrangeiros, principalmente norte-americanos (ESCOREL, 2005, p.18).

Em um primeiro momento a Embrafilme era um apêndice do Instituto Nacional de Cinema (INC), por meio do decreto sancionado. Um dos seus objetivos era promover os filmes nacionais juntamente com seus elementos científicos, culturais e artísticos, tanto no Brasil como no exterior. A classe cinematográfica não fica muito contente em relação ao interesse no mercado externo, já que primeiramente gostariam de expandir no seu próprio território.

Os primeiros financiamentos articulados pela Embrafilme ocorrem em 1970. Desenvolvidos por meio de empréstimo bancário, contemplavam três categorias: produtor estreante, empresa tradicional e produtor independente⁹. As regras eram severas e beneficiavam

⁸ No Brasil, filmes que atingem a marca de um milhão de espectadores são considerados de sucesso.

⁹ Era classificado como produtor estreante aquele que não possuísse uma estrutura empresarial, com funcionários, estabelecimento, ao contrário da empresa tradicional. Já o produtor independente operava por meio de uma associação a empresas tradicionais, por não possuir equipamentos próprios e funcionários qualificados.

empresas e/ou produtores estabelecidos no mercado, que pudessem arcar com os compromissos assumidos. No contrato, exigia-se também “o respeito às normas de Censura e Diversões Públicas, baixadas pelas autoridades competentes”. A principal fonte de receita da Embrafilme provinha do imposto de renda sobre a remessa de lucros dos distribuidores estrangeiros, subordinada pela Lei n.º 4.131 criada pelo INC, em 1962 (AMANCIO, 2000, p.26).

De acordo com Gatti, de 1970 a 1971, 30 projetos de filmes de longa-metragem foram financiados, sendo apresentados por 22 empresas. A Embrafilme começa a ser o ponto central da política cinematográfica do país, tanto que o governo repensa sua reestruturação administrativa e técnica.

Como vimos anteriormente, o Estado operava em raras demandas do campo cinematográfico, nas décadas de 50 e 60, formando apenas alguns mecanismos de proteção e dando mais suporte à obrigatoriedade em exhibições de filmes nacionais. Já na década de 1970, o Estado iniciou algumas parcerias com produtores, estabelecendo um elo a mais com filme de longa-metragem nacional e almejando uma prospecção no próprio mercado, ainda dominado pelo filme estrangeiro, principalmente o norte-americano.

Esse período marca conquistas do cinema brasileiro com o suporte da Embrafilme. Regulamentações estatais são consolidadas com consciência de suas necessidades, como a obrigatoriedade de exhibições de filmes nacionais, para assim conquistar o mercado interno. Fornecer implementos para financiar produções locais, organizando diálogos com o Estado e a classe cinematográfica, assim gerando melhorias no controle de mercado para o órgão responsável. Além dessas modificações, a empresa começa a coproduzir obras, associando-se financeiramente, adquirindo parte do direito patrimonial do título.

Em 1974, uma comissão é formada com membros de instituições como o Ministério do Planejamento, Departamento de Assuntos Culturais, INC, Conselho Federal de Assuntos Culturais, Embrafilme, além do representante dos produtores cinematográficos, Nelson Pereira dos Santos, para discutir a figura da Embrafilme para o mercado. Do encontro veio a proposta da extinção do INC, sendo

que a Embrafilme passaria a responder pelas atribuições do instituto, além da criação do Conselho Nacional de Cinema¹⁰ (Concine) e da Fundação Centro Modelo de Cinema¹¹ (Centrocine). De acordo com Amâncio, a partir desse momento a Embrafilme, com a direção-geral de Roberto Farias, insere “de fato o sistema de coprodução, pelo qual assume o risco do investimento em projetos, e ampliando o volume das operações de distribuição, modelará sua mais ousada configuração enquanto intervenção estatal na atividade cinematográfica” (2008, p. 92).

A ligação estabelecida entre o cinema brasileiro e a Embrafilme fez “da empresa a absoluta gerência administrativa do produto filmico, até ali delegada aos setores privados” (AMANCIO, 2008, p.92). Fortaleceu o setor de distribuição disputando com as filiais das *majors* as posições de destaque no faturamento. No final dos anos 1970, início dos anos 1980, o cinema nacional chegou a alcançar 35% do *market share*.

Paralelamente, a Embrafilme começou a operar a distribuição de seus filmes coproduzidos, observando a necessidade de melhorar a estrutura como distribuidora. E com a extinção efetiva do INC em 1976, a Embrafilme amplia suas atribuições financiando, produzindo, distribuindo, promovendo e ainda premiando filmes brasileiros em festivais. Cabe ressaltar que o aumento do orçamento por meio de receitas variadas e taxas, advindas da própria atividade, fez com que a empresa também passasse a cuidar do seu lado cultural.

A distribuição de filmes nacionais feita pela Embrafilme aumentou com o tempo e em determinado momento foi considerada a maior distribuidora da América Latina. Como produtora, o filme de orçamento médio era o que a empresa mais prezava, no intuito de que a quantidade apresentaria a qualidade. Muitos filmes eram pro-

10 A criação do Concine é efetivamente realizada em 1976, por meio do Decreto n.º 77.299. Suas atribuições estavam ligadas a fiscalização e regulação, além de formular políticas de preços e de cotas para a obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais.

11 O Centrocine era ligado à cultura cinematográfica, produzia pesquisas, filmes técnicos, culturais e científicos, e responsável também por construir uma memória do cinema.

duzidos e alguns obtinham consideráveis resultados na bilheteria. Podemos citar alguns filmes coproduzidos pela Embrafilme, como: *A noiva da cidade* (Alex Vianny, 1974), *Lição de amor* (Eduardo Escorel, 1975), *Aleluia Gretchen* (Sílvio Back, 1975), *Mar de rosas* (Ana Carolina, 1975), *Xica da Silva* (Carlos Diegues, 1976), *A idade da terra* (Glauber Rocha, 1977), *Dama da lotação* (Neville d’Almeida, 1978), *O gigante de América* (Júlio Bressane, 1978), *Pixote, a lei do mais forte* (Hector Babenco, 1980), *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1980), *Eles não usam black-tie* (Leon Hirszman, 1981), entre outros.

A situação era de otimismo para uma industrialização do cinema brasileiro. Nessa época algumas reivindicações são atendidas, como a regulamentação da profissão de técnico em espetáculos de diversão e de artista; polos regionais¹² de produção são ampliados e a criação da Cooperativa dos Realizadores Autônomos (Corcina), em 1978, devido ao aumento da prática do cinema independente. Os membros da Corcina, no mesmo ano, fundam, com apoio da Embrafilme, a Cooperativa Brasileira de Cinema, que aluga salas de exibição para lançar suas obras.

As políticas cinematográficas colocadas em prática nos anos 1970 construíram um diálogo legítimo com os órgãos governamentais, por meio da Embrafilme. Há também nesse período, no Brasil, uma produção independente que não estava ligada à Embrafilme, os filmes de abordagem erótica, dando destaque à Boca do Lixo de São Paulo. Esse contexto de produção visava a uma conexão lucrativa entre produtores e exibidores, principalmente no interior do estado, para gerar público e, consequentemente, renda.

Uma crise econômica se estabelece no Brasil no final da década de 1970, sendo um aspecto que enfraquece a atividade cinematográfica no país, assim como sua ligação com o Estado. Amâncio afirma que o “esfacelamento da identidade da classe cinematográfica no acompanhamento daquele processo demonstrou a falência de uma utopia de independência e apontou para diferentes opções

¹² Em 1976, no Rio Grande do Norte e em Minas Gerais; Bahia, São Paulo e Pernambuco, em 1977.

de atuação” (2008, p. 96). Essa crise também afetou a Embrafilme, que diminuiu a produção de seus filmes e enfrentou boatos na imprensa, de que a empresa favorecia certos diretores, além de corrupção em seus contratos.

A inflação no país também é um elemento que faz com que as atividades cinematográficas entrem em crise. A influência do Estado na Embrafilme causa diversas modificações administrativas, uma delas é a demissão do diretor-geral Celso Amorim¹³. Em 1986 é criada a Lei n.º 7.505, conhecida como Lei Sarney, que disponibiliza benefícios fiscais por meio do imposto de renda conferidos a produções de caráter artístico ou cultural. Nesse momento a Embrafilme já não consegue mais financiar uma produção sozinha, então a verba concedida pela Lei Sarney completa alguns orçamentos. E em 1988, a Fundação do Cinema Brasileiro (FCB) é criada, com a intenção de se responsabilizar pelo setor cultural da área cinematográfica, direcionando-se para o documentário e filme de curta-metragem.

Em 1990, Fernando Collor de Mello toma posse no Brasil como o primeiro presidente eleito via eleições diretas, após 21 anos de ditadura. O país esperava uma redemocratização, entretanto uma crise se instala devido ao plano¹⁴ econômico desenvolvido pelo governo federal para combater a inflação. A instabilidade financeira atormenta as instituições governamentais, e um dos setores que mais perdem é o cultural. A Embrafilme e o Concine são extintos, com isso a produção do cinema brasileiro desmorona, tendo a pior fase entre 1990 e 1993.

O governo do presidente Fernando Collor de Mello (1990 e 1992) pode ser considerado um marco na política

¹³ A demissão de Celso Amorim foi consequência da produção e distribuição/exibição do filme *Pra frente Brasil* (Roberto Farias, 1982) pela Embrafilme, representando um episódio relacionado à tortura praticada pelos órgãos de segurança, durante a ditadura militar do país.

¹⁴ O Plano Brasil Novo, também conhecido como Plano Collor era voltado para estabilizar a inflação no país. As poupanças dos brasileiros são congeladas e os saques bancários podiam ser realizados somente com supervisão.

cultural brasileira, não pelo que criou, mas pelo que destruiu. Neste curto período de dois anos, foram extintos o Ministério da Cultura, criado em 1987; a Fundação do Cinema Brasileiro, de 1988, responsável pela organização de festivais, prêmios, realização de pesquisas, formação profissional na área, conservação de películas; o Conselho Nacional de Cinema (Concine), criado em 1976 para regular e fiscalizar as atividades cinematográficas e videográficas e, principalmente, no que nos interessa, a Embrafilme, que, desde 1969, cumpria a função primordial de financiamento da produção, distribuição e exibição do filme nacional (BOLAÑO, 2007, p. 35).

O governo de Collor de Mello colocou fim a um ciclo do cinema brasileiro. Em conexão com as reformas neoliberais do país, deixou de existir a relação entre cinema e Estado, assim o cinema brasileiro passou a se situar apenas no ambiente das leis que o mercado oferecia. O resultado foi um cenário desastroso para a produção de filmes, consequentemente para a distribuição e exibição nacional, constatando assim a fragilidade da indústria cinematográfica do país. Segundo Gatti (2007), apenas 22 filmes brasileiros chegaram ao mercado de salas do país entre 1990 e 1993.

Ainda no governo Collor, em 1991, é criada a Lei Rouanet n.º 8.313, sendo uma reedição da Lei Sarney. Mais conhecida por Lei de Incentivo à Cultura, visa benefícios a todas as artes, por meio de abatimentos fiscais para pessoas jurídicas e físicas que investem em obras culturais. Uma lei sancionada pela pressão dos profissionais do setor cinematográfico para tentar não deixar as artes do país exacerbadamente abandonadas.

Em junho de 1992, o país envolve-se em um processo de *impeachment* do então presidente Fernando Collor. Após seu afastamento, o vice-presidente, Itamar Franco, toma posse e um restabelecimento para área de cultural do país se inicia, incluindo o cinema. O Ministro da Cultura do governo Itamar, Antônio Houaiss, cria, em dezembro de 1992, a Secretaria para o Desenvolvimento Audiovisual. Esta liberou recursos retidos da Embrafilme para produção de filmes por meio do *Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro*.

O concurso, constituído de uma comissão formada por 17 profissionais da classe, avaliou mais de 300 projetos inscritos de curta, média e longa-metragem.

Nenhum órgão eficiente foi criado para substituir a *Embrafilme* ou a Lei Sarney e durante quase três anos o imposto que pagamos sobre cada ingresso de cinema vendido foi sendo guardado nos cofres do Governo Federal sem ter quem gerenciasse seu destino. Só no governo Itamar Franco houve espaço para começar a reverter essa situação e definir um destino para essa “poupança involuntária”, já reduzida à metade pela inflação (FRANCO, 1996, p.76.).

Cabe ressaltar que juntamente à elaboração do *Prêmio Resgate*, o setor cinematográfico brasileiro pressionava o governo para o desenvolvimento da Lei do Audiovisual, e em 8 de novembro de 1993, a Lei n.º 8.685, regulamentada pelo Decreto n.º 974, é sancionada. Fundamentada pelo modelo de renúncia fiscal, a lei se ampara em dois mecanismos principais. O primeiro permite às empresas que investem na produção de longas-metragens brasileiros um abatimento no imposto de renda, tendo como limite 3% pra pessoa jurídica e 6% para pessoa física do total do imposto e máximo de R\$ 4 milhões por projeto apresentado. O segundo consente às distribuidoras estrangeiras em atividade no país investir parte do imposto sobre a remessa de lucros na produção de filmes nacionais.

Entretanto, as consequências dessa nova estrutura normativa para o cinema somente a partir de 1995 começaram a aparecer de fato, após a implantação da nova moeda brasileira, o Real. A recuperação da economia permitiu, então, um melhor desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira. E com a Lei do Audiovisual como principal suporte, e ainda utilizando outras leis¹⁵ federais, estaduais e municipais de incentivo, o cinema brasileiro começou a recuperar sua trajetória nas produções nacionais.

¹⁵ As leis serão expostas de acordo com o contexto explanado no texto.

Esse período em que a indústria cinematográfica nacional volta a ter mais atenção do Estado por meio de leis de incentivo foi denominado *retomada*¹⁶ do cinema brasileiro. Os lançamentos de longas-metragens aumentaram gradativamente, entre 1994 e 1998, alcançamos 90 longas que chegaram ao mercado exibidor (GATTI, 2007, p.111).

O marco inicial da *retomada* se deu no lançamento de *Carlota Joaquina, a Princesa do Brasil* (1995), primeiro longa-metragem da diretora Carla Camurati. O filme, produzido pela Elimar Produções, obteve algum recurso do *Prêmio Resgate* e auxílio de empresas privadas. De acordo com a diretora:

Carlota não estava dentro de nenhuma lei de incentivo, foi feito somente com dinheiro de publicidade das empresas. O que ele teve foi o Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro, que o governo Itamar Franco na época estabeleceu, obtendo uma verba para o roteiro no valor de R\$ 100 mil. Os outros R\$ 400 mil foram cedidos por empresas (CAMURATI apud NAGIB, 2002, p. 146).

Carlota Joaquina primeiramente circulou com quatro cópias pelas capitais do país, após aumentou para 45 alcançando outras cidades; a distribuição do filme foi feita pela própria produtora. Nas salas de exibição, 1,286 milhão de pessoas foram assistir ao filme, sendo ele um representante da nova fase do cinema nacional, que segundo Pedro Butcher “precisava provar capacidade competitiva com o produto estrangeiro” (2005, p. 33). Até 1998 mais quatro filmes nacionais alcançaram mais de um milhão de espectadores: *O Quatrilho* (Fábio Barreto, 1995), *O Noviço Rebelde* (Tizuka Yamazaki, 1997), *Simão, o fantasma trapalhão* (Tizuka Yamazaki, 1998)

16 De acordo com o Dicionário Aurélio, a palavra *retomar* quer dizer tornar a tomar; recuperar; reconquistar; reaver. O cinema brasileiro estava voltando à ativa novamente.

e *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998).¹⁷ Alguns desse foram reconhecidos internacionalmente, por meio de prêmios e indicações em festivais¹⁸ e para o Oscar.

Após uma longa lacuna de 40 anos, em 2000 há a III edição do Congresso Brasileiro de Cinema, onde não participaram somente produtores, técnicos, cineastas, críticos e pesquisadores, como nos encontros da década de 1950, mas também distribuidores, exibidores e representantes de emissoras de TV privadas e públicas. Em cada edição do CBC é estabelecido um conjunto de propostas para o cinema brasileiro, que passa a ser o objeto central das discussões; muito do que existe hoje sobre a atuação do Estado no cinema nacional é fruto deste congresso¹⁹. No encontro, em seu documento final, constava a “continuidade do CBC como entidade permanente e o apoio à criação, no âmbito do Governo Federal, de um órgão gestor da atividade cinematográfica, que vinha a ser a Agência Nacional do Cinema, constituída em setembro de 2001”.

A ausência de políticas para uma proteção por parte do Estado e o colapso na produção-distribuição-exibição ocasionaram diversas manifestações por parte da classe cinematográfica. As reivindicações da área tinham como tema central o retorno da participação do Estado no cinema brasileiro. Então, com a nova safra do setor cinematográfico e essa pressão da classe perante o poder público, fez-se com que o então presidente, Fernando Henrique Cardoso, em 2001, sancionasse a Medida Provisória 2.228-1. Cria-se o órgão que os profissionais da área tanto pressionavam para ser desenvolvido: a Agência Nacional do Cinema (Ancine).

17 *O Quatrilho*, 1.117.754 espectadores; *O Noviço Rebelde*, 1.501.035 espectadores, *Simão, o fantasma trapalhão*, 1.658.138 espectadores e *Central do Brasil*, 1.593.967 espectadores.

18 *O Quatrilho* recebeu uma indicação ao Oscar de melhor filme estrangeiro, após 33 anos que o primeiro filme brasileiro havia sido indicado, *O pagador de promessas* (Anselmo Duarte, 1962). *Central do Brasil* foi indicado a melhor filme estrangeiro no Oscar e conquistou o primeiro Urso de Ouro do cinema brasileiro. Fernanda Montenegro, protagonista do longa-metragem, ganhou o prêmio de melhor atriz no Festival de Berlim e também uma indicação no Oscar, para melhor atriz.

19 O IV CBC foi no Rio de Janeiro/RJ, em 2003; V em Fortaleza/CE, 2005; VI em Recife/PE, 2007; VII em São Roque/SP, 2008 e o último foi realizado em 2010, em Porto Alegre/RS.

A mesma medida que formou a Ancine também estabeleceu os princípios gerais da política nacional do cinema do país, constituiu o Conselho Superior do Cinema, os Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional (Funcines) e o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional (Prodecine), além de ter alterado a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (Condecine).

A Ancine foi constituída numa época em que as classes cinematográficas precisavam de uma reforma política no setor, para o Estado voltar a colaborar por meio de um diálogo entre as partes, trazendo um novo engajamento político-econômico. Segundo Gatti,

se por um lado a criação da Ancine se trata de uma tentativa clara de colocar a questão do audiovisual como participante da economia estratégica do país, por outro lado, refaz um caminho anteriormente já percorrido, ainda que em outras condições e situações. A idéia de recuperação do tempo perdido é muito presente nesta situação (2005, p.63).

Cabe destacar a importância do fomento dado pela Ancine, já que há uma assimetria de mercado, consequência das problemáticas da cadeia produtiva entre o cinema nacional e o cinema hegemônico, o estrangeiro. Logo, a necessidade de fomentar por parte da agência estrutura-se na isonomia de mercado, isto é, dar condições melhores para o produto brasileiro ter êxito, pois sem a intervenção do Estado a condição mercadológica dos filmes brasileiros era fraca, principalmente quando não atrelada à indústria televisiva.

O que nos mostra que as políticas cinematográficas têm um longo caminho para serem desenvolvidas, juntamente com o cinema brasileiro. A regulamentação e a gestão do setor cinematográfico, desenvolvidas pela Ancine, não podem esquecer de igualar as atenções para as três áreas que articulam o filme. Funcionamento completo do sistema de produção de uma obra depende da chegada do seu título nas salas de exibição.

Responsáveis pelo retorno das atividades cinematográficas nacionais, após o quase desaparecimento da produção de filme brasileiro, as leis de incentivo contornaram a situação do mercado. No período de 1995 a 2005, 885 projetos foram favorecidos pelo mecanismo de renúncia fiscal, advindo das leis de incentivo (CHALUPE, 2010, p. 72).

De acordo com Almeida e Butcher (2003), os novos mecanismos de incentivo fiscal simbolizam uma “revolução mercadológica”, junto de uma modificação cultural, que demonstrou uma mudança no produto final, o filme brasileiro. Ainda conforme os autores, tal alteração trouxe um resultado de uma nova geração de profissionais especializados e a revitalização daqueles que já estavam no mercado.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Sérgio; BUTCHER, Pedro. **Cinema: mercado e desenvolvimento**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.

AMANCIO, Tunico. **Artes e manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)**. Niterói: EdUFF, 2000.

ANDRIES, André. **O cinema de Humberto Mauro**. Ministério da Cultura, Fundação Nacional de Arte, 2008.

BARONE, João Guilherme. **Cenários tecnológicos e institucionais do cinema brasileiro na década de 90**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

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

BOLAÑO, César Ricardo Siqueira. **Qual a lógica das políticas de comunicação no Brasil?** São Paulo: Paulus, 2007a. 124p.

BRITZ, Iafa; BRAGA, Rodrigo Saturnino; DE LUCA, Luiz Gonzaga Assis. In: DIAS, Adriana; SOUZA, Letícia de (org.). **Film Business: o negócio do cinema**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2010.

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

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

GATTI, André Piero. **A distribuição comercial cinematográfica**. São Paulo: Central Cultural São Paulo, 2007.

GETINO, Octavio. **Cine Iberoamericano**: Los Desafios Del Nuevo Siglo. Buenos Aires: Fundación Centro Integral Comunicación, Cultura Y Sociedad, 2007

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema**: Trajetória no subdesenvolvimento. 2ª ed., São Paulo: Paz e Terra, 2001.

MARSON, Melina Izar. **Cinema e Políticas do Estado**: da Embrafilme à Ancine. São Paulo: Escrituras Editora, 2009.

MELEIRO, Alessandra (org.). **Cinema no mundo**: indústria, política e mercado – América Latina. São Paulo: Escrituras, 2007.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo**: um balanço crítico da Retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

ROSENFELD, Anatol. **Cinema**: arte & indústria. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

SCHENKER, Daniel. **Uma década de muitas mudanças**. Revista de Cinema. São Paulo, nº104, 2011.

SIMIS, Anita. **Estado e Cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume, 1996.

_____. **A contribuição da cota de tela no cinema brasileiro**. O público e o privado, n. 14, p. 137-146, julho/dezembro 2009.

_____. **Cinema e Democracia**: rimas e contrastes. Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación Dossiê Especial Cultura e Pensamento, Vol. II - Dinâmicas Culturais, p. 59-69, Dez. 2006.

VIANY, Alex. **Introdução ao Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Alhambra-Embrafilme, 1987.



Elena (2012). Direção de Petra Costa. Fonte: divulgação.

Apontamentos sobre mercado e público para o documentário no novíssimo cinema brasileiro

Cíntia Langie¹

Cineasta e Professora dos cursos de Cinema da UFPel

Resumo: Em 2013, o cinema brasileiro bateu importantes recordes, tanto no número de longas-metragens nacionais lançados em salas (127 títulos) como em público (27 milhões de ingressos vendidos para obras brasileiras). Destes 127 filmes, 50 são documentários e o objetivo do presente trabalho é lançar um olhar sobre essa safra documental do novíssimo cinema brasileiro, no que se refere a tendências narrativas e relações com o mercado.

Palavras-chave: Cinema brasileiro, documentário, mercado audiovisual

Abstract: In 2013, Brazilian cinema broke important records regarding both the number of national feature films released in rooms (127 titles) and the audience (27 million tickets sold to Brazilian titles). Of these 127 films, 50 are documentaries and the aim of this work is to have a look at this documentary crop of the brand new Brazilian cinema, with regard to narrative trends and market relations.

Keywords: Brazilian cinema, documentary, audiovisual Market

Em 2013, o Brasil bateu um importante recorde no que se refere à performance dos filmes brasileiros nas salas de cinema. Foram 127 títulos lançados em salas comerciais, entre ficções e documentários. Desde a década de 1980, o cinema brasileiro não passava da centena no número de longas que chegavam à tela grande. Esse número não representa a totalidade de obras realizadas no país, pois alcançar a sala de cinema é um grande feito para o produto nacional. Muitos outros longas-metragens foram feitos em 2013, porém, ficaram restritos a outras janelas, como os festivais, mostras, cineclubes e, em alguns casos, a televisão.

¹ cintialangie@gmail.com

Além do número de filmes, o recorde se estende para a fatia de mercado conquistada: 18,6% do que os brasileiros assistiram em salas de cinema no ano de 2013 foram obras nacionais, número expressivo tendo em vista os 10,6% de 2012. Em 2013, os filmes brasileiros atraíram 27,8 milhões de espectadores para os cinemas de todo o país, melhor resultado das últimas duas décadas².

Inicialmente, associa-se esse crescimento a dois fatores principais: o barateamento da produção devido à revolução digital e o aumento significativo de incentivo público à produção cinematográfica brasileira. Recentemente, o FSA - Fundo Setorial do Audiovisual - anunciou que planeja investir mais de R\$ 400 milhões nessa indústria em 2014, o dobro investido em 2012. Com este artigo, não se objetiva buscar as explicações para esse crescimento de filmes brasileiros lançados em salas, mas sim refletir sobre a relação entre os documentários brasileiros e seu espaço no mercado. Dessa importante safra de filmes lançados em 2013, tivemos 75 ficções, 50 documentários e duas animações. Isso significa que quase 40% eram narrativas documentais.

O foco desse texto recai nos documentários nacionais de longa-metragem e na sua performance nas salas de cinema não por ignorar que o campo audiovisual é bem mais vasto, havendo inclusive uma tendência para o envolvimento de profissionais e produtoras na confecção de séries para TV, devido à nova lei 12.485/2011. Também pouco por desconhecer as diversas janelas para o audiovisual que se tornam cada dia mais comuns e mais rentáveis, como o VOD - vídeo por demanda. Por que, então, focar em longas e na sua chegada às salas de cinema quando a tendência audiovisual leva a outros caminhos? Porque o ponto de análise perpassa os conceitos de mercado e indústria audiovisual (pelo menos a tentativa de pensar em uma indústria brasileira) e, segundo João Guilherme Barone, o filme de longa-metragem como produto cultural “é o bem que fundamenta, organiza e legitima o mercado audiovisual, originando a indústria cinematográfica e os padrões específicos de um sistema simbólico audiovisual” (2009, p. 24). O mesmo autor também define:

2 Dados obtidos no OCA - Observatório do Cinema e Audiovisual da ANCINE.

No campo da exibição, tomando como referência o produto cinematográfico no suporte fílmico tradicional, o mercado de salas permanece como um segmento importante para a indústria, ainda, respondendo pelo início da trajetória comercial do filme de longa-metragem (2009, p. 28).

É por isso, então, que o ponto de partida do presente estudo está no fato de que 50 filmes documentários de longa-metragem brasileiros chegaram às salas de cinema em um único ano³. De acordo com Carlos Augusto Calil, em seu artigo “A conquista da conquista do mercado”, publicado no livro *O cinema do real* (Mourão e Labaki [org], 2005) “os documentários conquistaram uma janela do mercado até então interdita a esse gênero: a tela grande” (2005, p. 159).

O grande número de documentários em salas reforça a tradição desse gênero no Brasil, tradição esta que vem sendo cultivada ao longo da história do cinema no país. De acordo com Paulo Emílio Sales Gomes “todas as filmagens brasileiras até 1907 limitavam-se a assuntos naturais. A ficção cinematográfica, ou melhor, a fita de enredo, o ‘filme posado’, como se dizia então, só apareceu com o surto de 1908” (1996, p. 24-5). Essa tendência brasileira de produção de documentários é apontada também por Franchiesco Balzerini em seu livro *Cinema brasileiro no século 21* (2012), quando o autor retoma os primórdios do cinema no Brasil, na década de 20:

Com a predominância absoluta do cinema americano no circuito nacional, os cineastas brasileiros partiram para uma área na qual não havia tal concorrência avassaladora, a produção de cinejornais e documentários (2012, p. 20-21).

Essa tradição passou de geração a geração e, hoje, a produção continua intensa por uma série de fatores. Um deles é, de certa forma, a maior “facilidade de produção” e o menor custo de um

3 No ano anterior, 2012, foram 34 obras documentais que atingiram as salas, número que vem crescendo ano a ano.

filme documental. Um roteiro de documentário é “mais simples” de se fazer que o de ficção (e o mais simples aqui usado entre aspas para não provocar erro de entendimento: não mais simples de pensar ou ter ideias criativas, mas é menor em número de páginas, é mais flexível em termos de formatação e em alguns editais é substituído pelo argumento ou por um pré-roteiro). Os documentários, em geral, são mais baratos de se fazer e permitem grande exploração da linguagem audiovisual, de forma livre.

Para o documentarista João Moreira Salles (*Santiago*, 2007), o gênero tem sido o de maior inventividade e de despontar de criatividade do cinema brasileiro. “O documentário sempre experimentou mais, pela simples razão de que temos muito menos a perder, seja em termos financeiros, seja em simbólicos. Há menos dinheiro, menos expectativa e menos prestígio em jogo” (*Folha on line*, 2010). A intensa e criativa produção de filmes desse gênero está estampada na evolução do festival “É Tudo Verdade”, evento idealizado por Amir Labaki em 1995 e hoje considerado o maior festival de documentários da América Latina. Em sua primeira edição, quarenta documentários brasileiros foram inscritos. “Já no ano de 2010, o festival atingiu a impressionante marca de 450 documentários brasileiros inscritos, entre longas, médias e curtas-metragens” (Ballerini, 2012, p. 255). Essa crescente produção pode estar associada, também, a fatores socioculturais, de espírito do tempo. De acordo com Vera Lúcia Follani de Figueiredo, professora de Letras da PUC RIO, em seu livro *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*:

O interesse pelas chamadas histórias ‘verdadeiras’ de pessoas não famosas (...), ao lado do sucesso dos *reality shows* na televisão e da voga dos filmes documentais, dentre outros fenômenos marcantes nas produções artísticas e midiáticas no final do século XX e no início do século XXI, enquadra-se na tendência para a busca do ‘real como matéria bruta’, acompanhada da rejeição do ficcional, que nos permite falar em um movimento de retorno a uma estética realista ou, melhor dizendo, na emergência de uma espécie de neorrealismo (2010, p. 70).

Ainda a mesma autora afirma que essa tendência não está presente só no Brasil, mas também na Europa e nos Estados Unidos. Para ela, proliferou-se cada vez mais “uma narrativa realista que pretende ser mais verdadeira à medida que utiliza estratégias reflexivas, e busca salvar o espaço entre o eu e o outro, fazendo experimentos com sujeitos que representam a si mesmos” (2010, p. 76).

Nesse mesmo sentido, Ballerini percebe que existe no mundo atualmente uma sede pela verdade, “razão pela qual os *reality shows* são tão populares hoje, bem como as filmagens de acontecimentos diversos feitas por meio de celulares, como uma forma de videojornalismo” (2012, p. 260). Para Neusa Barbosa, crítica de cinema e editora do site *CineWeb*, o aumento do número de documentários produzidos no Brasil está associado à sensibilidade dos documentaristas em acompanhar o espírito do tempo tanto na temática quanto nas estratégias de abordagens empregadas nas narrativas. Para Neusa:

Hoje o documentarista tem liberdade para criar sua forma de abordar um assunto, sem compromisso de fazer um ‘discurso sociológico’, ou mesmo didático, como era há décadas. Hoje se pode ser mais livre, retratando a própria busca de um tema, de um personagem. Há uma tendência mais forte, porém, dos “auto-documentários”, filmes falando do próprio cineasta, diários pessoais, ou de familiares. Isso vem de um tempo em que as redes sociais reforçam uma tendência para o individualismo (*apud* TelaBR, 2013).

Esse estilo estético é visível em muitos dos filmes lançados em 2013, sobretudo em *Elena* (Petra Costa, 2013) - documentário narrado pela própria cineasta com foco nas lembranças de sua família -, filme que conquistou o primeiro lugar no ranking de bilheteria dos documentários em 2013. *Elena* foi lançado em 14 salas do território nacional e fez um público de 57.773 pessoas (gerando uma renda de R\$ 695.554, segundo a Ancine). Sua performance foi também expressiva em festivais, venceu quatro prêmios na categoria documentário do 45º Festival de Brasília: melhor direção, direção de arte,

montagem e melhor filme segundo o júri popular. Levou ainda os prêmios de Melhor Documentário em Havana/Cuba, e no *Los Angeles Brazilian Film Festival*, nos EUA. O sucesso do filme expressa-se também em outro grande feito: o documentário foi lançado em 2014 nos Estados Unidos e ficou em terceiro lugar em bilheteria média por sala entre os filmes exibidos na semana de 30 de maio a 1º de junho.

Com toda mídia espontânea gerada por conta das premiações e com a ajuda do boca a boca em torno de *Elena*, o filme conquistou uma bilheteria em salas brasileiras muito expressiva para o gênero. Os demais filmes documentários brasileiros lançados em 2013 não conseguiram atingir 10 mil espectadores. Então, nota-se que, por mais que o documentário tenha conquistado as salas, parece ainda não ter apelo para levar o grande público à telona. O número de documentários versus o número de ficções lançados em 2013 é relativamente próximo: 75 x 50. Porém, a diferença quanto ao número de ingressos vendidos é gritante: foram 27,3 milhões de pessoas que assistiram às obras de ficções (as cinco maiores bilheterias foram comédias) contra 208 mil pessoas que assistiram aos documentários.

De todos os documentários lançados em 2013, *Elena* foi uma exceção. Os demais fizeram bilheterias muito menores. O segundo documentário mais visto do ano foi *Dossiê Jango* (Paulo Henrique Fontenelle, 2012), que levou 8.097 pessoas ao cinema, tendo sido lançado em oito salas. *Doméstica* (Gabriel Mascaro, 2012), outro filme com expressiva participação em festivais e ótima aceitação pela crítica, teve distribuição pela Vitrine Filmes, foi lançado em três salas nacionais e fez um público de 3.222 pessoas. Poderíamos realizar outras relações e análises com os números dos filmes documentários brasileiros em salas comerciais. Outros dois documentários lançados em 2013 que tiveram excelente carreira em festivais – *Olhe para mim de novo* (Kiko Goifman, 2011) e *As hiper mulheres* (Carlos Fausto, Leonardo Sette e Takumã Kuikuro, 2011) – tiveram uma bilheteria de, respectivamente, 1.431 e 799 pessoas.

Portanto, a premiação em festivais de cinema não traz nenhuma garantia de retorno nas bilheterias. A questão temática e a relação com assuntos de “gosto nacional” também não parecem garantir público em salas para os documentários. Filmes sobre futebol, mesmo com a aproximação da Copa do Mundo no Brasil, tampouco fizeram

carreiras expressivas: *Fla X Flu: 40 minutos antes do nada* (Renato Terra, 2013) e *Santo Marcos* (Thiago Di Fiore, Fábio Di Fiore e Adolfo Rosenthal, 2013), atingiram 2.500 pessoas cada um. Parece então haver um abismo entre o filme documentário e a ideia de “sucesso de bilheteria”, pelo menos no mercado de salas. Muitas vezes, os documentários são vistos em cineclubes ou mostras, o que não contabiliza bilheteria e, portanto, torna-se difícil de mensurar. Para Calil:

Penso que em muitos casos o documentário chega ao cinema para beneficiar-se do mesmo efeito dos filmes de ficção: precisa ser exibido na tela grande para adquirir identidade industrial e depois percorrer as trilhas do mercado, com lançamentos em VHS e DVD, televisão a cabo etc. Enfim, adquirir visibilidade. Na verdade, nem importa realizar plenamente sua carreira na tela grande. O que vale é ter o cartaz, a exposição na mídia, a página do jornal, a entrevista na televisão (2005, p. 161).

Essa declaração vai ao encontro da definição de Barone citada no começo deste artigo, de que a sala de cinema, apesar de não ser a janela mais rentável, representa o início da trajetória comercial da obra. O filme passa a “existir” quando entra em cartaz, já que toda mídia espontânea gerada contribui com o resultado do filme nas janelas seguintes. É possível alegar que os filmes documentários no Brasil ainda seguem procurando espaço nas salas de cinema por conta da pouca atenção que a janela de TV dá a essa produção. Conforme declara Ballerini, “os documentários nacionais são encontrados apenas em emissoras como a TV Cultura, TV Brasil, Sesc TV e o Canal Brasil” (2012, p. 261).

Para o diretor Luiz Fernando Carvalho, responsável por importantes séries de TV como *Hoje é dia de Maria* (2005) e *A Pedra do Rei-no* (2007) há uma necessidade de a televisão brasileira se reciclar e passar por mudanças de programação:

Precisa mudar, afinal, me parece, o modelo está dando sinais de esgotamento. (...) Precisamos pensar

em uma televisão do futuro. A televisão pode se tornar mais leve e fluida, transparente em tudo, e o resultado desse movimento lhe trará diversidade, o frescor do novo, conteúdos emocionantes, sem falar na tal brasilidade (*apud* Racy, 2013).

O documentarista Kiko Goifman, em entrevista para o livro de Ballerini (2012), reforça a necessidade de se criarem melhores relações entre a TV e os documentários:

Nos anos 1990, houve iniciativas louváveis, como o DocTV. Mas o *reality show* tomou conta do espaço do documentário. Além disso, as TVs são tão poderosas, que exigem uma redução dos documentários para trinta minutos de duração, para se encaixarem na programação (...). Os canais de TV terão de perceber que o mundo inteiro está olhando para os documentários brasileiros. Por que nós mesmos não os valorizamos? Além disso, hoje nós nos informamos pela internet. A TV está se tornando obsoleta como geradora de conteúdo informativo. É onde o documentário pode entrar para aprofundar temas, em vez de concorrer com a internet, que é mais rápida e, em geral, mais superficial (2012, p. 265).

Para concluir, poderíamos retomar aqui a teoria de que uma das principais diferenças entre a TV e o Cinema é que a primeira é mais imediatista, menos reflexiva, podendo o cinema abordar os temas de forma mais poética e aprofundada. Seria, então, importante para os brasileiros se estes pudessem ter mais contato com essa grande safra de documentários: filmes estes feitos por artistas nacionais sobre as realidades múltiplas brasileiras, obras que poderiam ser exibidos em horário nobre na TV aberta, de forma gratuita ao espectador, mas com o compromisso do exibidor de criar de fato um “mercado” aos documentaristas, repassando ao produtor um valor digno de licenciamento por um real produto qualificado.

REFERÊNCIAS

ANCINE. **Observatório do Cinema e Audiovisual**. Disponível em: <[http://oca.ancine.gov.br/media/ SAM/Informes/2013/ Informe_anual_preliminar_2013-Publicado_em_15-01-14-SAM.pdf](http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/Informes/2013/Informe_anual_preliminar_2013-Publicado_em_15-01-14-SAM.pdf)>. Acesso em: 20 de abril de 2014.

BALLERINI, Franchesco. **Cinema brasileiro no século 21: reflexões de cineastas, produtores, distribuidores, exibidores, artistas, críticos e legisladores sobre os rumos da cinematografia nacional**. São Paulo: Summus, 2012.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Narrativas migrantes: Literatura, roteiro e cinema**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio 7 letras, 2010.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: trajetória do subdesenvolvimento**. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

LABAKI, Amir e MOURÃO, Maria Dora (orgs.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosacnaify, 2001.

Racy, Sonia. **“A televisão brasileira tem dado claros sinais de esgotamento de seu modelo”**. Estadão Blogs. 16 dez. 2013. Disponível em <<http://blogs.estadao.com.br/sonia-racy/a-televisao-brasileira-tem-dado-claros-sinais-de-esgotamento-de-seu-modelo>>. Acesso em: 28 abr. 2014.

Redação TelaBR. **“Documentários nacionais ganham destaque em 2013”**. Tela BR, 5 dez. 2013. Disponível em <<http://www.telabr.com.br/noticias/2013/12/05/documentarios-nacionais-ganham-destaque-em-2013>>. Acesso em: 12 abr. 2014.

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

Sousa, Ana Paula. **“O risco é virarmos um gueto no cinema”, diz João Moreira Salles**. Folha.com, 7 abr. 2010f. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u717311.shtml>>. Acesso em: 20 abr. 2014.



O Menino e o Mundo: quando o filme de animação emerge da poética do gesto entre o visual e o audiovisual

Carla Schneider¹

Doutora professora na área de Animação nos cursos de Cinema da UFPEL

Vivian Herzog²

Mestre professora de Desenho e *Storyboard* dos Cursos de Cinema e Design da UFPEL

Resumo: *O Menino e o Mundo* (Alê Abreu, 2013) é um filme de animação que tem sua origem em anotações visuais e sonoras que foram compondo, intuitivamente, o quebra-cabeça da narrativa. Neste artigo, as autoras apresentam seus olhares sobre a poética do gesto nos modos de produção dessas imagens. Para tanto, seguem uma trama metodológica que entrecruza elementos da linguagem visual e audiovisual; entre o senso espacial bidimensional e tridimensional; entre superfícies como o papel e a tela digital, entre formas simples e a percepção sincrética.

Palavras-chave: Cinema de animação, linguagem visual, linguagem audiovisual, poética do gesto

Abstract: *O Menino e o Mundo* (Alê Abreu, 2013) is an animated film that has its origin in visual and audio annotations that were composing, intuitively, the puzzle of the narrative. In this article, the authors present their perspectives on the poetics of gesture in the modes of production of these images. To do so, follow a methodological plot that intertwines elements of visual and audiovisual language; between two-dimensional and three-dimensional spatial sense; between surfaces like paper and digital screen between simple shapes and syncretic perception.

Keywords: Film animation, visual language, visual, poetic language of gesture

¹ ufpel.carla@gmail.com

² vivianherzog@gmail.com

A filmografia brasileira no cinema de animação vive um período de efervescência, constatado por pelo menos três indicadores: (1) a evolução quantitativa que ocorre desde 2003, mediante o registro do lançamento de 12 longas-metragens animados (GENESTRETI, 2014); (2) o reconhecimento do Brasil como o país com o maior número de longas animados selecionados na edição 2014 do Annecy³ - um dos festivais de cinema de animação mais prestigiados, em âmbito mundial; (3) a conquista do prêmio principal *Cristal Award* para filmes recentes, em longa-metragem, como *Uma História de Amor e Fúria* (Luiz Bolognesi, 2013) - Annecy 2013⁴ e *O Menino e o Mundo* (Alê Abreu, 2013) - Annecy 2014⁵, na França.

Trazendo para o primeiro plano esses filmes mencionados, identificamos que *Uma História de Amor e Fúria* encontra na linguagem do cinema de animação a escolha necessária para desenvolver um romance cujo panorama contempla mais de 600 anos de vivências que perpassam quatro fases da história do Brasil (colonização, escravidão, Regime Militar e o futuro, em 2096, com a escassez de água). *O Menino e o Mundo*, por sua vez, conquista a nossa atenção por optar pela criação de um filme no qual os elementos narrativos não foram pré-estruturados de maneira linear, com início, meio e fim. Personagens, fatos, cenários e técnicas originaram-se de esboços intuitivos - expressões espontâneas do senso artístico do diretor Alê Abreu - que foram registrados em dois diários de anotações visuais⁶ e incorporados à história, quando requisitados.

Instigadas pela ideia de que *O Menino e o Mundo* se caracteriza como um filme de animação que emerge da poética do gesto entre o visual e o audiovisual, tecemos, a quatro mãos, uma trama metodológica. Ao entrecruzar elementos como a materialidade do grão em superfícies como o papel e a tela digital; e a representação da noção espacial bidimensional e tridimensional, apresenta-

mos nossa compreensão sobre a relação entre formas simples e a percepção sincrética possibilitada por este filme.

DO MUNDO AOS OLHOS DE UMA CRIANÇA À POÉTICA DO GESTO NAS IMAGENS

A sinopse de *O Menino e o Mundo* descreve, em linhas gerais, a jornada do personagem principal: um menino que vê seu adorado pai sair de casa, em busca de novas oportunidades de trabalho na cidade grande. Sentindo a sua falta, o protagonista parte para reencontrá-lo e, assim, acaba por descobrir o mundo com todos os seus encantos e paradoxos. Em oitenta minutos somos apresentados à visão peculiar de *o mundo aos olhos de uma criança* - conforme destaca uma das músicas que compõem a trilha sonora e videoclipe filme, por Emicida⁷.

Embora seja o olhar de uma criança, acrescido de elementos imaginários e fantasiosos, há vários aspectos a serem observados, como a alusão ao uso desenfreado dos recursos naturais, a substituição da mão de obra diante da modernização de fábricas e indústrias, a presença de regimes ditatoriais e o êxodo rural vivenciados em meio aos anos 1960 e 1970 em países latino-americanos. A contextualização desse período temporal se dá de forma sutil, através da interpretação de acontecimentos que são mostrados no filme através dos confrontos entre grupos divergentes, como os seres coloridos que cantam e as tropas dos soldados vestidos de preto. Dessa maneira, percebemos a presença impositiva dos processos de modernização e o consequente desemprego dos mais frágeis; bem como a resistência e a solidariedade representada pelos personagens que acolhem o menino em sua jornada pelo mundo.

Dentre esses aspectos optamos por abordar as escolhas relacionadas aos modos de produção das imagens desse filme, por entender que se diferenciam por conjugar elementos da linguagem visual e

3 "Animação brasileira terá grande destaque no Festival de Annecy, na França". ANCINE, 28 abr. 2014. - endereço de acesso: <http://goo.gl/OLRrpK>

4 Premiados Annecy 2013 - endereço de acesso: <http://goo.gl/U9DcpK>

5 Premiados Annecy 2014 - endereço de acesso: <http://goo.gl/MOGjIL>

6 *O Menino e o Mundo* #06-Diário - endereço de acesso: <http://goo.gl/PKP9U9>

7 A os olhos de uma criança, Emicida (videoclipe)_ - endereço de acesso: <http://goo.gl/9u3lBk>

audiovisual que, conseqüentemente, tecem a sua estrutura narrativa. Conforme nos lembra Bruce Block (2008) a estrutura narrativa consiste no enredo da história que pode ser dividido em exposição (apresentação dos personagens no tempo e espaço diegético), conflito, clímax e resolução. Para o autor, interpretar a estrutura narrativa através dos componentes visuais (tipos de espaço, tom, cor, linha, forma, ritmo e movimento) é uma das questões fundamentais e estratégicas que ao todo formam a coerência do filme. No caso do *O Menino e o Mundo* nos parece que a estrutura narrativa e visual originam-se juntas e estabelecem uma relação simbiótica que reforça a coerência total do filme. Assim, é possível destacar questões pontuais da história, como a tensão entre a ingenuidade e o sentimento de esperança – intrínsecos ao menino protagonista – com outras circunstâncias observadas que evidenciam abandono, indiferença e tristeza. Segundo o diretor Alê Abreu⁸, boa parte dos personagens de *O Menino e o Mundo* nasceram de anotações, desenhos – como que registros de memórias conjugadas com a imaginação, no entender de Cecília Salles (2008) – realizados para o projeto de um documentário (com trechos em animação) sobre os países da América Latina que passaram por regimes ditatoriais. Entretanto, esse projeto foi tomando outros rumos, foi sendo norteado pelos desenhos que surgiam sobre um menino (figura 1) que, com o passar do tempo, viria a ser o protagonista.

Ainda nas palavras do diretor, esse personagem surge como uma espécie de síntese de diversas sensações e experiências que culminaram em formas simples e na presença do gesto que traz a inscrição de seu traço como marca e tensão do corpo em relação a cada uma das superfícies trabalhadas. A intenção era que os corpos dos personagens e cenários (figura 2) resultassem do uso da massa dos materiais, dos pigmentos que aderem ao papel a partir do gesto, a partir do uso de diversos materiais e técnicas. Percebemos que é a tensão desse gesto que dá vida e expressão aos personagens e aos lugares que eles habitam na animação.

⁸ As informações sobre o processo de criação do filme foram sintetizadas a partir do acesso ao depoimento do diretor apresentado no *making of*, bem como de sua fala durante o Anima Fórum, em 2013. Endereços de acesso: <http://goo.gl/JOzIFk> e <http://goo.gl/gHc0bb>



Figura 1



Figura 2

Os cenários do filme são feitos muitas vezes de texturas obtidas através de colagens de revistas, papéis diversos e da presença frequente do grão dos materiais usados nos desenhos. A presença dos sinais do fazer, do grão da matéria e das diferentes colagens usadas para apresentar este mundo no qual somos convidados a conhecer remetem em certa medida ao conceito de *flatbed* (prensa plana ou chapa horizontal) trabalhado por Leo Steinberg (1997) em seus textos críticos sobre a produção artística norte americana das décadas de 1960. Steinberg se refere ao *flatbed* em relação a trabalhos de artistas como Jasper Johns e Robert Rauschenberg em que a superfície apresenta os sinais do fazer e a superfície da pintura ou do desenho não é mais um plano idealizado isento das marcas do mundo cotidiano, mas é um suporte qualquer carregado pela marca e apropriação de objetos que estão inseridos no mundo comum. Assim, o mundo do menino é feito de recortes e colagens que mostram uma profusão de imagens apropriadas de diferentes meios como revistas, anúncios e demais materiais banais que reiteram a sobreposição de informações vivenciadas por ele. Quando este mundo da superfície se rompe é o próprio cenário de papel utilizado no filme que é queimado (figura 3). O rompimento do mundo desenhado que mesmo contendo colagens apropriadas ainda sim se coloca como uma construção imaginada e representada através de diferentes superfícies é rompido com a utilização da imagem obtida com imagem câmera, ou seja, *live action*. Neste caso o fogo é usado como elemento chave que corrompe a imagem da superfície imaginária e alude a uma realidade vivenciada no Brasil e em outros países latino americanos por volta dos anos 1970 à 1990. Tais imagens se fazem presentes através da inserção de trechos de documentários como *Iracema*, uma transa Amazônica, 1974 de Jorge Bodansky e Orlando Senna, *ABC da Greve* 1979/90 de Leon Hirszman e *Ecologia* 1973 também dirigido por Leon Hirszman.

Somos levados a um mundo imaginário pela visão colorida, simples e ao mesmo tempo complexa de uma criança, mas também somos de certa forma conduzidos a um distanciamento desse mundo lúdico quando deparamos com conteúdos como desemprego, abandono opressão e destruição. Em alguns quadros há uma profusão de elementos que são equilibrados através da oscilação entre áreas mais lisas e outras carregadas de informações gráficas (figura 4) próprias da linguagem visual (OSTROWER, 2004). Muitas vezes os person-

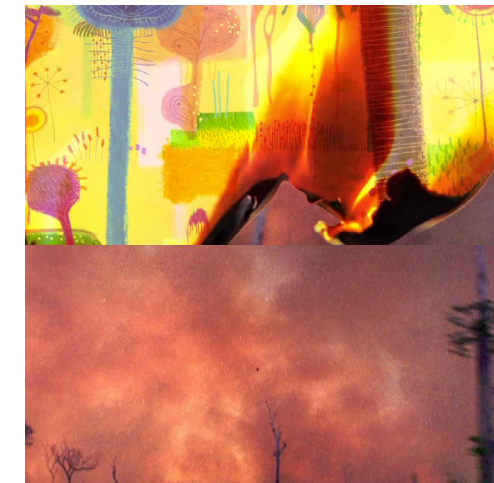


Figura 3



Figura 4

gens aparecem em meio ao cenário branco, como uma folha de papel que é pontuada apenas por algumas interferências além dos próprios personagens que mostram a textura do traço e a intensidade da linha. A tela branca de fundo oferece espaço e ar para a marca do lápis que se inscreve nos corpos dos personagens e se mostra enquanto potência e força do gesto. Força essa que vem do traço. Uma linha inscrita na superfície através do rastro do traço é uma marca que indica a presença iminente de alguém e é aí talvez que resida sua força. Uma linha é uma marca de humanidade, de presença. É a presença iminente dada enquanto rastro, gesto e vestígio do corpo de quem desenha que conduz às descobertas e sensações partilhadas enquanto experiência fílmica da animação do menino.

Conforme Marina Estela Graça (2006) o que há muitas vezes de específico no cinema de animação reside no que a autora denomina enquanto poética do gesto. A poética, neste recorte, é abordada através de algumas considerações do poeta e teórico francês, Paul Valéry. Para ele, poética e estética se emaranham correspondendo a tudo aquilo que toca os sentidos provocando excitações sensíveis. O gesto, no contexto das imagens produzidas para o cinema de animação, se dá a partir da presença implícita do corpo do animador subjacente entre cada frame. De acordo com a autora, o desenho como fim, em si, é diferente do desenho na animação uma vez que é estático, traz uma abrangência do tempo/espço lenta, que vai se revelando aos poucos, ao olhar do observador. Para John Berger (1993), um desenho e uma pintura abrangem o tempo de maneira diferente em relação a fotografia e outros meios, isto é, nas palavras do autor: “[...] uma fotografia é a evidência de um encontro entre o evento e o fotógrafo. Um desenho questiona lentamente a aparência de um evento e, ao fazer isso, nos lembra que as aparências são sempre uma construção com uma história” (BERGER, 1993, p. 149). Assim, um desenho estático abrange o tempo e as camadas de olhar que o sujeito (desenhador) condensa através da sucessão de linhas, manchas e texturas. Nesta perspectiva, até mesmo o desenho mais simples revela o processo de seu fazer como condensação das camadas de olhar lançadas ao entorno que circunda o sujeito. No capítulo intitulado *Animar com o que se perde do desenho*, Graça (2008) recorre as considerações de Pierre Hébert, animador e artista multidisciplinar, que possui alguns textos reflexivos acerca da linguagem do ci-

nema de animação⁹ em que a questão da perda é colocada como uma espécie de paradoxo e um acréscimo significativo à imagem animada. É no encontro entre corpo e meio/técnico/tecnológico que é delimitada a presença do gesto no filme. É o gesto que preenche as lacunas, o *entre* da imagem. A percepção dessas lacunas como parte elementar e significativa à animação aparece em algumas considerações de Norman McLaren como em sua célebre frase, mencionada por Graça, em que afirma que a animação não é o desenho que se move, mas os desenho do movimento. McLaren complementa: “O que acontece entre cada fotograma é muito mais importante que o que existe em cada um deles”(McLAREN, 1956 apud GRAÇA, 2008, p.190).

A APROPRIAÇÃO DO ESPAÇO COMO TRAMA ENTRE O VISUAL E O AUDIOVISUAL

Observamos que em *O Menino e o Mundo* o entrecruzamento entre a linguagem visual (OSTROWER, 2004) e audiovisual (EDGAR-HUNT, 2013) se dá pela apropriação do espaço. BLOCK (2008) nos alerta que a superfície, neste caso o papel, a tela digital do computador e o espaço de projeção nas salas de cinema, são essencialmente bidimensionais, operam a partir da informações relacionadas a altura e largura. Contudo, reforça o autor, o espectador se propõe a ver um espaço, com certa profundidade de campo, quando assiste as imagens produzidas pelo cinema. Mas, o que dizer de um filme, como *O Menino e o Mundo*, cujas imagens são essencialmente bidimensionais – uma vez que se originam da poética do gesto que preza pelo contato das mãos com o grão dos materiais, com as texturas gráficas e concretas¹⁰ – apresentar o senso do espaço tridimensional a ponto de nos surpreender? Apresen-

⁹ A lista dos títulos de suas publicações estão disponíveis. Endereço de acesso: <http://www.pierrehebert.com/index.php/Publications>.

¹⁰ Ellen Lupton e Jennifer Phillips (2006) estabelecem uma diferença entre texturas virtuais ou gráficas que são feitas através da disposição de elementos visuais tais como pontos, linhas. Já as texturas concretas são definidas pelas características físicas dos materiais como sua aspereza, grão, ranhuras e especificidades de sua matéria.

tamos aqui quatro ideias, trabalhadas no filme, que nos permitem justificar a trama entre os elementos visuais e audiovisuais:

(1) a proposta inicial de uma leitura bidimensional da imagem, uma vez que mais parece uma pintura, a partir da qual o personagem se desloca pela tela (figura 5), acrescido de um movimento lateral da câmera que acompanha no sentido em que se dirige:

(2) o posicionamento e tamanho distinto entre os personagens com a inclusão da ambiência do vento (figura 6) que preenche o espaço entre eles:

(3) o senso de uma presença abstrata que se manifesta pela profusão de formas estáticas na relação com a linha imaginária do horizonte (figura 7), bem como pela representação da presença do som e ritmos no espaço pelas formas e cores em movimento (figura 8)

(4) Por fim, uma característica peculiar deste filme – o ponto de partida da criação de suas imagens está na superfície branca que, sabemos, está aberta para receber qualquer informação, qualquer intervenção. Assim é o deslocamento do transporte (um tipo de metrô) que leva embora o pai do menino, seguindo a estratégia como se buscasse um ponto de fuga, ao longe, no horizonte, a perder de vista.

Estes são alguns exemplos que nos possibilitam pensar o deslumbramento visual presente em *O Menino e o Mundo*. É possível afirmar que tais escolhas nos induzem ao encantamento que surge quando vemos imagens, obviamente bidimensionais, revelando a presença de um espaço tridimensional, e isso bem em frente aos nossos olhos. Conforme apontado, essas escolhas, perpassam por: movimentos animados dos personagens, dos elementos em cena na ocupação de um espaço que nos leva a profundidade de campo; a elaboração de planos cinematográficos composto com níveis distintos de informações, numa escala decrescente que dirige o nosso olhar da superfície para o fundo da tela, a apropriação da linguagem audiovisual inserida como uma marca percebida através de recursos como ruídos, música rítmica na relação com o movimento de câmera e composição dos planos cinematográficos.



Figura 5

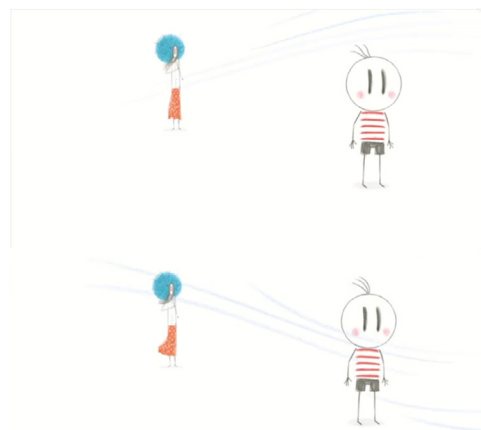


Figura 6

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme pontuamos no texto, acreditamos que *O Menino e o Mundo* e sua estrutura narrativa nasce do embate e relação entre o visual e o audiovisual, entre corpo e mundo, entre mão e suporte, mão, corpo, linha e espaço. Linha dura, macia, linha que se mistura em camadas e sobreposições de manchas gráficas e dessa mistura entre colagens e texturas surge o desenrolar de um mundo que nos é apresentado pelo olhar do protagonista, o Cuca, mas poderia ser de qualquer pessoa, de qualquer lugar. Esse é o mundo que se comunica através dos sentidos e, por isso, é de compreensão universal, não requer diálogos e nem legendas. Neste ponto, surgiram outras questões: afinal, quem é o Cuca se não uma sucessão de gestos simples que se transformam em formas? Como essas formas simples conseguem comunicar algo ao espectador? Como elas viram um personagem que é capaz de nos fazer perceber dor, tristeza e alegria? O que há de tão expressivo nesse personagem simples, formado por círculos e linhas horizontais dispostas repetidamente?

Talvez uma das respostas esteja justamente em uma das últimas palavras que geram os questionamentos: simplicidade. A simplicidade e o olhar do diretor em relação à trabalhos de artistas como Paul Klee e Kandinsky nos conduzem à consideração de que é muitas vezes a economia de uma percepção analítica que nos leva a uma apreensão abrangente e ao mesmo tempo específica das formas. Tal percepção permeia algumas das considerações de Anton Ehrenzweig (1977) sobre trabalhos de artistas modernistas que trazem em seu fazer uma espécie de resquício de uma fase da percepção infantil denominada visão sincrética. O conceito de percepção sincrética é trabalhado por Ehrenzweig a partir de Jean Piaget. Segundo este autor as crianças até os oito anos de idade trabalham as formas através da visão sintética, como uma apreensão total de um todo indivisível. Entretanto, a partir das análises comparativas entre detalhes específicos de uma forma com outra instaura-se um outro tipo de percepção denominada analítica. Nela os detalhes abstratos se impõem em relação a atenção total de uma percepção sincrética. Ehrenzweig (1977), ao comparar os dois tipos de percepção, expõe que as diferenças exponenciais entre elas residem principalmente no fato de que a visão sincrética é simples, total e abrangente porque engloba processos psíquicos complexos que



Figura 7



Figura 8

trazem em si um jogo sutil dado entre consciente e inconsciente. Esta espécie de jogo ou oscilação é o que o autor denomina como *ordem oculta da arte*, frase chave que dá título ao seu livro e simplifica a questão de que uma produção artística traz em si um equilíbrio instável entre processos psíquicos que vão do consciente ao inconsciente. Este equilíbrio pode estar presente em formas visuais que guardam relações intrínsecas a uma percepção sincrética que pode ser transformada em instrumento de expressão artística na visão de um adulto. É através de uma apreensão total e não analítica que temos acesso as produções lúdicas de artistas como Paul Klee. Para o artista, músico e professor da Bauhaus, o desenho era como uma espécie de registro do movimento. Buscar o movimento que se inscreve na superfície deixando seu rastro era de certa forma um aprendizado que veio de uma série de observações sobre o desenho infantil registrado em suas considerações pedagógicas. Para Klee: “O homem não é um ser acabado. É preciso estar aberto a desenvolver, a mudar e a ser na vida uma criança exaltada, uma criança da criação, do Criador” (KLEE, p. 22, apud MILLER, 2008, p.16). O conceito de criança-artista influenciou as correntes reformistas do ensino do final do século XIX, reformas estas que incluíram a criação dos Jardins de Infância a partir de 1870 e marcaram fortemente os artistas das primeiras vanguardas artísticas europeias. Concluímos que nos deixamos impregnar pelas formas coloridas e sintéticas pertencentes ao mundo desse menino e assim embarcamos junto com o Cuca numa jornada, a princípio sutil e sincrética. Inicialmente somos seduzidos pelo deslumbramento visual mas, aos poucos, nos vemos imersos numa jornada individual onde cada espectador encontra questões reflexivas para pensar sobre si e sobre o mundo ao seu redor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERGER, John. Draw to that moment. In: **The sense of Sight**: writings. New York: Vintage Books, 1993.

BLOCK, Bruce. **The visual story**. Burlington: Elsevier, 2008.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **El arte cinematográfico**: una introducción. 4. ed Barcelona: Paidós, 2002.

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

EHRENZWEIG, Anton. **A ordem oculta da arte**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

GENESTRETI, Guilherme. Momento Animado. **Folha de S. Paulo**. Ilustrada. São Paulo, 05 jun. 2014, disponível em <<http://goo.gl/nXzFaA>>.

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

EDGAR-HUNT, Robert. **A linguagem do cinema**. Porto Alegre: Bookman, 2013.

LUPTON, Ellen, PHILLIPS, Jennifer. **Novos fundamentos do design**. São Paulo: Cosacnaify, 2006.

MILLER, Abbott. Escola Elementar. In: **ABC da Bauhaus**. LUPTON, Ellen e ABBOTT, Miller (orgs). São Paulo: Cosacnaify, 2008.

SALLES, Cecília. **O gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Annablume, 1998.

OSTROWER, Fayga. **Universos da arte**. 24. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

STEINBERG, Leo. Outros Critérios. In: O debate Crítico. Rio de Janeiro: Editor Jorge Zahar, 1997.

O PROCESSO



A Árvore da Vida (2011). Direção de Terrence Malick. Fonte: divulgação.



Ladrões de Bicicleta (1948). Direção de Vittorio de Sica. Fonte: divulgação.

O ator amador no cinema contemporâneo

Alexander Sire Lima¹

Graduando do Curso de Cinema e Audiovisual da UFPel

Resumo: O presente artigo busca diferenciar o uso de atores não-profissionais ao longo da história do cinema, e defender que, em períodos e estilos específicos, trata-se de mais do que apenas um recurso, tratando-se de elemento intrínseco à linguagem, como no caso do chamado “Cinema Contemporâneo”.

Palavras-chave: representação social, atuação não-profissional, cinema contemporâneo.

Abstract: *This article seeks to differentiate the use of non-professional actors throughout the history of cinema, and advocate that, in specific periods and styles, it is more than just a resource, being an element intrinsic to the language, as in the case of what is called the “Contemporary Cinema”.*

Keywords: *social representation, non-professional acting, contemporary cinema.*

“Todo o filme é um documentário. (...) poderíamos dizer que existem dois tipos de filmes: (1) documentários de satisfação de desejos e (2) documentários de representação social.” (NICHOLS, 2005, p.26).

“(...) O actante é quem realiza ou o que realiza o ato. (...)” (BIASIOLI, 2008, p.73).

A REPRESENTAÇÃO SOCIAL

Émile Durkheim definiu em sua “Teoria da Representação Social” que o indivíduo é um produto do meio. Ou seja, ele age de acordo

¹ alex.sire.lima@gmail.com

com a estrutura que lhe é imposta. Fundamental para a continuidade do estudo do assunto, a teoria de Durkheim deixa o fator humano, individual, de lado. Isto é bastante compreensível, levando em conta que as ciências sociais ainda lutavam para ganhar seu espaço.

Para Durkheim, as representações coletivas não poderiam ser reduzidas a representações individuais. Seu interesse era em estudar o coletivo, sendo ele um dos fundadores da sociologia e das ciências humanas, junto com Karl Marx, Augusto Comte e Max Weber. Mas tal teoria logo caiu no esquecimento, sendo Serge Moscovici, psicólogo social romeno, quem retomaria os estudos aprofundando tal teoria. Ele definiu que, o sujeito age não apenas condicionado com seu ambiente, mas também baseado em sua vivência pessoal, em suas experiências dentro do contexto em que está inserido.

Moscovici, dá, portanto, na segunda metade do turbulento século XX, uma configuração distinta às mesmas representações. Ele as torna representações sociais, partindo de uma abordagem descompromissada com a filosofia positivista da ciência, que caracterizava a teoria de Durkheim. Moscovici é dinâmico, usando de sua teoria para explicar as mudanças e inovações sociais. O compromisso de seu estudo é com o fator social das representações, ao invés do controle de um único ponto de vista. Sobre seu trabalho, ele fala:

(...) as representações em que estou interessado não são as de sociedades primitivas, nem as reminiscências, no subsolo de nossa cultura, de épocas remotas. São aquelas da nossa sociedade presente, do nosso solo político, científico e humano (...) (MOSCOVICI, apud SÁ, 1995, p.22).

Portanto, entende-se que o sujeito também constroi o seu ambiente. Ele é formado, mas também é formador de um fluxo de circulação, uma constante troca de experiências, inclusive no âmbito cultural.

Valendo-se de uma visão também mais autônoma de sujeito, Constantin Stanislavski, teórico do teatro russo, desenvolve o seu método de preparação de atores. O método consiste em que o ator mergulhe na história do personagem, conheça todo o seu contex-

to e suas motivações, sejam elas de ordem familiar, social, político e etc. Logo depois, ele foi aprofundado, mas sempre partia de um grande conhecimento do psicológico do personagem, da capacidade de alteridade que o ator deve colocar em cima do personagem, e, claro, da repetição e ensaio constantes.

A chave desta interpretação, podemos concluir, é a interpretação de mundo do próprio ator, suas experiências, suas memórias, relações interpessoais, a vivência do seu meio. São exatamente aqueles mesmos fatores determinantes da representação social de Moscovici. Este sujeito de Stanislavski e Moscovici tem no aprendizado de vida uma visão de autonomia, em que o homem é, também, resultado de suas relações, não apenas uma moldagem imposta pelo com o que ele se relaciona.

O aprofundamento psicológico do personagem é o fundamento do sistema de Stanislavski, o colocar-se na pele do mesmo, e desenvolver em si os pensamentos e ações dele. Trata-se da base para o método² norte-americano, ainda um dos métodos de preparação de atores mais difundidos.

ATOR, NÃO-ATOR E ATOR AMADOR

Sobre a confusão em torno do termo “não-ator”, podemos trazer à tona o linguista francês Lucien Tesnière que cunhou o termo “actante”. O actante viria a ser tudo o que é posto em cena, tudo o quê ou quem realiza e/ou toma parte do contexto narrativo.

Entende-se, portanto, que o termo não-ator não possui fundamento, visto que, uma vez subindo ao palco ou entrando em cena, o indivíduo em questão está desempenhando a função de ator.

A aposta na escolha de um ator amador por sobre um profissional passa, quase sempre, pela estética que quer ser utilizada. A

² Desenvolvido principalmente nos palcos da Nova York nas décadas de 1930 e 1940, pelos atores de teatro Elia Kazan, Robert Lewis e Lee Strasberg, trata-se de uma forma particular do sistema Stanislavski, com maior ênfase nas necessidades psicológicas dos atores contemporâneos da escola norte-americana.

presença de um ator não-profissional na narrativa influencia o seu contexto, é evidente, e acaba emprestando um significado diferente ao filme, além de servir também para trazer novidade. Um novo rosto, que talvez não volte a aparecer na tela em outras histórias, também contribui a originalidade da obra. Sobre a experiência do filme que se utiliza de tal recurso, o escritor e professor português Pedro Barbosa diz: “Como o ator já não é sentido do lado de cá pelo espectador, mais facilmente este o poderá imaginar ‘do lado de lá’, junto com as personagens” (BARBOSA, 1982, p.106).

Por outro lado, com a presença do ator profissional, mais especificamente o pertencente ao chamado *star system*³, costuma-se perder a experiência do transporte para dentro da trama, ou seja, de esquecer que o quê está posto sobre a tela é uma obra de ficção.

O ATOR AMADOR NO CINEMA

Quanto ao uso de não-atores no cinema, não se trata de uma exclusividade do período contemporâneo. É certo se dizer que o cinema já estreia com a ausência do conceito atual de ator. Nos primeiros filmes dos Irmãos Lumière, notamos uma estética de documentário, onde nosso cotidiano é mostrado, como por exemplo, operários saindo de uma fábrica e a demolição de um muro.

No entanto, quem ficou conhecido como o criador do documentário foi o norte-americano Robert J. Flaherty, assim como do conceito de docuficção. Flaherty recriava elementos, como em *Nanook, o esquimó* (Nanook Of The North, Robert J. Flaherty, 1922) a esposa de Nanook, que era na verdade sua esposa esquimó, ou a pesca debaixo do gelo. Em *O homem de Aran* (Man of Aran, Robert J. Flaherty, 1934) sua intenção era, em suas palavras: “mostrar o antigo caráter majestoso dessas pessoas enquanto aquilo ainda fosse possível”.

3 *Star system* era o sistema de contratação de atores famosos em exclusividade e a longo prazo para assegurar o sucesso de seus filmes, utilizado pelos estúdios hollywoodianos na chamada Época de Ouro. Hoje não opera mais esse regime de exclusividade, porém ainda existem franquias de filmes *blockbusters*, e atores que optam por parcerias a longo prazo com diretores e/ou produtores.

Também nos anos 20, do outro lado do mundo, o diretor russo Dziga Vertov promoveria uma grande quebra com a narratividade. Chegando até mesmo a publicar vários manifestos e a desenvolver a sua teoria do cine-olho⁴, que culminaria com sua grande obra, *O homem da câmera* (Tchelovek s kinoapparatom, 1929). Vertov defendia o retrato da objetividade, registrando o cotidiano e utilizando-se da montagem para unificar fragmentos da realidade.

Mas talvez o apogeu do uso de atores amadores dá-se durante o neorrealismo italiano. É nesse período que, embora por motivação de ordem prática (a pobreza do pós-guerra), o uso de tal recurso atinge a característica da intrinsecidade com a escola, ou estilo. Não que isto seja uma exclusividade do neorrealismo, mas torna-se mais marcante, mais fundamental do que em outros períodos.

No neorrealismo, toda a riqueza advém da precariedade e da falta de técnica. Dominique Noguez diz que o realismo prefere o “ainda não estético”, e aponta uma aversão à metalinguagem e uma vontade de “fazer esquecer ao máximo o caráter fictício da ficção, de ocultar (...) o processo de enunciação”. Isto passa, também, pela presença de atores não-profissionais.

Boa parte dos cineastas neorrealistas começou sua carreira realizando curtas-documentários. Muitos filmes neorrealistas eram rodados com 100% do elenco de atores amadores, como em *Ladrões de bicicleta* (Ladri di biciclette, Vittorio De Sica, 1948). Alguns casos à parte, como *Roma, cidade aberta* (Roma: Città Aperta, Roberto Rossellini, 1945), misturavam em seu elenco amadores com profissionais. Os figurantes do filme, o próprio povo italiano, muitas vezes nem ficava sabendo que participava de uma filmagem.

No Brasil, o neorrealismo influenciou filmes como *Rio 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955). Jean-Claude Bernardet comenta que o diretor traz à tona pela primeira vez “o tema da criança favelada

4 A meta de Vertov era livrar a captação de imagens de todos seus artifícios para conseguir uma objetividade integral, que ele acreditava possível devido a, segundo suas palavras: “a inumana impossibilidade da pupila de cristal da câmera”. Tratava-se quase de uma nova filosofia, que buscava através da lente da câmera captar as ações da vida, utilizando métodos simples de rodagem.

no cinema brasileiro: os engraxates favelados, ora tristes, ora alegres, o verdadeiro centro dessa sociedade múltipla retratada pelo filme, bem como sua vítima indefesa.” (BERNARDET, 1967, p.32).

Logo depois, influenciaria também o Cinema Novo, em filmes como *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) e *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964). O próprio Glauber comenta sobre o compromisso com a realidade: “o cinema novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do cinema industrial é com a mentira e com a exploração”.

O ATOR AMADOR DO CINEMA CONTEMPORÂNEO

No chamado cinema contemporâneo, houve uma retomada da importância do recurso do ator amador como recurso estético e linguístico. Novamente a presença do ator amador ganha a importância que teve no neorrealismo italiano, emprestando uma característica única ao filme e sendo um dos elementos fundamentais para a construção da linguagem.

Deve-se levar em conta, porém, que o chamado cinema contemporâneo não se trata de uma escola ou um estilo definido, fechado, como o neorrealismo. Trata-se da gama de filmes que buscam a experimentação e inovar/reinventar a linguagem, a estética e a narrativa, mas não de uma escola ou estilo essencialistas.

O diretor mexicano Carlos Reygadas é um dos cineastas modernos que é conhecido pelo seu trabalho com atores amadores. Em seu filme *Batalha no Céu* (Batalla en el Cielo, 2005) ele utilizou para o papel do protagonista, Marcos, um motorista simples de Cidade do México, o motorista de seu pai, Marcos Hernández. O resto do elenco também está composto por atores amadores. O filme ganhou o prêmio da crítica no Festival do Rio de Janeiro no ano de 2006.

Reygadas repete sua escolha em *Luz silenciosa* (Stellet Licht, 2007). O filme trata-se de um caso de adultério onde Joham, homem casado de uma comunidade menonita mexicana, transgride as práticas da comunidade em que vive, bem como da sua religião.

Reygadas desta vez utiliza-se de todo o elenco composto por menonitas, de comunidades mexicanas, canadenses e alemãs. O filme também é rodado em meio a uma autêntica comunidade menonita do estado de Chihuahua, México, e os diálogos se dão em Plautdiesch, o idioma da comunidade.

O cineasta enfrentou dificuldades para a escolha do elenco, principalmente para o papel da protagonista, devido a resistência das mulheres de uma comunidade ortodoxa de participar de cenas de nudez e sexo. Entretanto, Reygadas afirma não acreditar que a presença de atores amadores seja algo significativo ao seu estilo. Ao ser perguntado sobre o frequente uso do recurso, o cineasta afirmou:

“(...) não é algo estético, nem um estilo ou uma marca. Tem a ver com o que cada um pensa que são as coisas, para mim o cinema trata-se da captura da presença. Para mim o cinema não é a arte dos atores, mas da interpretação.”

No contexto nacional, o gaúcho Gustavo Spolidoro com seu documentário *Morro do Céu* (2009), inova levando o público a pensar sobre a direção de atores no documentário. No filme, conhecemos os Storti, uma família simples de Cotiporã, onde é aprofundada como objeto do filme o adolescente Bruno.

Durante o desenrolar do filme, transparece a encenação e quase que até mesmo um roteiro, onde os protagonistas parecem serem convidados a atuar, embora o que seja posto em cena seja as suas próprias vidas, e a ficção e o real imbricam-se constantemente. Spolidoro faz um trabalho antropológico próximo ao de Flaherty ou Jean Rouch, sendo mais um integrante da família e levando sua câmera quase à mesma condição. O espectador está em constante contato com os Storti, e torna-se mais um amigo da família.

O cineasta, também, age deliberadamente na história que desenrola na tela, podendo se afirmar que chegou a dirigir não só um roteiro pré-estabelecido, mas também os atores do documentário. Mas não é apenas na história que Spolidoro interfere, ele também age na vida dos seus personagens, por exemplo, influenciando

Bruno, repetente no Ensino Fundamental, a investir em uma formação acadêmica. Cabe ressaltar que o cineasta conviveu por três meses com a família Storti, e que criou-se uma relação de amizade entre as famílias de Spolidoro e os Storti que perdurou após o fim da produção. Essa relação, que interfere diretamente na linguagem fílmica, só é possível através de um nível de alteridade muito grande, de ambas as partes.

Mas talvez o maior exemplo do uso de atores amadores no cinema nacional, ou o mais fortuito, seja o filme *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002). O filme mostra o cotidiano do bairro e o surgimento do crime organizado através do ponto-de-vista de Buscapé, um menino que busca sobreviver a violência do seu cotidiano. Meirelles utilizou-se de atores amadores por dois motivos bem distintos, um de ordem prática: a falta de atores profissionais negros disponíveis. O outro, estético, que era o desejo de autenticidade. O elenco principal do filme contou com mais de dez atores amadores, a maioria moradores da favela do Vidigal, também no Rio de Janeiro, escolhidos por terem familiaridade com o assunto do filme.

Houve a realização de uma oficina para a preparação de atores, a cargo de Fátima Toledo, e um trabalho de submersão da equipe nas comunidades em que ocorreu a rodagem dos planos. Toledo focou em ensaiar cenas de guerras urbanas autênticas, como tiros, e deu grande abertura a improvisação para trazer a tona a autenticidade que Meirelles requeria.

CONCLUSÃO

Sobre o emprego de atores amadores no cinema, especificamente no cenário contemporâneo, o teórico José Tonezzi diz:

“Essa nova função, surgida das necessidades impostas pela novas formas de expressão na contemporaneidade, é de extremo interesse não apenas porque amplia o alcance do termo, mas porque (e sobretudo) subverte seu sentido tradicional. Neste processo, ao contrário de uma especialização a ser adquirida por meio de

aprendizagem, o valor está na especificidade, ou seja, nas qualidades já inerentes ao indivíduo, de preferência, um não-ator.” (TONEZZI, 2007, p. 99)

Conclui-se, portanto, que caracteriza-se como bastante interessante o recurso de utilizar-se de indivíduos que pertencem à realidade que comporá a *mise-en-scène*. E que tal técnica tem sido um senso comum, tanto no cenário conturbado do pós-guerra europeu, quanto no caótico cinema contemporâneo da era da globalização.

BIBLIOGRAFIA

BARBOSA, Pedro. **Teoria do teatro moderno: axiomas e teoremas**. Porto: Afrontamento, 1982.

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

BIASIOLI, Bruna Longo. **O leitor brasileiro de literatura infanto-juvenil no período de 1994 a 2004: perspectiva semiótica**. Dissertação de mestrado em Linguística e Língua Portuguesa da Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho. Araraquara, 2008.

DURKHEIM, Émile. **As regras do método sociológico**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Papirus, 2005.

NOGUEZ, Dominique. **Le cinéma, autrement**. Paris: Du Ceerf, 1987. Trad. Pina Coco (não publicada).

SÁ, C. P. de. **Representações Sociais: o conceito e o estado atual da teoria**. In: SPINK, M. J. (org.). **O conhecimento no cotidiano**. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 19-57.

TONEZZI, Jose. **Distúrbios de Linguagem e Teatro**. Plexus, 2007



Kynodontas (2009). Direção de Yorgos Lanthimos. Fonte: divulgação.

O novo cinema grego e sua influência na crise econômica do país

Camila Albrecht Freitas¹

Discente do curso de Cinema e Audiovisual da UFPEL

Resumo: Este artigo tem como objetivo dissertar sobre a *Greek Weird Wave* ou a nova onda do cinema grego que, com filmes peculiares e ousados, bastante se difere das antigas produções do país, a exemplo de Theodoros Angelopoulos e seu cinema de contemplação tradicional na Grécia. Desse modo, o texto discute os diretores dessa nova safra e suas principais obras.

Palavras-chave: Cinema contemporâneo, crise, Grécia

Abstract: *This article aims to elaborate about the Greek Weird Wave that with peculiar and daring movies are quite different from the old productions of the country, like Theodoros Angelopoulos' movies and his traditional cinema of contemplation in Greece. Thereby, the text discusses the directors of the new season and his major works.*

Key-words: Contemporary cinema, crisis, Greece

De uns tempos pra cá, a crise econômica se instaurou na Grécia gerando sérios problemas, como desorganização na estrutura familiar, desempregos, fome e calotes internacionais. Com isso, uma geração de cineastas gregos têm se movimentado a fim de compreender e retratar a situação de seu país, deixando um grande legado de filmes que, carregada de metáforas e apresentando uma estética estranha e ousada, colocam o cinema na Grécia em uma nova fase: a de denúncia e manifestação, diferente do que se via dos anos 70 a 90, com Theodoros Angelopoulos e seus filmes reflexivos e contemplativos. Este artigo tem como princípio o desenvolvimento de uma breve análise acerca deste novo momento que a produção cinematográfica da Grécia tem passado consequência do caos econômico que vem interferindo em vários países peri-

¹ camila_albrecht@hotmail.com

féricos da Europa, e, portanto foca em relatar as principais obras da nova safra, de 2009 a 2013, apontando seus diretores e suas preocupações perante o rumo do país.

A NOVA ONDA

É evidente que as crises que assolam um país influenciam em sua produção artística. A revolta por conta das guerras, do totalitarismo, da censura e dos conflitos econômicos é fator determinante na construção das grandes expressões de arte. É como se o conflito existencial que permeasse entre o povo abalado pela crise criasse uma chama viva entre os artistas, que passam a clamar por mudança através de suas obras. A Sétima Arte é uma das grandes representantes na criação de produtos audiovisuais de cunho político e filosófico como forma de gritar por socorro ou, simplesmente, mostrar o poder da arte enquanto ela sobrevive. O cinema latino-americano, coreano, iraniano, grego, entre vários outros países periféricos são exemplos importantes de um cinema, em sua quase totalidade, que vai além do comercial e se sacrifica pela arte.

Constantemente algum país sem muita tradição no cinema surge com filmes bem trabalhados e resolvidos, que, sendo premiado em importantes festivais, resulta em destaque a determinado lugar isolado. Exemplo disso é o Irã, na década de 90, a Turquia e a Romênia, que tiveram notoriedade há pouco tempo, e, de uns anos pra cá, esta parece ser a vez da Grécia.

Mesmo com produção razoável, a Grécia sempre se destacou nas questões estéticas e conceituais, em se tratando de cinema. Theodoros Angelopoulos, um dos mais conhecidos diretores gregos e considerado o mais importante, com títulos como *Viagem a Citera* (Taxidi sta Kythira, Theodoros Angelopoulos, 1984), *Paisagem na Neblina* (Topio Stin Omichli, Theodoros Angelopoulos, 1988) e *A Eternidade e um Dia* (Mia Aioniotita Kai Mia Mera, Theodoros Angelopoulos, 1998), mesmo que tenha variado muito a temática de seus filmes, que foram de abertamente políticos à extremamente filosóficos e pessoais, sempre foi respeitado na Grécia pela forma humanista de construir seus filmes, a partir de um cinema de contemplação.

Porém, de uns anos pra cá uma nova geração de cineastas gregos têm se sobressaído, com produções que possuem certa estranheza ao retratar o cotidiano do país, ultrapassando a safra de culto ao mestre Angelopoulos na cinematografia da Grécia. Porém, é importante ressaltar que antes de sua morte, no ano de 2012, Angelopoulos rodava um documentário que tratava do caos econômico na Grécia, fato que também o inseriu nessa nova safra do cinema grego.

Desse modo, com propostas cruas e ousadas na forma de retratar a realidade atual, essa nova onda criativa que se estabelece no país vem sendo chamada de *Greek Weird Wave* ou Novo Cinema Grego. A nova onda começou há aproximadamente três anos quando *Dente Canino* (Kynodontas, Giorgos Lanthimos, 2009) foi indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro e *Attenberg* (Athina Tsangari, 2010) levou vários prêmios no Festival de Veneza. Na Grécia, desde então, diversos diretores têm criado produtos fílmicos de baixo orçamento que além de bem construídos tecnicamente trazem um contexto social interessante e, por isso, têm conseguido satisfazer a crítica.

A PRODUÇÃO NA NOVA SAFRA

Giorgos Lanthimos é um dos principais representantes da nova safra grega desde 2009, por ser um dos primeiros diretores a surgir com filmes ousados e bem trabalhados, mesmo que a economia no país não passasse por uma boa fase. Dente Canino se empenha a representar a decadência da família e a falência da sociedade grega em geral, consequência de um país com problemas sociais e contingências políticas, além disso, através de metáforas faz diversas reflexões acerca do poder e da liberdade, o que muitas vezes faz o filme beirar ao absurdo. Mais tarde, Lanthimos lança *Alpes* (Alpeis, Giorgos Lanthimos, 2011), que, com a mesma estranheza de Dente Canino, retrata a morte e a família grega e parece fazer alusão ao estado crítico da Grécia atual, carregando um humor sombrio e contraditório.

Outros títulos corroboram o que já foi dito sobre a produção cinematográfica grega e sua influência na crise econômica. Entre eles há destaque para filmes recentes como *Miss Violence* (Alexandre

Avranas, 2013), *O Garoto que Come Alpiste* (To agori troei to fagito tou pouliou, Ektoras Lygizos, 2012), *L* (Babis Makridis, 2012), *Patos Selvagens* (Wild Duck, Yannis Sakaridis, 2013), *Metéora* (Spiros Stathouloupoulos, 2012), *Todos os Gatos São Brilhantes* (Sygharitiria stous aisiodoxous?, Constantina Voulgaris, 2013) e vários outros.

Miss Violence é outra produção que retrata a família grega com crueza, insere o espectador em uma atmosfera de suspense de um casal que perde a filha, quando ela decide se suicidar em seu aniversário de onze anos pulando a varanda de casa. O mistério de sua morte, aos poucos, desmascara por completo aquela família e, em absoluto, a figura dominante do pai. Ao refletir um pouco acerca do filme, é possível perceber o quanto Avranas toma bases na perda de valores da sociedade grega, consequência da crise, para construir seu filme e, sobretudo, mostra através de metáforas um momento difícil que seu país está passando.

Já *O Garoto que Come Alpiste* mostra literalmente algo corriqueiro nos países emergentes: a presença da fome. O filme conta a história de um menino solitário que, desempregado e sem dinheiro, é obrigado a comer a comida de seu canário de estimação, realidade que choca quando percebida como fato, já que Lygizos não se preocupa em atenuar a situação que a massa da sociedade grega se encontra.

Todos os Gatos são Brilhantes, produção de mais uma diretora filha da crise, nesse seu primeiro filme Constantina procura compreender e relata, de maneira ímpar, a hierarquia e os problemas socioeconômicos da Grécia. O filme é sobre Elektra, uma jovem mulher que se encontra totalmente sozinha, é formada em Artes, mas trabalha como baby-sitter e seu companheiro acabara de ser preso por cometer atos políticos violentos. É nessa atmosfera densa que o filme se desenrola e parece, por motivos óbvios, fazer clara alusão ao momento atual de seu país, principalmente pelo nome de tragédia que a protagonista carrega. Elektra, assim como a Grécia, presa entre seu passado e seu futuro, entra em crise e precisa descobrir qual caminho seguir.

Em sua totalidade, estes filmes ousados da nova geração de cineastas gregos revelam que um novo cinema está nascendo por lá. Um cinema que clama por mudanças e que não mostra pudor

ao tocar na ferida aberta de seu país. Portanto, se considerar que a crise argentina foi responsável pela criação do novo cinema argentino, dos anos 90, e que as ferozes consequências da Segunda Guerra Mundial fizeram germinar o Neorrealismo Italiano, assim como várias produções estimuladas pelo caos socioeconômico e guerras, então já é possível perceber a crise em geral por um novo viés: como um impulso à produção cultural e artística.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

KEMP, Philip. **Tudo sobre cinema**. Rio de Janeiro: Sextante. 2011.

MASCARELLO, Fernando. **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papirus, 2008.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

A ETERNIDADE E UM DIA. Theodoros Angelopoulos. Grécia, 1998, 35 mm

ALPES. Giorgos Lanthimos. Grécia, 2011, 35 mm.

ATTENBERG. Athina Tsangari. Grécia, 2010, 35 mm.

DENTE CANINO. Giorgos Lanthimos. Grécia, 2009, 35 mm.

DIVIDOCRACIA. Aris Chtazistefanou e Katerina Kitidi. Grécia, 2011, 35 mm.

PAISAGEM NA NEBLINA. Theodoros Angelopoulos. Grécia, 1998, 35 mm



O Som Ao Redor (2013). Direção de Kléber Mendonça Filho. Fonte: divulgação.

A representação das classes sociais em *O Som ao Redor*¹

Eduardo Ribeiro²

Estudante de graduação do curso de Cinema e Animação da UFPEL

Resumo: Este artigo lança um olhar na forma com que as classes sociais do Brasil contemporâneo são representadas no filme *O Som ao Redor* (Kléber Mendonça Filho, 2012). Para definir “classe” utilizamos os conceitos “gosto” e “*habitus*” conforme Pierre Bourdieu e trazidos para a realidade brasileira por Jessé de Souza. Analisamos cenas que sejam definidoras das classes como representadas e cenas em que sejam evidenciados choques entre essas classes.

Palavras-chave: *O Som ao Redor*, classe social, *habitus*.

Abstract: This article intend to cast a glance at the way contemporary Brasil's social classes are pictured in *Neighbouring Sounds* (*O Som ao Redor*; Kléber Mendonça Filho, 2012). To define “class” we use the concepts of “taste” and “*habitus*” according to Pierre Bourdieu and brought to brazilian reality by Jessé de Souza. We analysed scenes that define the classes as represented in the movie and scenes in wich we can notice chock among those classes.

Keywords: *Neighbouring Sounds*, social class, *habitus*.

Na cinematografia brasileira recente, o longa-metragem *O Som ao Redor*, filme de estreia na ficção de Kléber Mendonça Filho, despertou visível interesse na crítica especializada. O contexto é semelhante ao de outras produções pernambucanas, como *Febre do Rato* (Cláudio Assis, 2012) ou o documentário *Doméstica* (Gabriel Mascaro, 2012), mas se pode observar uma repercussão acentuada do filme em questão no comparativo com seus conterrâneos. *O Som ao Redor* foi lançado em onze países e assistido por quase 100 mil pessoas no Brasil³, uma contagem relativamente modesta

1 Versão reduzida do artigo apresentado como conclusão do curso de Cinema e Animação da UFPEL, sob orientação do professor Guilherme Carvalho da Rosa.

2 dudaribeirodudaribeiro@gmail.com ou dudaduba@hotmail.com

3 Dados sobre a bilheteria de *O Som ao Redor* pelo G1. Disponível em: < <http://goo.gl/M8RkoZ> >, acesso em 21/11/13.

que o exclui do grupo dos 5% de filmes com exibição em salas de cinema no país que atingiram mais de um milhão de espectadores e que detém 70% do público, conforme investigação de Guilherme Barone (2011) realizada no período de 2000 a 2009. Um exemplo desta “assimetria” é o também recente *Tropa de Elite 2* (José Padilha, 2010), assistido por mais de 10 milhões e consagrado maior bilheteria da história do cinema nacional.

Embora de uma trajetória modesta nas salas de cinema, *O Som ao Redor* foi incluso na lista de dez melhores do ano do jornal *The New York Times* pelo crítico Anthony Oliver Scott. Participou de diversos festivais e ganhou uma série de prêmios, alguns no Festival de Gramado (2012), melhor filme de ficção e melhor roteiro do Festival do Rio (2012), prêmio Itamaraty de melhor filme na Mostra de São Paulo (2012), além de alguns internacionais, dois deles concedidos pela *International Federation of Film Critics* em Roterdã, na Holanda, e Copenhague, na Dinamarca.

Kléber Mendonça já realizou aproximadamente dez curtas-metragens e um longa documentário. O diretor é formado em jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco e também trabalhou como crítico cinematográfico para o jornal *O Globo*, a revista *Cinética* e o *Jornal do Commercio*, além de gerir o *CinemaScópio*, um site de crítica cinematográfica. *Recife Frio* (2009), é um falso documentário que, segundo a descrição do canal do diretor no *Youtube*, é “o curta metragem brasileiro mais premiado desde *Ilha das Flores*” (Jorge Furtado, 1989). Também é notável *Eletrodoméstica* (2005), sobre a vida de uma dona de casa na década de 90, com situações revisitadas na personagem de Bia (Maeve Jinkings) no longa de ficção.

O Som ao Redor teve um orçamento total de 1,8 milhões de reais⁴, o que permite classificá-lo como de baixo orçamento, conforme compreende a Secretaria do Audiovisual⁵. *A perseguição* (*The Grey*; Joe Carnahan, 2011), produção estadunidense localiza-

4 Dados sobre o orçamento de *O Som ao Redor* no site R7 em: < <http://goo.gl/OUluKn> > ou no *Adoro Cinema* em: < <http://goo.gl/coicd> >, acesso em 21/11/13.

5 Referência retirada do edital 01 de 21 de dezembro de 2011, disponível em: < <http://goo.gl/ijXC0X> >, acesso em 23/11/13.

da imediatamente abaixo de *O Som ao Redor* na lista do *The New York Times*, foi orçado em 25 milhões de dólares segundo o *IMDb*⁶. No Brasil, *Tropa de Elite 2* teve um custo aproximado de 16 milhões de reais (MENEZHINI, 2010), enquanto o contemporâneo *Nosso Lar* (Wagner de Assis, 2010) custou, segundo Inácio Araújo (2010), “Ao que se diz, R\$ 20 milhões”. Nota-se pela comparação que *O Som ao Redor* custou muito menos que os maiores lançamentos do mercado nacional, ou que filmes de semelhante repercussão entre a crítica especializada em plano internacional.

A obra contém cenas na Zona da Mata de Pernambuco, mas quase todas as demais se passam na praia de Boa Viagem, onde o diretor morava com Emile Lescaux, sua esposa e produtora do filme. É notável que o espaço urbano, sua transformação através do tempo e o comportamento humano em sociedade são assuntos do interesse de Kléber a partir de seus filmes. *O Homem da Projeção* (2005) e o já citado *Recife Frio*, por exemplo, trazem essas temáticas para o ambiente do Recife e transpõe “a textura desses lugares” para o filme, parafraseando o diretor em entrevista à blogueira Gabriela Alcantara (2013). Segundo o crítico Luis Zanin (2013), o espaço urbano do filme é dotado de “um medo onipresente, diluído no ar pesado, uma espécie de ameaça contínua, que não se esgota e nem cessa”. Nesse mesmo sentido, Roger Lerina (2013) afirma que *O Som ao Redor* é “uma espécie de *Cachê* (Michael Haneke, 2005) nos trópicos”⁷.

O diretor, alega que *O Som ao Redor* é o primeiro filme brasileiro a tomar como principal assunto o crescimento econômico do país nos últimos 18 anos, essa transformação e suas consequências.⁸ O crítico Jean-Claude Bernardet, que, segundo artigo de Ivonete

6 Disponível em: < <http://goo.gl/dcEte> > ou no site *The Numbers*: < <http://goo.gl/cm752g> >, acesso em 21/11/13.

7 Situações de tensão marcam algumas das obras da carreira de Kléber Mendonça, como *A Menina do Algodão* (2003) ou *Vinil Verde* (2004).

8 Tradução livre do autor. Parágrafo original: “Over the last 18 years, Brazil has enjoyed a spurt of growth that has allowed it to zoom past Britain, Italy, Russia and Canada to become the world’s sixth largest economy, a process that has propelled tens of millions of Brazilians into the middle class. *Neighboring Sounds* may be the first major Brazilian film that directly takes as its main subject that transformation and its consequences” (ROTHER, 2012).

Pinto na revista *Teorema*, desde o livro *Cineastas e Imagens do Povo* (1985) “denuncia a falta de filmes que trabalhem a elite brasileira”, afirma que “nenhum outro estado produz hoje um cinema tão preocupado com a luta de classes quanto Pernambuco” (BERNARDET *apud* PINTO, 2012, p. 41). Segundo Pablo Villaça (2013)⁹ em seu *website* Cinema em Cena “*O Som ao Redor* se revela não um estudo de personagens, mas um autêntico estudo de *classe*”.

Tal como Villaça, na presente investigação há a premissa de que o filme suscita em seu entorno, entre outros temas, uma discussão sobre as classes sociais no Brasil contemporâneo. Trata-se de uma temática conhecida do cinema nacional a guisa de seu período moderno, mas que é observada no filme a partir do contexto de surgimento de uma nova classe média ou, como observa Jessé de Souza (2012) de uma “nova classe trabalhadora” no momento atual. A escolha desse filme para desenvolver essa análise se deve não apenas à notabilidade do mesmo dentre a safra atual nacional, mas também à sua temática relacionada às classes, como notável na sinopse¹⁰:

A vida numa rua de classe média na zona sul do Recife toma um rumo inesperado após a chegada de uma milícia que oferece a paz de espírito da segurança particular. A presença desses homens traz tranquilidade para alguns, e tensão para outros, numa comunidade que parece temer muita coisa. Enquanto isso, Bia, casada e mãe de duas crianças, precisa achar uma maneira de lidar com os latidos constantes do cão de seu vizinho. Uma crônica brasileira, uma reflexão sobre história, violência e barulho.

Num primeiro momento do presente trabalho, buscaremos entender os conceitos de *gosto*, *classe social* e *habitus* segundo Pierre Bourdieu e no contexto brasileiro segundo Jessé de Souza. O ca-

9 Pablo Villaça (2013) é criador do site *Cinema em Cena*, onde publicou esta crítica. Datado de 1997 é o mais antigo site de cinema do Brasil.

10 Transcrita do site oficial do filme. Disponível em < <http://goo.gl/wHFVg6> > acesso em 10/1/14.

pítulo de análise se dará por meio de sequências do filme, onde notaremos a relação dos personagens com os objetos de cena, por conta da noção de *habitus* estudar as relações de classe menos pela produção de bens do que pela maneira de usá-los. Analisaremos, nos momentos de choque entre classes, como se constitui a diferenciação entre as mesmas. Nas considerações finais refletiremos sobre o que é possível concluir tendo em vista tais aproximações teóricas e o que ainda pode ser estudado no campo da representação das classes sociais no cinema brasileiro atual e em *O Som ao Redor*.

Buscaremos responder como o conceito de “nova classe trabalhadora” elaborado por Jessé de Souza (2012) para representar a ascensão econômica alcançada por alguns brasileiros nos últimos anos pode dialogar com *O Som ao Redor* de Kléber Mendonça Filho, que segundo o diretor é o primeiro grande filme brasileiro que toma o atual crescimento econômico e suas consequências como principal tema (ROTHER, 2012, online).

GOSTO, *HABITUS* E CLASSE SOCIAL

A noção de *habitus*, conforme proposta por Bourdieu, refere-se a “capacidades treinadas e propensões estruturadas para pensar, sentir e agir de modos determinados” (WACQUANT, 2005, online p. 2), atuando como uma segunda natureza dos sujeitos, de ordem social. As diferentes classes apresentam diferentes esquemas de *habitus* baseados no *gosto*. O *gosto* “constitui um estilo de vida e espelha todas as escolhas que dizem quem a pessoa é ou não é em todas as dimensões da vida” (2012, p.49).

Para Bourdieu as classes se diferenciam, tal como no marxismo, pela sua relação de produção, pela propriedade de certos bens, mas também pelo aspecto simbólico do consumo, ou seja, pela maneira de usar os bens, transformando-os em signos. (CANCLINI 2005, p.70)

Dessa forma, levando em conta aspectos *materiais* e *simbólicos* das diferenças entre classes, Bourdieu propõe o que chama de

uma visão “não-economicista” das diferenças. Em *A Distinção* (2007) o autor caracteriza em três níveis culturais, ou *gostos*: O gosto legítimo, equivalente à burguesia, é marcado por ideologias de um “aristocracismo esteticista”, ou pela “arte pela arte”. O gosto médio, representante das classes médias, produz bens e mensagens de consumo de massa e é marcado por “ascetismo e pretensão”. O gosto representante das classes populares é produtor de bens e mensagens de consumo de massas e marcado pela ideologia político-estética do “pragmatismo funcional” (CANCLINI, 2005, p.78), ligado ao prático.

Jessé de Souza afirma que as classes média e alta no Brasil, representantes do gosto legítimo e médio, têm acesso privilegiado a “reconhecimento social, respeito, prestígio, glória, fama, bons carros, belas casas, viagens, roupas de grife, vinhos” (SOUZA, 2013 p.48), o que aponta o seu *habitus*. Esses grupos têm acesso privilegiado a educação e bens culturais e estabelecem a partir de si um modo “correto” de ver a arte, que estrutura os demais gostos (CANCLINI, 2005). O filme *Um lugar ao Sol* (2009) de Gabriel Mascaro serve para pensar os *gostos* e *habitus* das classes dominantes. O documentário visita moradores de luxuosas coberturas em São Paulo, Recife e Rio de Janeiro, coletando entrevistas e registrando suas casas.

Em sua análise de Bourdieu, Canclini afirma que a estética dos setores médios constitui-se das “obras menores das artes maiores” e pelas “obras maiores das artes menores” (2005, p.82). É importante lembrar que, diferente da França de Bourdieu onde a base da sociedade é a classe média, segundo Souza no Brasil ela representa uma minoria privilegiada, enquanto a maioria das pessoas faz parte da classe popular (2012, p.360). “O filho ou filha da classe média se acostuma, desde tenra idade, a ver o pai lendo jornal, a mãe lendo um romance, o tio falando inglês fluente” (SOUZA, 2012, p.24). *Pacific* (Marcelo Pedroso, 2009), documentário recifense montado com registros em vídeo cedidos por tripulantes de um cruzeiro turístico homônimo que acontece em período de férias pelo nordeste do País, demonstra o *habitus* de certa classe média.

O gosto popular, não apenas devido à distribuição desigual de bens materiais que porventura lhes restrinja a tal condição, mas também pela “distribuição desigual de recursos simbólicos: uma

formação que os exclui da sofisticação nos hábitos de consumo” (CANCLINI, 2005, p.85), resume-se ao necessário. Um filme onde estão presentes questões relacionadas ao *habitus* da classe popular é *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, 2010).

Souza afirma que as classes populares constituem 2/3 da população nacional e divide-as em “batalhadores” e “ralé”. O primeiro setor representa um grupo mais bem estruturado, com certo acesso a capitais culturais, materiais, familiares e etc. O segundo uma classe vítima de “abandono social e político”, ou socialmente compreendida como “um conjunto de indivíduos carentes ou perigosos” (SOUZA, 2012, p.25), que muitas vezes não representa exatamente um dos tipos de *gosto* conforme explanou Bourdieu a partir de seu território, ficando assim relegada ao *habitus* precário¹¹.

O grupo que Souza denomina como batalhadores representa “uma versão modificada da classe trabalhadora” na qual nem todos estão ligados a um método fordista de produção e emprego, embora esse ainda exista. Essa classe trabalhadora em “versão moderna que passa a existir também nos países avançados” (SOUZA, 2012, p.363) é predominante nos países emergentes, e compõe-se de “batalhadores” com relativa autonomia na gestão dos próprios negócios, os quais muitas vezes submetem-se a regimes de superexploração e são a “classe suporte” da nova forma de capitalismo financeiro (SOUZA, 2012, p.367).

As discussões da Secretaria de Assuntos Especiais (SAE)¹² propõem a necessidade de “uma definição padrão” para as classes emergentes, que tem sido colocada por esse órgão do governo em termos do padrão de consumo e renda dessas famílias. De acordo

11 Para diferenciar o *habitus* identificado por Bourdieu do *habitus* encontrado na sociedade brasileira Souza propõe, além da noção de “*habitus* precário” que se refere a sujeitos em uma situação de precariedade especial, a diferenciação entre *habitus* primário e *habitus* secundário. O *habitus* primário identifica o conjunto encontrado nos estudos que realizados na França, e se diferencia do secundário porque este é próprio do contexto da sociedade brasileira e se refere à parcela da população nacional que tem acesso a uma vida “digna”, desde os batalhadores até as classes dominantes, ou seja, a todos que não estão condicionados ao *habitus* precário.

12 Mais sobre em post publicado pela Agência Brasil (2012) no Portal Brasil, disponível em < <http://goo.gl/RaD1dJ> >, acesso em 21/01/2014.

com essa interpretação “a classe média do País representa mais da metade da população”, fato que os estudos de Souza contrariam, ao utilizar o *habitus* precário e secundário para observação das classes, tendo assim uma visão mais baseada nas formas de viver do que no acesso a bens materiais.

Observamos no universo do filme, tendo em vista a revisão teórica feita, três grupos sociais que podem ser genericamente descritos a partir da classe. O primeiro é formado pelo que Jessé Souza denomina como “batalhadores”: foram recentemente incluídos em uma faixa de consumo que pode ser identificada como uma “nova classe média”, mas carrega um *habitus* de classe trabalhadora. O segundo é constituído por um grupo dominante, mas que no contexto do filme é representado também com um repertório simbólico de gosto da classe média. O último é formado por sujeitos que pertencem à “ralé brasileira” através do *habitus* precário, ou estão ameaçados de rebaixamento a este grupo.

A NOVA CLASSE MÉDIA/ TRABALHADORA

Bia (Maeve Jinkins) é uma mulher casada de cerca de 30 anos, pele parda e cabelos cacheados. Mãe de um menino e uma menina, ambos em uma faixa etária entre sete e quatorze anos, os quais ela prepara para a escola onde, eventualmente, leva de carro. Assume parte das tarefas da casa, embora exista uma personagem que cumpre o papel de diarista. Notamos o acesso de sua família a bens de consumo como máquina de lavar, computador, TV de plasma, *et al*, como as aulas de inglês e chinês que seus filhos participam. Mesmo observando sua residência em um bairro de classe média e sua situação material relativamente cômoda, tendo como base o trabalho de Souza (2012), não se pode dizer que essas personagens representam a classe média histórica brasileira.

Em uma cena, dois entregadores tocam a campainha do prédio de Bia trazendo a sua nova televisão de 40 polegadas. Ela desce para atender. Em menos de dez segundos após ter aberto o último portão, chega da rua a sua vizinha Betânia, que assume o diálogo com os entregadores alegando ter comprado uma “tevê dessas” e per-

guntando quando seria realizada a entrega. Fora do quadro, Bia suspira impaciente. Os entregadores, que estavam se preparando para levantar e carregar o aparelho, passam a olhar uma planilha e atender Betânia. Bia interrompe o diálogo perguntando se eles “podem entregar a minha tevê e depois resolvem o problema dela”. O entregador mais velho se posiciona para arrastar o aparelho, enquanto o que segura a planilha pede “só um instantinho” e responde à Betânia, dizendo que “é a próxima”, confirmando “32 polegadas, é uma mais pequena, né?”. Em uma sequência de planos a seguir é possível notar a atenção de Betânia ao tamanho da televisão na caixa que está sendo entregue e então uma troca de olhares entre ela e Bia, que está com a chave do carro na boca, mexendo nos próprios cabelos. Betânia caminha até a outra e a ataca com puxões de cabelo e tapas, que grita pedindo para ser largada. Após o corte, Bia entra em casa aflita e despenteada.

Nessa cena é possível perceber a televisão como um símbolo de ascensão social cuja maior apropriação é disputada entre as duas personagens, que buscam aproximar-se de um estilo de vida que reconhecem como equivalente das classes médias ou mais próximo do gosto dominante. A situação que é criada no entorno do objeto, entretanto, aponta no sentido contrário, aludindo a um *habitus* equivalente às classes populares.

A CLASSE MÉDIA E A POPULAR

Francisco Oliveira (W. José Solha) é um homem branco de mais de 60 anos, avô de João (Gustavo Jahn) e Dinho (Yuri Holanda). Os Oliveira exercem um papel dominante no contexto do filme. Francisco é dono da maior parte do bairro de classe média em que se desenrola a narrativa, mas diz que o seu negócio mesmo é nas suas terras na Zona da Mata, onde tem um engenho. Sua fala é pouca e objetiva. Essa personagem faz o papel de líder patriarca tipicamente coronelista e representa um conflito entre o modo tradicional das relações de dominação com uma realidade contemporânea que ocorre no urbano.

Dinho Oliveira parece não ter muito mais que 20 anos, mora com os pais e a irmã Mirella no bairro e conclui a faculdade a contragosto.

to. É acusado de roubo algumas vezes e amplamente acobertado pelo avô, que admite que Dinho “está dando muito desgosto pro pai dele”. O outro neto é João, órfão, alterego do diretor, uma década mais velho que Dinho, trabalha para o avô como corretor de imóveis na própria rua.

É identificável outro conjunto de indivíduos que faz parte de uma classe média na reunião de condomínio do prédio de João. A não proximidade com o seu cotidiano, entretanto, impossibilita distinguir se são oriundos da classe média tradicional, como os Oliveira, ou da “nova classe trabalhadora” conforme definido por Souza.

Há no filme um grande e misto grupo de personagens que podem ser identificados como portadores de um *habitus* precário, ou então identificados com um gosto popular no *habitus* secundário. Vendedores ambulantes, entregadores diversos, policiais, porteiros, seguranças de rua, guardadores de carro e ladrões descamisados representam a maior parte das personagens do filme. Essas personagens aparecem em posições servis, senão como possíveis invasores no bairro.

Maria é uma senhora negra de 60 anos que toma conta de João e seu apartamento. Vai à igreja e é mãe de um rapaz de cerca de 20 anos, Sidcley, e de uma filha não muito mais velha também chamada Maria, essa por sua vez mãe de duas crianças. Em alguns momentos os descendentes de Maria povoam o apartamento de João enquanto é cumprido o expediente da faxina, seja sua filha substituindo-a nos afazeres ou as netas a descanso porque a mãe tinha “um compromisso”. Em uma manhã uma das netas de Maria, de aparentemente seis ou sete anos, sob a supervisão indiferente da avó, assiste uma animação erótica na televisão de plasma da sala.

Clodoaldo (Irandhir Santos) e um grupo de auto-intitulados seguranças particulares se apresentam no bairro no início do filme oferecendo seus serviços. Em uma noite calma de guarda na rua ele mostra a dois colegas um vídeo em sua câmera digital, onde alguém trabalhando de segurança é morto por um grupo que passa de carro. “Isso é aqui meu rei, na área da gente” explica, antes de passar o aparelho para um dos outros poder ver de novo. São notáveis no filme relações de diversas personagens com equipa-

mentos ou imagens audiovisuais, entre vendedores de mídias piratas, câmeras de segurança, tevês, videogames, celulares, laptops e etc. O citado crescimento econômico nacional, assim como a inserção de mais equipamentos e tecnologias digitais no mercado permitem uma maior democratização da prática da fotografia por Clodoaldo, como do acesso a grandes tevês de plasma por Bia. A fotografia, que segundo Bourdieu “soleniza o cotidiano, realça a superação da rotina” (CANCLINI, 2005, p.82) e é característica dos setores médios, nas mãos de Clodoaldo cumpre essa função a partir de um cotidiano que lhe é próprio¹³. Ou seja, a diferença, no caso de Clodoaldo, se esclarece não em relação à possibilidade de acesso à câmera, que poderia lhe aproximar das classes médias, mas no modo de uso desse aparelho, uma vez que a sua forma de praticar a fotografia/vídeo é um meio de acesso ao seu *habitus*.

CLODOALDO E OS OLIVEIRA

Em uma cena noturna Clodoaldo usa o orelhão da rua para ligar para a casa de Dinho e ameaça o “filho da puta” a assaltar “de novo” a casa de algum trabalhador, garantindo que “agora a rua tem segurança”. Antes de desligar avisa “mas cuidado não pra não morrer, visse”. Na sequência, Dinho calça os chinelos e sai do próprio prédio.

Dinho, caminhando pela rua e fumando um cigarro, se aproxima de onde os seguranças estão instalados sentados em cadeiras de plástico e cobertos por um toldo, próximo ao orelhão. Menor que dois dos seguranças e mais magro que os três, coloca-se na frente deles, joga o cigarro no chão e se apresenta com um “boa noite” vagamente respondido pelo grupo. Após fazer algumas perguntas objetivas, vendo que Clodoaldo nega a realização da ligação e o fato de sequer conhecê-lo, Dinho reverte o processo de intimidação que sofreu no telefone. Na base de sua argumentação está o fato de sua família ser “gente grande”, “de dinheiro” e dona da rua. Em uma de suas falas, enquanto aponta o dedo para os seguranças imóveis e calados, Dinho diz que “aqui não é favela não, véio. E

13 Em outra cena descobrimos que Clodoaldo fotografou e carrega cópia digital da foto de uma irmã de um dos outros seguranças que foi morta em um atropelamento numa rodovia.

nem esse orelhão é de favela, de gente pobre. Esse orelhão não tá numa favela e não serve pra deixar nem mandar recado”. Quando terminada a discussão Dinho despede-se com outro “boa noite” antes de dar as costas ao grupo e seguir andando. Clodoaldo assiste à partida de pé, enquanto os outros dois ficam em silêncio.

O rumo da discussão entre o trio de seguranças e Dinho, ofendido e chamado de “ladrãozinho” por Clodoaldo na rua que declara ser de sua família, evidencia uma série de privilégios sociais imateriais que estão a favor deste.

BIA E A DIARISTA

Francisca é uma senhora mulata, gorda, que aparenta 50 anos e trabalha na casa de Bia como diarista. Na cena em que aparece apresenta-se vaidosa, com maquiagem, brincos dourados e os cabelos cacheados pintados, mas queima o aparelho *bark free*¹⁴ da patroa por não notar as especificações de voltagem. Francisca aparece nervosa e insegura, cheirando o aparelho enquanto seca o próprio rosto com uma toalha. A patroa percebe e a aborda, já desconfiada. A diarista pergunta para “dona Bia” se ela sente um cheiro estranho, a qual afirma que sim. Em seguida a outra admite ter colocado o aparelho na tomada. Bia, que é talvez 20 anos mais nova, responde bastante irritada “Putá que pariu eu não acredito que tu queimou esse negócio. Tu botou na tomada? Porra, isso era pra botar no transformador. Francisca tu não tá vendo que tá escrito aqui, eu escrevi ‘atenção ligar em 110 volts’? Recife é 220 volts”. A bronca se prolonga consolidando-se a maior do filme. Francisca, bastante constrangida, pede para ter o aparelho descontado do salário, mas a patroa se nega a tal, alegando que o mesmo é importado. No fim, conforme Bia diz mais palavrões e aumenta o tom de voz, Francisca pede repetidas vezes que a patroa não fale com ela daquela maneira, enquanto esta repete gritando “vai fazer tuas coisas”, com um gesto veloz do indicador apontando para a cozinha. Os filhos de Bia espiam a situação do quarto. Após o corte a patroa aparece deitada

14 O aparelho que emite um som agudo, usado por Bia para inibir os latidos do cachorro da vizinha.

no sofá sendo massageada pelos filhos, ao som de Caetano Veloso possivelmente vindo da nova televisão de 40 polegadas.

Em função de um erro não muito raro para uma pessoa da condição social e idade de Francisca, sobre um eletrônico não muito oneroso ou sofisticado, Bia mostra-se bastante irritada e humilha a outra. Tanto na análise dessa cena como na mencionada entre Dinho e os seguranças, é possível recorrer a Woodward:

As identidades são fabricadas por meio da marcação da diferença. Essa marcação da diferença ocorre tanto por meio de sistemas *simbólicos* de representação quanto por meio de formas de exclusão *social*. A identidade, pois, não é o oposto da diferença: a identidade *depende* da diferença. (WOODWARD, 2000, p.39 e 40)

É possível pensar que a identidade de Bia enquanto “patroa” ou “classe média” depende de uma diferenciação de si mesma em relação à Francisca, que é fortemente afirmada no sentido “social” por meio da bronca. A distinção ocorre “na construção de diferenças socioculturais no consumo” (CANCLINI, 2007, p.70) através do *bark free* ou da televisão de 40 polegadas. A cor da pele e provavelmente a origem social são semelhanças que poderiam unir essas duas personagens sob certas interpretações. Justamente por isso a patroa é contundente ao marcar as diferenças, produzindo uma distinção discursiva mais clara possível.

ADAILTON E O AUDI A3

Em uma cena uma senhora de 40 ou 50 anos, que não é apresentada nominalmente e nem volta a aparecer no filme, está saindo do seu prédio carregando uma sacola, a própria bolsa e falando ao celular. Pode-se imaginar que participe de uma classe média e está indo para o trabalho, devido à sua apresentação vaidosa e à conversa de tom profissional em que está concentrada. Conforme passa o último portão, a câmera revela uma dupla de guardadores de carro que já havia sido apresentada em uma cena ante-

rior, cuidando de dois carros estacionados. Adailton e seu colega são dotados de uma fala bastante popular e regional, certamente os trabalhadores mais próximos do conceito de “ralé” que o filme apresenta, que pelo que parece trabalham diariamente no bairro limpando e fazendo a segurança de automóveis.

Conforme ela avança no espaço Adailton estende a mão para apanhar uma das sacolas, perguntando numa fala rápida e um pouco embaraçada “Tá precisando de ajuda aí, senhora?”. A mulher, sem parar de caminhar ou tirar o celular do rosto, fala “Já vou dar (o dinheiro) pro seu amigo, tá?” ao que Adailton responde “Não tô querendo dinheiro, não”. Ela sem olhá-lo nos olhos faz “shhh” e um gesto de abano com a mão, não muito distante do rosto dele. Adailton responde com um “oxe” e um olhar bastante ofendido, que nem é vislumbrado pela personagem, que segue em direção ao seu Audi A3. Enquanto o outro guardador de carros coloca a bagagem dentro do carro, Adailton assiste a cena em silêncio com as mãos nos bolsos. Em um momento a mulher vira de costas para a ação, compenetrada nas ordens que transmite ao celular, quando Adailton pega uma chave e discretamente arranha a traseira do seu carro da esquerda à direita.

Como coloca Woodward “a identidade é marcada por meio de símbolos” (2000, p.9). A bolsa e sacola que essa senhora carrega, seu celular, roupas, jóias e o modelo de carro que possui, nessa perspectiva, atuam como definidores de classes e diferenças. Adailton, enquanto membro do grupo que Souza chama “ralé”, não tem ampla liberdade de escolha sobre os bens que exibirá em seu entorno, seja pela falta de recursos materiais que dão acesso aos mesmos, seja pela falta de capitais imateriais que impede uma escolha clara sobre esses bens. Essa distinção, corroborada por bens materiais, é também sublinhada pelo *habitus*. A forma de falar, caminhar e investir o próprio tempo, por exemplo, são diferenças flagrantes entre Adailton e a referida senhora. Ele, no primeiro momento em que aparece no filme, é visto sendo coibido a prestar satisfações a João Oliveira, enquanto na cena dessa análise é tratado com desprezo.

Pode-se dizer que Adailton, sentindo-se injustamente ofendido pela senhora quando interpretado como um “pedinte” e desvalorizado enquanto “trabalhador” e notando a diferença entre os dois reafirmada por ela no sentido “social”, responde atacando um ob-

jeto que corrobora essa distinção no sentido “simbólico”, o carro. É interessante notar que essa cena se dá antes da apresentação do grupo de seguranças no bairro, que, além de dotados de mais capitais materiais e imateriais que os guardadores de carros, vestem uniformes e carregam armas, sendo também alvo de mais respeito aparente por parte dos moradores. O filme não dá recursos para concluir como se desenrolaria a mesma ação nesse novo panorama.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É possível pensar criticamente o cinema brasileiro a partir da problematização e da forma de representação das classes sociais, bem como pensar a relevância política e social de um cinema que seja contemporâneo, intempestivo em relação a seu próprio tempo, e, dentro disso, consiga colocar em foco a questão da classe social.

Ivonete Pinto, em seu artigo *Cinema Irrelevante* (2012) comenta que Bernardet nota a falta de filmes que tratem da “elite brasileira”. Diferente de uma série de sucessos de público que se ambientam em espaços próprios das classes populares ou da ralé brasileira, como *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), *Carandiru* (Hector Babenco, 2003) ou *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007), *O Som ao Redor* faz um retrato do Brasil a partir de um ambiente próprio da classe média. Sua abordagem, entretanto, é diferente da de filmes como *De Pernas pro Ar* (Roberto Santucci, 2010) ou *E aí, comeu?* (Felipe Joffily, 2012), que não apresentam um olhar crítico sobre as classes que representam. Como Kléber Mendonça coloca no artigo de Larry Rohter (2012), é necessário que se pense uma nova estética brasileira que seja capaz de questionar situações próximas aos realizadores cinematográficos e fale do universo que eles participam. “O cinema brasileiro olha para lugares que não me interessam. Queria fazer o tipo de filme que não tenho visto no Brasil, o que diz muito sobre o que acho da cena atual”, diz Kléber Mendonça em entrevista para a *Folha*¹⁵. No sentido dessa reflexão acerca das classes, pode-se lebrar a citada publicação da revista Teorema:

¹⁵ Entrevista para Fernanda Mena, publicada 17/2/13, disponível em < <http://goo.gl/5WW7EI> >, acesso em 29/1/14.

Essa temática, que enfrenta diretamente o crescimento da violência, passa batida pelas cinematografias de estados como São Paulo, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul. Jean-Claude pergunta: O que está se fazendo no Recife é cinema político? É cinema político por causa de sua temática? E emenda: É político um cinema que não tem público? (PINTO, 2012, p. 41):

O acesso limitado da maior parte do público a filmes que problematizam as classes é um dado observável no desnível de bilheteria apresentado na primeira página desse trabalho e um interessante objeto de estudo nesse momento da produção cinematográfica nacional.

Com o presente artigo também procuramos levantar a questão da classe emergente no Brasil e sua proposta de “definição padrão” do Governo Federal enquanto uma “nova classe média”, esta contraposta aos estudos do sociólogo Jessé de Souza, que sugere entender tal grupo como uma “nova classe trabalhadora”, baseado no conceito de *habitus* elaborado por Bourdieu, adaptado à conjuntura brasileira e explicado ao longo desse trabalho. Tal conceito entende “classe social” não apenas pela renda ou consumo, mas também como um conjunto de disposições, hábitos e saberes invisíveis, o que evidencia uma diferença prática e não somente econômica nas formas de viver.

Tendo em vista a teoria elaborada por Souza e sua aplicabilidade na investigação da sociedade brasileira atual, bem como a necessidade do debate cinematográfico considerar uma discussão contemporânea das classes sociais, especialmente das classes médias e dominantes, seja através da produção cinematográfica ou científica, esperamos que os questionamentos propostos neste trabalho possam desdobrar em outras pesquisas com o foco na representação da classe social no cinema.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGÊNCIA BRASIL. **Governo diz que nova classe média tem renda entre R\$ 291 e R\$ 1.019 familiar per capita.** In: Portal Brasil, Economia e emprego, 2012. Online. Disponível em: <<http://goo.gl/RaD1dJ>>, acesso em 21/01/2014.

ALCÂNTARA, Gabriela. **Entrevista com Kleber Mendonça Filho: espaço urbano, ativismo, medo, provincianismo e sociedade.** In: blog Monstro Amor, online. Publicação do dia 4/1 de 2013. Disponível em: <<http://goo.gl/TnnXay>>, acesso em 10/11/13.

ARAÚJO, Inácio. **O filme mais caro do Brasil.** In: Blog Cinema de Boca em Boca, Portal Uol, online. Publicado em 5/9 de 2010. Disponível em: <<http://goo.gl/Cf7fBL>>, acesso em 7/11/13.

BARONE, João Guilherme. **Assimetrias, dilemas e axiomas do cinema brasileiro nos anos 2000.** Porto Alegre/RS: PUCRS, Revista Famecos Vol. 18, No 3: Imaginário e Tecnologias, 2011. Online, disponível em <<http://goo.gl/I6Tvn8>>, acesso em 20/11/2013.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento.** Tradução: Daniela Kern, Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo, SP: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

_____. **O Poder Simbólico.** 9ª ed. Rio de Janeiro; Bertrand Brasil, 2006.

CANCLINI, Néstor. **Diferentes, desiguais e desconectados.** Pierre Bourdieu: a diferença lida a partir da desigualdade. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

LERINA, Roger. **Filme brasileiro mais badalado do momento, O Som ao Redor chega ao sul.** In: Jornal Zero Hora. Online. publicado em 11/01 de 2013. Disponível em: <<http://goo.gl/4hzJbO>>, acesso em 7/11/13.

MENEZHINI, Carla. **‘Temos esperança de lançar ‘Tropa de Elite 2’ sem pirtaria’, diz diretor.** In: Portal Globo, G1, Rio de Janeiro, online. Publicado em 21/01 de 2010. Disponível em: <<http://goo.gl/Y1S3rl>>, acesso em 20/11/13.

PINTO, Ivonete. **Cinema Irrelevante**. Revista Teorema, nº21. Porto Alegre. 2012.

ROHTER, Larry. **Kleber Mendonça Filho directs Neighbouring Sounds**. The New York Times, Nova Iorque, online. Publicado em 17/8/12. Disponível em: < <http://goo.gl/FIFPKn> >, acesso em 10/11/13.

SOUZA, Jessé de. **A ralé brasileira: quem é e como vive**, Belo Horizonte/BH, UFMG, 2009

_____. **Os batalhadores brasileiros; nova classe média ou nova classe trabalhadora?** 2a ed. Belo Horizonte/BH, UFMG, 2012

UOL, *website*. **“Tropa de Elite 2” bate “Dona Flor” e se torna maior bilheteria do cinema nacional**. Publicado em 8/12 de 2010. Post do dia 08/12 de 2010. Disponível em < <http://goo.gl/YIBIxj> >, acesso em 11/11/13.

VILLAÇA, Pablo. **O Som ao Redor**. In: Cinema em Cena, 30/1/13. Online. Disponível em < <http://goo.gl/BpflPg> >, acesso em 12/11/13.

WAQCQUANT, Loïc. *Habitus*, publicado originalmente em **International Encyclopedia of Economic Sociology** (Jens Beckert e Milan Zafirovski, eds.), London: Routledge, 2005, p. 315-319. Disponível em: < <http://goo.gl/KS3ZrW> > acesso em 20/11/13.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e Diferença: uma introdução teórica e conceitual e HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis/RJ: Vozes, 2000.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo, Paz e Terra, 2001

ZANIN, Luis. **Um som perturbador**. In: Estado de São Paulo. Online. Publicado em 4/1 de 2013. Disponível em: <<http://goo.gl/juaOQJ>>, acesso em 11/11/13.



A cultura surda no episódio *Andy in C minor* da série *Cold case*

Angelina Monica Monteiro dos Santos¹

Graduanda em Pedagogia da UFPel, IC/ PET Educação
Orientadoras: Angela Nediane dos Santos² e Cristina Maria Rosa³

Resumo: No trabalho analiso a representação de surdo e a língua de sinais que é evidenciada no episódio *Andy in C minor* da série *Arquivo* tomando como base o trabalho de Carolina Hessel Silveira intitulado *Filmes sobre surdos: que representações de surdos e de língua de sinais eles trazem?*. Busco conhecer e discutir, do ponto de vista ouvinte, os surdos ali representados.

Palavras-chave: representação, cultura surda, pedagogia, séries televisivas.

Abstract: *In the present work I analyze the representation of deaf and sign language which is evidenced in the episode called Andy in C minor of serie Cold case basing on Carolina Hessel Silveira's work titled Filmes sobre surdos: que representações de surdos e de língua de sinais eles trazem?. I seek to know and discuss, from the listener point of view, the deaf people there represented.*

Keywords: representation, deaf culture, pedagogy, television series.

ANALISANDO SOB O DISCURSO DE CAROLINA SILVEIRA

No presente artigo, busco observar a representação de surdo e a língua de sinais presentes em um episódio de uma série televisiva. Para o diálogo, me aproprio de uma reflexão publicada por Silveira

¹ angelina.monteiro@hotmail.com

² Professora da área de Libras - CLC/UFPel, graduada em Educação Especial (UFSM), doutoranda em Educação (UFPel).

³ Tutora no PET Educação/FaE-UFPel, graduada em Educação (UFSM), Pós-doutorado em História da Literatura (UFMG).

(2009), que se dedica a refletir sobre “representações de surdos” e “representações de língua de sinais” presentes nos filmes *O martírio do silêncio* (Mandy, Alexander Mackendrick, 1952) e *Palavras do silêncio* (Breaking Through, Fred Gerber, 1996), os dois filmes distam temporalmente do material que aqui será objeto de estudo, o episódio *Andy in C minor* (Jeannot Szwarc, 2008), da série *Arquivo morto* (Cold case, CBS/EUA, 2003, produzida pela CBS) em sua quinta temporada. Imaginei, com isso que, neste lapso de tempo (1952 a 2008), Ouvinte, minha análise está repleta de audição, o que, sem sombra de dúvida, impede um olhar mais amplo por ser parcial e temporário.

A cultura surda⁴, assim como as demais culturas, não é estática e, sim, dinâmica, está sempre se modificando. Por volta de 1960 realizaram-se os primeiros estudos no campo da linguística das línguas de sinais, os quais comprovaram tratar-se de uma língua e não uma simples linguagem. A partir desses estudos, a cultura surda avançou em seus conhecimentos. Neste mais de meio século de amadurecimento, ainda apresenta fragilidades, sendo uma delas a falta de reconhecimento em nossa sociedade, apesar de a Libras – Língua Brasileira de Sinais, por exemplo, no caso do Brasil, ter sido reconhecida legalmente pela Lei 10.426 de 2002.

Em um interessante trabalho de pesquisa, Silveira (2009) dedicou-se a observar filmes em que o surdo e sua cultura são protagonistas ou mesmo apenas mencionados, sendo objetos de estudo dela os filmes *O martírio do silêncio* (Mackendrick, 1952) e *Palavras do silêncio* (Gerber, 1996). Os dois filmes distam temporalmente do material que aqui será objeto de estudo, o episódio *Andy in C minor* (Szwarc, 2008), da série *Cold case* em sua quinta temporada. Imaginei com isso que, neste lapso de tempo (1952 a 2008), poderíamos ter uma significativa mudança na representação desse sujeito – o surdo – e de sua cultura, mas isso não ocorreu.

4 “Cultura surda” pode ser entendida como a maneira das pessoas surdas se relacionarem com o mundo. Assim, refere-se as suas formas de organização, suas solidariedades, suas línguas, suas crenças, seus costumes, seus hábitos, bem como, seus juízos de valor, de arte e etc. Os surdos envolvidos com a cultura surda, auto referenciam-se como participantes da cultura surda, mesmo não tendo eles características que sejam marcadoras, a exemplo, de raça, povo ou nação.

Podemos verificar com Carolina H. Silveira (2009) que nos dois filmes por ela analisados, a Língua de Sinais não ocupa a centralidade da conversa, uma vez que os sinais são produzidos junto com palavras oralizadas e os surdos fazem leitura labial. Já no episódio por mim analisado, foi possível logo no início, na cena onde há uma “bronca” para terminar a festa, verificar que enquanto se expressam por meio da LSA (Língua de Sinais Americana), Assim ocorre durante todo o filme, com raríssima exceção.

Ainda com relação à LSA o primeiro diálogo que há entre Emma – ouvinte – e Andy – surdo – deixa visível o desprezo com o qual ele trata o pouco “saber” ou “prática” da LSA de Emma. Por si só esta cena não constrói, não acresce nada à cultura surda, mas ao contrário: é de desanimar aqueles que estudam LS depois de observar aquele diálogo. Precisamos perceber que quanto mais pessoas falam uma determinada língua mais fácil se torna a comunicação por meio dela. Pensar em construir desejos de conhecer a LS seria um facilitador do crescimento da cultura surda e da expansão na sua dinâmica cultural tanto quanto na nossa, como ouvintes que se comunicam pela LS. Ainda nessa cena, a namorada de Andy os encontra, e diz que Emma não é uma “deles”, por que ele estaria “falando com ela?”, fortalecendo, desta maneira, a rivalidade entre culturas.

Quando Andy conversa com o pai sobre seu desejo de fazer o implante coclear, este se mostra contrário à ideia, e procura mostrar para Andy que a surdez não o atrapalha, pois é surdo, mas é responsável pela chefia de dez ouvintes onde trabalha. Andy, no entanto, responde a seu pai que, apesar de sua vida profissional ser bem sucedida, ele é um “limitado”. Examinando esse excerto do episódio, logo nos deparamos com a depreciação da cultura surda: Andy enxerga a sua vida e a de seu pai como incapazes de total realização, independente de quaisquer vitórias, exceto a conquista da audição. Em sua análise, Silveira constata que os filmes afirmam ser a surdez um complicador futuro, vejamos: “(...) Eles enfatizam a falta de audição e como a surdez pode complicar a vida futuramente – essa é a principal temática de tais filmes. Poucos valorizam a cultura surda ou uso de língua de sinais. (...)” (SILVEIRA, 2009, p. 178).

Ainda examinando a anteriormente referida cena da “bronca”, ao levar a tal bronca, tendo-se em vista a necessidade do término

da festa, Andy diz: “somos crianças tristes”. Imagem de “criança triste” é um dos aspectos identificados pela autora também, que aponta para esta tristeza imaginária “ouvintista”, vejamos:

Trazendo alguns detalhes do enredo, vemos que *Mandy*, como o filme é chamado no original, é o nome da menina surda – retratada com um olhar triste no cartaz de publicidade do filme – cuja surdez os pais descobrem quando ela tem 2 anos de idade. (SILVEIRA, 2009, p. 178).

Desse modo, confirma-se que em ambos (os filmes e o episódio televisivo) permanecem as mesmas representações da surdez, aliadas à falta, à deficiência, à tristeza. Silveira fala também sobre a oposição entre surdos e ouvintes, vejamos: “(...) Isso mostra a velha oposição entre surdos x normais. Os surdos são vistos como interessantes, exóticos, enfim, anormais. (...)” (SILVEIRA, 2009, p. 180). No episódio analisado é possível verificar essa postura, a começar pela cena onde há a entrada dos investigadores no colégio, um deles diz que parece estar entrando em mundo estrangeiro, parecem um “bando de índio” e o local lhe “dá arrepios”. Percebe-se esses resquícios por todo o filme, a exemplo também de quando o pai diz que Andy era tão bom quanto qualquer criança normal, e vai ficando mais acirrado quando o pai veio a se mostrar contrário ao envolvimento de Andy com Emma por entender que nunca daria certo, dentro desta separação entre “normais” e surdos.

Essa referida cena, neste sentido, ainda, de “normalidade” vai além: mostra troca de “sentimentos”, ou melhor, verbalizações (oralizadas ou sinalizadas), no sentido tanto de que o ouvinte possa representar uma aberração diante do olhar surdo, quanto de que o surdo possa representar uma aberração diante do olhar ouvinte. Isso fica claro quando Andy conversa com seus pais sobre Emma e quando o pai de Emma conversa com os investigadores. Essas acusações ou “estereotipagens” de ambas as partes não contribuem nem com a “cultura ouvinte” e nem com a surda. Deprecia ambas, porém o mais prejudicado é o surdo. O pai de Andy a princípio tenta impedi-lo de fazer o implante e o motivo pelo qual ele se justifica, quando enfim concede, é o fato de ter medo de que

o filho venha a sentir vergonha dos pais que são surdos. Presente também no trabalho da pesquisadora esta maneira de atribuir vergonha do ouvinte com relação ao surdo:

Um sentimento que sempre é apresentado, embora de forma negativa, é a vergonha que o pai de *Mandy* tem da filha que é surda, preferindo, portanto, mantê-la em casa. Tal sentimento era muito comum (e talvez ainda seja) entre os pais ouvintes de filhos surdos. (SILVEIRA, 2009, p. 178).

O episódio mostra a música de forma desajustada da cultura surda, pois começa com uma festa numa escola (específica para surdos) onde há música e todos estão dançando e festejando. Podemos também entender que Andy foi morto quando tocava o piano. Em outro momento temos que Emma tinha ido “ajudar” (segundo suas palavras) na escola de surdos, dando aula de música – como se surdos precisassem de “ajuda” – e, quando na verdade, ela estava cumprindo uma condenação judicial por um acidente de carro por ela provocado. Vejamos o que diz Silveira sobre a música na cultura surda:

A música, por exemplo, não faz parte de cultura surda, os sujeitos surdos podem e têm o direito de conhecê-la como informação e como relação intercultural. São raros os sujeitos surdos que entendem e gostam de música e isso também deve ser respeitado. Respeitando a cultura surda, substituindo as músicas ouvintizadas, surgem artistas surdos em diferentes contextos como: músicas-sem-som, dançarinos, atores, poetas, pintores, mágicos, escultores, contadores de histórias e outros. (p. 70). Tem-se aí uma perspectiva do ouvinte, mesmo que o filme procure valorizar a língua de sinais e a cultura surda. (SILVEIRA, 2009, p. 183).

Prosseguindo ainda no momento em que Andy passa a ouvir, desperta dentro dele a arrogância, e em seu amigo, a inveja. Este amigo, por não ter a possibilidade de também realizar o implante co-

clear, acaba por matar Andy, quando este se alegrava em tocar um piano. O homicídio se deu, portanto, motivado pela inveja entre os amigos participantes, até então, da cultura surda, onde um pôde passar a ouvir e o outro, não.

COLD CASE: MEU OLHAR

Estamos vivenciando, hoje em dia, situações piores de que meio século atrás, quando surge o filme *O martírio do silêncio* (Mackendrick, 1952), com relação aos trabalhos desenvolvidos que abarcam a cultura surda por meio de audiovisual. O que temos feito é uma violência à cultura surda, pois debaixo de uma capa de entretenimento, o episódio em análise acaba por instigar o confronto entre as culturas, e até bruscos apelos comerciais, como o diálogo de Emma e Andy quando ela o convence a fazer o implante coclear. Tanto a proposta do roteiro do episódio, quanto os detalhes de construção das cenas, como essa referida acima, por exemplo, soa, perante meus estudos sob a condução das análises de Silveira, absurda.

Sobre essa via de mão dupla, surdo-ouvinte, Silveira (2009, p. 178) considera que “em relação à maioria dos filmes sobre surdos observados – produzidos, dirigidos e assistidos por grande número de ouvintes – sempre importa mais a oralização ou normalização dos surdos (...).” E isso se confirma no episódio analisado, tendo em vista que o protagonista surdo só é realmente feliz quando faz o implante coclear e volta a tocar piano. No entanto, quando isso acontece, ele acaba sendo morto pelo seu colega, também surdo, e que deseja ouvir.

Sob a capa de “propagador” da cultura surda, revelada no discurso sobre LS, o episódio machuca ambas as culturas (ouvinte e surda), pois não as mostra pelo ângulo da alteridade, mas pelo da rivalidade. De maneira que há excessiva oralização, leitura de lábios (que para os surdos é de difícil entendimento), aparente tristeza do mundo surdo, além do fato de que, o assunto central gira em torno da morte de uma pessoa surda. Morte esta, que se deu por motivo fútil, por meio do implante coclear um surdo deixa de fazer parte do meio cultural surdo, passando para o mundo ouvinte e, por este motivo, é morto. Por outro lado mostra também um integrante da cultura surda, que ao invejar a audição do amigo - não podendo

tê-la para si, mata-o. O que impressiona é o fato de que os protagonistas do episódio eram surdos, porém, com a construção de personagens feita sob uma leitura cultural ouvinte preconceituosa.

OBRA AUDIOVISUAL

ARQUIVO MORTO, episódio *Andy in C minor*, de Jeannot Szwarc (CBS), EUA, 2008.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

SILVEIRA, Carolina Hessel. **Filmes sobre surdos: que representações de surdos e de língua de sinais eles trazem?** Práxis Educativa, Ponta Grossa, v.4, n.2, 2009. Disponível em: <<http://www.periodicos.uepg.br>> Acesso em: 20/05/2012.



A *Árvore da Vida* (2011). Direção de Terrence Malick. Fonte: divulgação.

O método de Terrence Malick em *A Árvore da vida*

Jefferson Rosa Giron¹

Graduando do curso de cinema e audiovisual da Ufpel

Resumo: O presente artigo examina os traços autorais do diretor Terrence Malick, usando como base os filmes de sua retomada sobretudo *A Árvore da vida*, estabelecendo uma análise desde a criação do roteiro e preparação dos atores, até a captação e finalização do longa.

Palavras-chave: *A Árvore da vida*, Linguagem cinematográfica, Terrence Malick, método de direção.

Abstract: *This article examine the features of director Terrence Malick, using as a basis his recent films especially The Tree of Life, establishing an analysis since the creation of the screenplay and preparing the actors, to capture and film editing.*

Keywords: The tree of life, cinematography, Terrence Malick, director's method.

No início de *A Árvore da vida* (The tree of life, Terrence Malick, 2011) presenciamos a icônica matriarca interiorana Sra. O'Brien (Jessica Chastain) atendendo a porta de uma casa de classe-média americana, um carteiro lhe entrega a correspondência e então ele começa a ler andando por uma sala envidraçada que reluz toda a arborização da vizinhança. A câmera atinge um tom vertiginoso e a mãe não segura as lágrimas, logo em seguida vemos o pai Sr. O'Brien (Brad Pitt) atendendo um telefonema, e posteriormente perdendo o ar enquanto caminha por um aeroporto.

Esse é o triunfo de Malick, pois ele cria um universo de símbolos e linguagens metafóricas, onde mesmo sem diálogo algum, e o conteúdo da carta não ser de conhecimento do público, somos levados a crer na suposto morte do filho do casal, fato que é comprovado adiante do filme. Artificio usado amplamente durante o longa, na qual o diretor narra pela simbologia, pois a figura do carteiro na dé-

¹ jeffersonrg6@hotmail.com

cada de 60 entregando uma carta de caráter fúnebre é associada facilmente aos milhares de vítimas americanas na guerra do Vietnã.

Descendente de sírios-libaneses, Terrence Malick nasceu em Ota-wa (Texas), lugar que influenciou grande parte de sua reverenciada obra, que é representada por apenas seis filmes. O diretor é visto ainda hoje como um enigma, pois além de passar 20 anos recluso sem informar o seu paradeiro, nunca deu entrevistas e se nega fazer aparições públicas, pois segue a ideologia de que sua imagem não deve ser associada ao marketing. Malick formou-se com honras em Harvard no curso de filosofia, iniciou doutorado em Oxford, obviamente razão pela qual o diretor estabelece forte ligação de seus filmes com temas filosóficos, traçando no foco narrativo o questionar do homem no cotidiano, e problemas fundamentais relacionados ao existencialismo. O diretor inicia sua carreira lecionando filosofia e trabalhando como jornalista, e ajudado por Jack Nicholson produz o seu primeiro longa *Badlands*, (Terrence Malick, 1973) baseado em fatos reais sobre um clássico casal de foras da lei, porém com uma abordagem completamente indiferente as convenções e comercialismo da indústria cinematográfica americana.

Após seu período de reclusão que perdurou até o final dos anos 90, Malick dirigiu o seu reverenciado *Além da linha vermelha* (*The Thin red line*, Terence Malick, 1973), em que o autor ativa uma análise de um consciente coletivo das tropas americanas durante as batalhas da Segunda Guerra Mundial, e estabelece que o objetivo de seu filme não é chocar o público pelo terror físico das batalhas, e sim analisar a natureza da guerra, e os dilemas pessoais dos soldados. Esse filme marca a retomada do cinema de Malick, período que o diretor inicia a reinvenção de sua linguagem.

A GÊNESE DE A ÁRVORE DA VIDA

Durante sua longa reclusão Malick iniciou o desenvolvimento do roteiro do filme, influenciado por documentários da BBC sobre biologia evolutiva das espécies e pelas publicações da revista *Life*. Os produtores acusavam a falta de formalismo técnico dos atos do script, agregado com a falta de interesse na produção de uma obra com tal pretensão temática, porém depois de rodar *Além da*

linha vermelha (Terrence Malick, 1998) e o *Novo mundo* (*The New world*, Terrence malick, 2005) o filme foi bem recebido por Bill Pohlad o chefe da *River Road Entertainment*, e obteve o sinal verde para entrar em produção em 2007.

Quando partimos para a análise das escolhas temáticas de Malick, é imprescindível retomarmos sua formação de filósofo teórico que obviamente está intrínseco em toda sua obra. Dentro dos elementos narrativos, ou seja, a forma como Malick expõe a natureza do ambiente de *A Árvore da vida*, encontramos vestígios da sociologia, como mostrado na influência que as entidades cristãs desferem nas escolhas de cada personagem, pois é de interesse do diretor estudar o homem na sua abrangência e totalidade. Nesse contexto é que a voz da filosofia é a chave do Malick, como na cena do segundo ato do filme em uma conversa entre pai e filho, em que o depressivo Sr.O’Conor lamenta o caminho que tomou, onde abdicou da carreira de pianista por falta de incentivo de sua família, e alerta o filho que nunca deveria fazer o que lhe mandassem e sim escolher o seu próprio destino. O ensinamento do pai ao filho é um retrato da aplicação da teoria do Eterno Retorno na qual Friedrich Nietzsche postula:

E se um dia ou uma noite um demônio se esgueirasse em tua mais solitária solidão e te dissesse: “Esta vida, assim como tu vives agora e como a viveste, terás de vivê-la ainda uma vez e ainda inúmeras vezes: e não haverá nela nada de novo, cada dor e cada prazer e cada pensamento e suspiro e tudo o que há de indivisivelmente pequeno e de grande em tua vida há de te retornar, e tudo na mesma ordem e sequência - e do mesmo modo esta aranha e este luar entre as árvores, e do mesmo modo este instante e eu próprio. A eterna ampulheta da existência será sempre virada outra vez, e tu com ela, poeirinha da poeira!”. Não te lançarias ao chão e rangerias os dentes e amaldiçoarias o demônio que te falasses assim? Ou viveste alguma vez um instante descomunal, em que lhe responderias: “Tu és um deus e nunca ouvi nada mais divino!” Se esse pensamento adquirisse poder sobre ti, assim como tu és, ele te transformaria e talvez te triturasse:

a pergunta diante de tudo e de cada coisa: “Quero isto ainda uma vez e inúmeras vezes?” pesaria como o mais pesado dos pesos sobre o teu agir! Ou, então, como terias de ficar de bem contigo e mesmo com a vida, para não desejar nada mais do que essa última, eterna confirmação e chancela? (NIETZSCHE, 1973.p.208)

A pretensão de Malick aqui está na personificação de algumas teorias da metafísica, e o principal elemento dessa fonte é a ontologia de Martin Heidegger, filósofo alemão que foi objeto de estudo de Malick enquanto graduava-se em Havard. Assim como o diretor, Heidegger está interessado na investigação dos traços fundamentais característicos do ser, onde o existencial é definido como o círculo de conhecimentos, afetos, interesses, desejos, preocupações, e o ser está sempre em relação com algo ou com alguém.

Decompondo a universalidade de significações expostas na obra Terrence Malick que articula um script autoral, mas aberto a muitas vozes da antropologia, conseguimos aproximar o pensamento de Heidegger ao início do roteiro de *A Árvore da vida*, momento esse que o diretor abrange toda a essência do longa, em que a ainda jovem sra.O’connor nos narra em *voice over*:

As freiras nos ensinaram que existem dois caminhos na vida, o caminho da natureza e o caminho da graça. Você precisa escolher qual deles vai seguir. A graça não procura satisfazer a si própria, ela aceita que a desprezem, que a esqueçam, que não gostem dela, ela aceita ser insultada e ser ferida. A natureza só quer satisfazer a si mesma e fazer com que os outros a satisfaçam. Ela gosta de ser livre e que façam a sua vontade. Ela procura razões para ser infeliz quando o mundo todo está feliz a seu redor e o amor está sorrindo através de todas as coisas. As freiras nos ensinaram que quem ama o caminho da graça jamais tem um fim triste. Eu serei leal a você, aconteça o que tem que acontecer. (MALICK, *A Árvore da vida*, 2011).

É nessa etapa que somos lançados ao dualismo proposto pelo autor, onde temos de um lado o simbolismo da ‘graça’ representada pela mãe, pois é ela quem contenta os filhos, dando-lhes liberdade para fazer o que bem entendem, e o da ‘natureza’ personificado na figura paterna, que é o agente responsável pelo amadurecimento dos filhos e preparação para a vida adulta, ensinando-os assim o valor do trabalho. Essa alegoria é claramente explícita nas cenas que cabe a mãe acordar os filhos, usando afeto e carinho, contrapondo-se com a truculência do pai que apenas puxa as cobertas. Essa visão tendenciosa a figura da mãe é posteriormente desarticulada, quando no meio do longa o pai viaja a trabalho, e os filhos acabam rebelando-se contra ela, consequência do excesso de liberdade concedida a eles para fazerem o que bem entendem.

Diante do dualismo graça e natureza o autor nos leva a origem da vida, onde Malick recorre aos mesmos técnicos responsáveis pela sequência do *stargate* em *2001 Uma Odisséia no espaço* (2001: A Space odyssey, Stanley Kubrick,1968), e recria não só o *Big Bang* e a origem do cosmos, como também o surgimento da vida na terra, dos aglomerados unicelulares até os dinossauros, onde o diretor pretende traçar as bases da conduta humana, erguida sobre o equilíbrio da graça, contra as forças de sobrevivência da natureza.

A LINGUAGEM CINEMATOGRÁFICA

A poética narrativa da linguagem de Terrence Malick é o que sustenta a ambição do roteiro, onde a câmera despreocupada em registrar diálogos, e situações com início meio e fim, se resume na captação de emoções. Em seu método, o diretor não está interessado em mostrar o motivo de uma briga, muito menos a discussão em si, e sim as sequelas que esses atritos deixam em seus personagens momentos depois.

Como observado nos últimos trabalhos do diretor, ele renova seu discurso cinematográfico em que sua linha narrativa é levado ao público através da ênfase no visual e imagético, estabelecido isso, o diretor se esforça para criar um ambiente de emoções ressonantes, seu objetivo é captar a nostalgia do cotidiano evocando naturalismo e purismo.

Para essa nova concepção de sua narrativa cinematográfica, Malick se une com o renomado diretor de fotografia Emmanuel Lubezki, que começaram a trabalhar juntos em *Um novo mundo*, formulando assim um dogma que seria seguido na realização de todos os planos do filme, como podemos observar algumas dessas características abaixo:

- Filmar impreterivelmente em luz natural.
- Priorizar o uso de grande-angular e muita profundidade de campo, aproximando-se assim da distorção da vista humana.
- Direcionar sempre a câmera contra o sol, e ao mesmo tempo evitar *flares*.
- Evitar o uso de cores primárias, tanto no cenário ou figurino.
- Usar *steadycam* todo momento, alternando poucas vezes com o tripé estático.
- Procurar evidenciar os movimento no eixo Z, evitando assim panorâmica e tilts.

Esse novo método já vinha sendo criado enquanto Malick rodava *Além da linha vermelha*, e pela primeira vez utilizado no filme *O novo mundo* (Terrence Malick, 2005) com a pretensão de provocar o naturalismo e humanismo que o enredo da história sobre índios evocava. Contudo, é em *A Árvore da vida* que fica mais explícito e evidente a nova abordagem que Malick reinventou para o seu cinema. Como afirma Francis Ford Coppola dizendo que o diretor “inventou um novo método de contar suas histórias com o laço estreito na narrativa visual.”

O aperfeiçoamento da *steadycam* afetou consideravelmente a forma de Malick narrar histórias, mesmo em seu princípio onde sucederam muitos problemas com o foco, como nos filmes *Rock, um lutador* (Rocky, John G. Avildsen, 1967) e *O Iluminado* (The shining, Stanley Kubrick, 1980), descobriu-se uma ferramenta que pretende invocar um intimismo com o personagem, como vivenciar as suas emoções a partir de sua ótica, que é amparado pela continui-

dade que esse movimento proporciona. No cinema contemporâneo esse recurso é usado abundantemente, visto da facilidade de operar o foco que atualmente é executado por conexão *wireless*, mostrando-se uma ferramenta única seja em planos sequencias ou até mesmo por todo um longa, como foi utilizada em *Enter the Void* (Gaspar Noé, 2011) onde a câmera é o personagem, e através desse recurso subjetivo, entramos dentro do personagem.

O IMPROVISO NO MÉTODO DE MALICK

A improvisação em cena, seja da câmera, do roteiro, ou dos atores, sempre se mostrou uma valiosa ferramenta em busca de um naturalismo precioso, difundido em virtude do cinema verdade, e impulsionado também pelo neorrealismo italiano. Vemos na figura de Bresson o pleno domínio da técnica, pois como o próprio diretor afirma, que não se interessa pela estrutura convencional de contar uma história, ele gostaria que seu público a sentisse. Porém em *A Árvore da vida*, partindo de princípios do cinema documental, Malick radicaliza. Após estabelecido toda a diretriz de sua linguagem cinematográfica, o diretor volta seus esforços para captar o espontâneo de seus atores, obviamente é um objetivo comumente a todos diretores, mas o diretor depois de desenhar o design da cena para sua equipe técnica e atores, permite que o improviso tome toda a cena e moldando assim um novo script.

Se no tratamento visual Malick estiliza, está na direção de atores o mérito da matéria prima para a captação, como afirmado por Brad Pitt que sua maneira de interpretar mudou drasticamente sobre tudo que tinha feito antes, o método consiste na adaptação do ator ao ambiente, deixando que ele interaja de forma natural com todos os elementos, seja objetos ou outros atores, para depois entrar em cena sua câmera em uma *steadycam*, e documentando essas pequenas nuances dos atores, gerando assim muito material que nas palavras do diretor “basta apenas tirar as partes falsas”. O resultado são abordagens cinematográficas introspectivas da atuação de seus atores, fortalecendo a estrutura geral de seu enredo, como Brad Pitt relata sobre uma das cenas:

Havia um sentimento de família, mais do que você normalmente começa em um set de filmagem. Os rapazes eram como irmãos de verdade, eles se amavam e brigavam. Onde o garoto Laramie, que interpreta o segundo filho, chuta Hunter, era real , pois eles realmente tiveram uma briga naquele dia. As lágrimas que você vê no final nos olhos de Tye, o mais jovem , elas eram reais. Esse foi o último dia de filmagem dos meninos. Três anos mais tarde, eles ainda presenteiam a jéssica no dia das mães. Foi uma sessão única, porque não tínhamos todas as luzes e os equipamentos , e era uma forma livre muito narrativa. Assim, as crianças não estavam realmente fazendo um filme. Eles não sabiam o script, e Terry apenas disse-lhes um pouco sobre o que iria acontecer . Em vez de fazer pequenas regravações das cenas a serem filmadas em um determinado dia , Terry iria se levantar de manhã, meditar e escrever seus pensamentos sobre o trabalho do dia . E nos entregaria estas quatro páginas, com espaço simples , e elas seriam as idéias de fluxo de consciência que poderíamos incorporar ao trabalho do dia. Alguém chamou Terry de perfeccionista, e eu disse que não, ele é um ‘Imperfeccionista’. Digamos que, se os pais estão discutindo dentro da casa, ele vai mandar uma das crianças para dentro e ver como podemos lidar com isso. Os melhores momentos não foram pré-concebidos. (PITT, online)

A PÓS-PRODUÇÃO

O longa inicia-se com uma citação do Livro de Jó em que Deus questiona onde estaria o seu servo Jó quando foram lançados os fundamentos terrestres. Em seguida, uma lava vulcânica eclode na tela e o filho diz: “Irmão. Pai. Mãe. Foram eles que me levaram até a porta” então, somente após esta cena, somos apresentados aos personagens que compõem o discurso narrativo da obra. Tentado por satã, Jó perde toda sua fortuna porém continua fiel a deus embora questione a vontade da santidade em fazer sua vida miserável. O diretor usa essa passagem bíblica como uma alegoria do personagem de Jack que mais tarde vivido por Sean Penn,

encontra-se transtornado em um abismo de desilusões, agonizando sobre a cidade de concreto, esse é o papel da montagem em *A árvore da vida*, organizar um fluxo de ideias de épocas distintas, que tende ressaltar ressonâncias da metafísica.

A montagem do longa divide opiniões, como Sean Penn afirma, que se o diretor tivesse escolhido uma organização mais convencional teria ajudado o filme sem tirar o seu impacto. Para montar os quase 5 mil metros de filme captados em 72 dias, Malick fragmentou o longa entre 5 montadores, incluindo o brasileiro Daniel Rezende, montador de *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002). O método de Malick está em transitar entre 5 épocas distintas, sem a ajuda de legendas nem intertítulos, o que sabiamente nos remete a uma ramificação da cronologia da história que pode ser encarada literalmente como uma árvore que cresce, fato esse que contribui a uma leitura nova a cada exibição do filme. O montador brasileiro diz que sua visão sobre montagem foi profundamente abalada e ainda completa:

[Malick] me fez perceber o quanto ficamos automáticos em tudo que fazemos na vida. Ele não estava interessado na maneira em que eu cortava uma cena normalmente. Dizia que sabia que eu faria isso bem, mas que queria ver o que eu não faria, isso o interessava. Parece simples, mas é justamente essa simples ideia que me causou uma reversão de expectativa tremenda, que me fez repensar desde as grandes decisões da minha vida até as coisas mais banais do dia-a-dia... *Terrence, desde “Além da linha vermelha”, tem trabalhado com vários editores durante o processo de montagem do filme. Ter vários editores não é tão incomum em Hollywood, mas Terry tem um processo um pouco diferente. Ele monta seus filmes por muito tempo, geralmente por mais de um ano. E os editores não trabalham ao mesmo tempo. Muitas vezes, um entra depois do outro e o novo editor continua trabalhando sobre o trabalho do antecessor, ou às vezes, ele começa por uma outra parte do filme.* (REZENDE, online)

CONCLUSÕES

O intuito de Malick de reproduzir a autenticidade da natureza humana é refletido em todas as etapas da produção de *A Árvore da vida*, como afirma o renomado diretor de arte Jack Fisk, que relatou o esforço da equipe de design de produção que vasculhou o estado do Texas por dois anos na escolha das locações para filme, pois era necessário uma vizinhança que dispusesse de casas com grandes e numerosas janelas, para que assim conseguissem iluminação suficiente para filmar o longa todo somente com luz natural.

Terrence Malick também mostrou que encontrou no improviso a ferramenta que daria suporte para a ambição de seu projeto, que além de ilustrar a depressão de uma família suburbana americana da década de 50, aspecto esse biográfico que o autor coloca no longa, almeja traçar a evolução da natureza humana.

Além de dividir a cronologia do filme, ele divide os caminhos que os pais representam graça e natureza, e somente após a transformação que essa troca de caminhos acarretou na vida do filho, é que ele perdoa o pai, e ao assumir essa nova identidade ele estaria preparado para os tormentos da vida adulta, semelhante a luta enfrentada pelo servo Jó enquanto tentado por satã.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMERICAN CINEMATOGRAPHER, New York, August, 2011.

BROWN B. **Cinematography**: Theory and Practice: Image Making for Cinematographers and Directors, New York, focal press, 2011

CHEVALIER J., GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 20. ed. Rio de Janeiro, 2006.

EBERT R. **The tree of life** – review. Disponível em: <<http://www.rogerebert.com/reviews/the-tree-of-life-2011>>. Acesso em: 15 jan.2014

NIETZSCHE F. **A Gaia Ciência**, São Paulo, ed. Abril, 1973

REZENDE D. **Trabalhar com Malick mudou minha vida**, Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/trabalhar+com+malick+mudou+minha+vida+afirma+daniel+rezende/n1596968470759.html>>. Acesso em: 15 jan. 2014.

PITT, B. Disponível em: <<http://entertainment.time.com/2011/05/06/brad-pitt-on-the-mystery-of-terry-malick/#ixzz2sy8sXod5>>. Acesso em: 15 jan.2014

TUCKER D. **Malick Film and Philosophy**, New York, Continuum, 2011.

VEDOVE L. **A árvore da vida**: os mitos e significados simbólicos no percurso da genealogia humana na obra de Terrence Malick. Identidade Científica, Presidente Prudente-SP. 2012



Chris Marker, um pouco além de *La Jetée*

Adriana Yamamoto¹

Discente do 5º semestre de cinema e audiovisual da UFPel

Resumo: Chris Marker passou cinco décadas viajando e realizando registros; é creditado como inventor do filme-ensaio e considerado precursor da arte transmidiática. No entanto, seus filmes e instalações não são muito difundidos num universo popular. O presente artigo procura articular sua biografia e obra no sentido de apresentação e difusão do assunto.

Palavras-chave: Chris Marker, *La Jetée*, *Sans Soleil*, filme-ensaio.

Abstract: Chris Marker went through five decades travelling and registering; he's claimed as essay-film inventor and considered precursor of transmedia art. However, his films and media installations are not very popular in a mainstream universe. This article searches to present his biography and work in order to spread the subject.

Keywords: Chris Marker, *La Jetée*, *Sans Soleil*, essay-film.

Chris Marker é o pseudônimo mais popular do diretor responsável pelo célebre curta-metragem de ficção científica realizado em *stills*, *A Plataforma* (*La Jetée*, 1962). O filme de 29 minutos ficou conhecido por imortalizar seu instante único de movimento, o piscar de olhos – seguido de uma olhadela para a câmera². Este segundo nos devolve uma sensação de fluidez comum ao cinema e representa um respiro na narrativa densa e obscura. Localizada num futuro pós-terceira guerra mundial, a fotonovela mostra um planeta Terra cuja superfície encontra-se inabitável, varrida pela radioatividade.

¹ adrianayms@gmail.com

² Anos depois do lançamento de *La Jetée* (1962), em *Sem Sol* (*Sans soleil*, 1982), Marker busca um olhar em direção à câmera, comenta: “Como filmar as mulheres de Bissau? A magia da objetiva parecia agir contra mim. Foi nos mercados de Bissau e de Cabo Verde que encontrei a igualdade do olhar e essa série de figuras tão próximas do ritual da sedução: eu a vejo... ela me viu... ela sabe que eu a vejo. Ela me ofereceu seu olhar... mas de um ângulo que parece não se dirigir a mim ...e, afinal, um verdadeiro olhar...direto.. que durou 1/25 de segundo...o tempo de uma foto.”

O objetivo deste texto é trazer recortes sobre biografia e obra de Chris Marker, num sentido de difusão de seu trabalho, utilizando seus filmes *A Plataforma* (La Jetée, 1962) e *Sem sol* (Sans soleil, 1982), para abordar a temática de memória e viagem no tempo presente em sua filmografia. Tatearemos aqui seu universo “ciné, ma vérité” (cinema, minha verdade) – distorção no *verité* sugerida por Chris Marker para negar a comparação de *Le Joli Mai* ao estilo. Espera-se com esta apresentação, que o registro do mundo via Chris Marker e sua forma de expressão, inspire mais pessoas.

O HOMEM DOS PSEUDÔNIMOS

Chris Marker faleceu aos 91 anos de idade, deixando contas ativas no *flicker* (como Sandor Krasna) e *youtube* (como Kosinski). Seu histórico de relação com a multimídia é antigo, foi um dos primeiros cineastas de seu tempo a deixar a moviola e em 1962 realizou *Le Joli Mai*, contemporâneo ao *Primárias* (Primary, 1960) de Robert Drew, utilizando os novos recursos de equipamento e sincronização de áudio, intrínsecos ao cinema direto. Seus vídeos, fotografias e instalações, permanecem desconhecidos num universo *mainstream* e os motivos para isso podem decorrer do anonimato do diretor, que considerava a subjetividade de seus filmes suficientemente expositiva; e da dificuldade de encontrá-los – retirados de circulação por ele mesmo no início da década de 90.

A assinatura ‘chris.marker’ é mais frequente nos seus créditos, presente em *Sans soleil*, em *Junkopia*, de 1981 e *Carta da Sibéria* (Lettre de Sibérie, 1957). Em uma das últimas entrevistas, concedida para a revista francesa *Les Inrockuptibles*, em 2008, via *second-life* sob o *name user* Sergei Murasaki; o diretor afirma que *Chris Marker* parecia-lhe pronunciável em várias línguas, então seria um bom pseudônimo porque tinha a intenção de viajar. Vale destacar que ao buscar informações biográficas acerca deste enigmático diretor, podemos nos deparar com alguns dados que emprestam certa mitologia à sua biografia. Afinal, sabe-se que Marker gostava de ter sua imagem representada por gatos, incentivou a disseminação de boatos de que nascera em Ulan Bator, na Mongólia; não costumava conceder entrevistas, não gostava de fazer aparições públicas, tinha muitos pseudônimos e os usava em vários

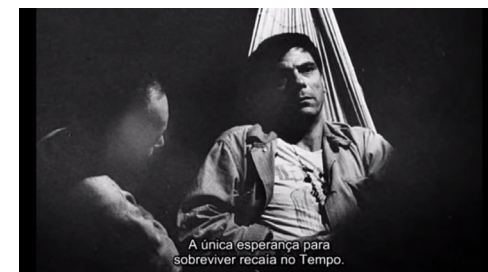
meios – estão entre eles: Sandor Krasna, Hayao Yamaneko, Kosinski, Guillaume-en-Egypte e Sergei Murasaki.

O bairro Saint German era o centro parisiense da vida intelectual e estava especialmente animado quando Paris foi liberada da ocupação nazista em 1944. Neste contexto, ansioso por revoluções políticas e culturais, emerge Chris Marker, que passa a publicar no jornal *Esprit* em 1947. Nesse meio, Marker conhece o crítico André Bazin, que mantinha um escritório de cinema e coordenava um “centro de iniciação cinematográfica”, junto à revista *Travail et Culture*, e o então jovem ator Alain Resnais, com quem anos depois realizou diversas parcerias, que renderam os seguintes filmes: os engajados *As estátuas também morrem* (Les Statues meurent aussi, 1953) – proibido por 15 anos de ser exibido na França – e *Far from Vietnam* (1967); mais *Noite e neblina* (Nuit et brouillard, Alain Resnais, 1955), *Toda a memória do mundo* (Toute la mémoire du monde, Alain Resnais, 1956) e o *Le mystère de l’atelier quinze* (Alain Resnais, 1957).

A PLATAFORMA / LA JETÉE

Em *La Jetée*, sobreviventes refugiam-se em galerias subterrâneas. Dentre eles, um homem “marcado por uma imagem de sua infância” é aprisionado por cientistas e colocado a transitar entre passado e futuro, numa busca por soluções de sobrevivência, como uma cobaia de experiências temporais. Essas viagens no tempo têm como ponto de partida essa lembrança da infância – ainda garoto, observa a partida de aviões de uma plataforma numa Paris pré-guerra. A manutenção desta imagem em sua memória é a razão pela qual fora escolhido para realizar tais “testes” dentre outros mil homens. A imagem em sua memória funcionava como portal do tempo, possibilitando a transição entre passado e futuro.

“O propósito das experiências era enviar missionários através do tempo, para convocar o passado e o futuro em benefício do presente.” (*La Jetée*).



La Jetée (1962).

A *Plataforma* é uma exceção ficcional na filmografia de Marker e emblematiza o interesse do diretor pela memória, registro e viagem no tempo. Anos depois de seu lançamento, *Sem sol* volta às alusões a viagem no tempo seguindo sua linha contemplativa e ensaística. Esta temática segue no decorrer da cronologia de sua obra, parecendo acompanhar de maneira orgânica a evolução da multimídia através das décadas.

Eu passaria a vida a indagar sobre a função da lembrança... que não é o oposto do esquecimento mas seu avesso. Nós não lembramos, recriamos a memória, como recriamos a história. (*Sem sol*)

Um exemplo do uso do dispositivo no sentido de “recriação da memória”, é o *Immemory*. Lançado em 1998, resulta em vinte horas de conteúdo num CD-ROM de multimídia, em que Marker encapsula imagens e arquivos de som, vídeo e fotografia. O *If I had four camels* (1966) de 49 minutos, utiliza o dispositivo descritivo da cartela no início do filme para a retrospectiva de uma década *globetrotter* em formato de fotofilme. Colocando a seguinte situação: “fotógrafo e dois amigos olham e comentam fotos tiradas por toda parte do mundo, entre 1956 e 1966.” (LUPTON, 2005, p.103).

SEM SOL / SANS SOLEIL

Um “prefácio” antes dos créditos iniciais de *Sem sol* representa bem a relação complementar de significado entre imagem e texto contida no filme. A voz *over* sobre tela preta insere: “A primeira imagem que ele me mostrou foi a de três crianças em uma estrada na Islândia, em 1965.”, pausa e em seguida surge a imagem das três crianças na estrada, elas parecem perceber a presença da câmera que as acompanha por um breve momento. Sobre tela preta novamente, a narração segue: “Ele disse que, para ele, era a imagem da felicidade. Ele tentara várias vezes associá-la a outras imagens...” imagem de um avião da força aérea norte-americana numa plataforma – “mas não conseguiu”. O comentário continua em *black*, finalizando o raciocínio: “Ele me escreveu: preciso colo-

ca-la sozinha no início de um filme, com uma tarja preta. Se não virem a felicidade na imagem ao menos verão o preto.” . Sem o texto, não é possível compreender o significado da imagem das três crianças para o remetente; para ele, esta é a imagem da felicidade, algo tão o irrepresentável e subjetivo, que para ser traduzida precisa amparar-se na universalidade das palavras.

Sem sol é um filme-ensaio complexo. Fragmentado e mergulhado em reflexões filosóficas e observações poéticas, transita através de *footages* que inserem imagens captadas em diversos lugares do mundo, no Ocidente e Oriente, predominantemente entre África e Japão. A sinopse do filme propõe que as imagens sejam registros de um *cameraman*, creditado como Sandor Krasna (citado anteriormente como um dos pseudônimos de Chris Marker), acompanhado pela leitura de uma carta, enviada por Krasna para uma amiga.

Utilizando um sintetizador de imagens, o longa prenuncia o crescente interesse do diretor em multimídia. Sua atuação neste campo se intensifica a partir da década de 80, quando ele começa a realizar instalações em galerias e passa a trabalhar mais com computador e vídeo. Através do personagem fictício, *Hayao Yamaneko*, Marker justifica o tratamento dado às imagens via sintetizadores tematizando a viagem no tempo:

Meu amigo Hayao Yamaneko encontrou uma solução: se as imagens do presente não mudam, mudemos as imagens do passado. Tratou as imagens dos tumultos dos anos 60 no sintetizador. Imagens menos enganosas, diz com a convicção dos fanáticos, do que as que vemos na TV. Ao menos, elas se mostram como são, imagens, não na forma compacta de uma realidade já inacessível. (*Sans soleil*)

Chris Marker/Sandor Krasna procura também apresentar um panorama de Tóquio, utilizando o caos e o contraste imagético do conteúdo de seus arquivos para representar essa diversidade do imaginário sobre o universo japonês. Em um dos *footages* de Tóquio nos deparamos com a figura de um estranho John Kennedy. Na sequência, a câmera faz um *zoom out*, mostrando um plano

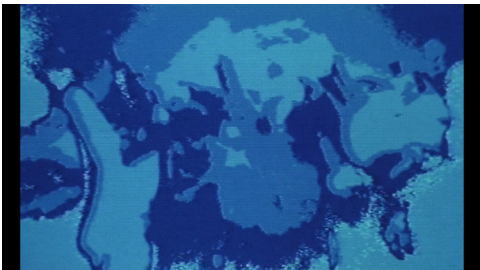


Imagem sintetizada em *Sem Sol* (Sans Soleil, 1982).



Sans soleil (1982)

mais aberto no qual percebemos com mais clareza que se trata de um robô de John Kennedy fazendo seu discurso dentro de uma loja de departamentos – a moda masculina da estação baseava-se no seu estilo, enquanto um idoso observa-o com um olhar curioso, como quem contempla a modernidade. Nesse sentido de reflexão sobre as civilizações, Chris Marker comenta que decifrou o problema dos japoneses depois de vivenciar um terremoto:

A poesia nasce da insegurança: judeus errantes,
japoneses com medo. Vivendo sobre um tapete prestes
a ser puxado pela natureza zombeteira, habituaram-
se a viver num mundo de aparência frágil, fugaz,
revogável. Trens que voam de planeta em planeta,
samurais que lutam num passado imutável, isso se
chama à instabilidade das coisas. (*Sans soleil*)

Sans soleil tem também uma parte dedicada à revisitação dos sets de *Um corpo que cai* (Vertigo, Alfred Hitchcock, 1958) em San Francisco. Ao voltar a determinadas locações do filme: o cemitério, o local em que ficava o hotel, a sequoia..., o cineasta parece coletar memórias pessoais de registro do filme, citando seu próprio imaginário de maneira digressiva, revolvendo-nos ao *La Jetée*, que homenageia o clássico de Hitchcock.

Sobre a temática do tempo podemos extrair que sua reflexão coloca o presente sempre submisso ao futuro, como em *La Jetée* em que as soluções da humanidade do presente são encontradas com a humanidade do futuro. O cineasta deixa suas próprias marcas neste tempo em que vivemos, transformando imagens em reflexões e pensando através de imagens. E em sua necessidade de registrar a memória de um tempo sempre submisso ao futuro, encontra dispositivos que armazenam essas informações, “imagens de uma realidade inacessível”.

Sua permeabilidade entre mídias, aliada ao engajamento e lirismo de sua forma, deixam um legado que influencia gerações de artistas, entre eles os diretores, Chantal Akerman, Atom Egoyan, Isaac Julien e Harun Farocki, que utilizam também os espaços de

galerias de arte através de instalações. Apesar da decorrência do tempo em direção a um futuro em que todos nós podemos ser fadados ao esquecimento, o conjunto da obra de Chris Marker parece se immortalizar ao longo dos anos, como um registro dessas cinco décadas deixado para futuras civilizações. É curioso notar que neste tempo presente, decorrente e contemporâneo da difusão da transmídia, seus filmes e dispositivos nunca foram tão atuais.

BIBLIOGRAFIA

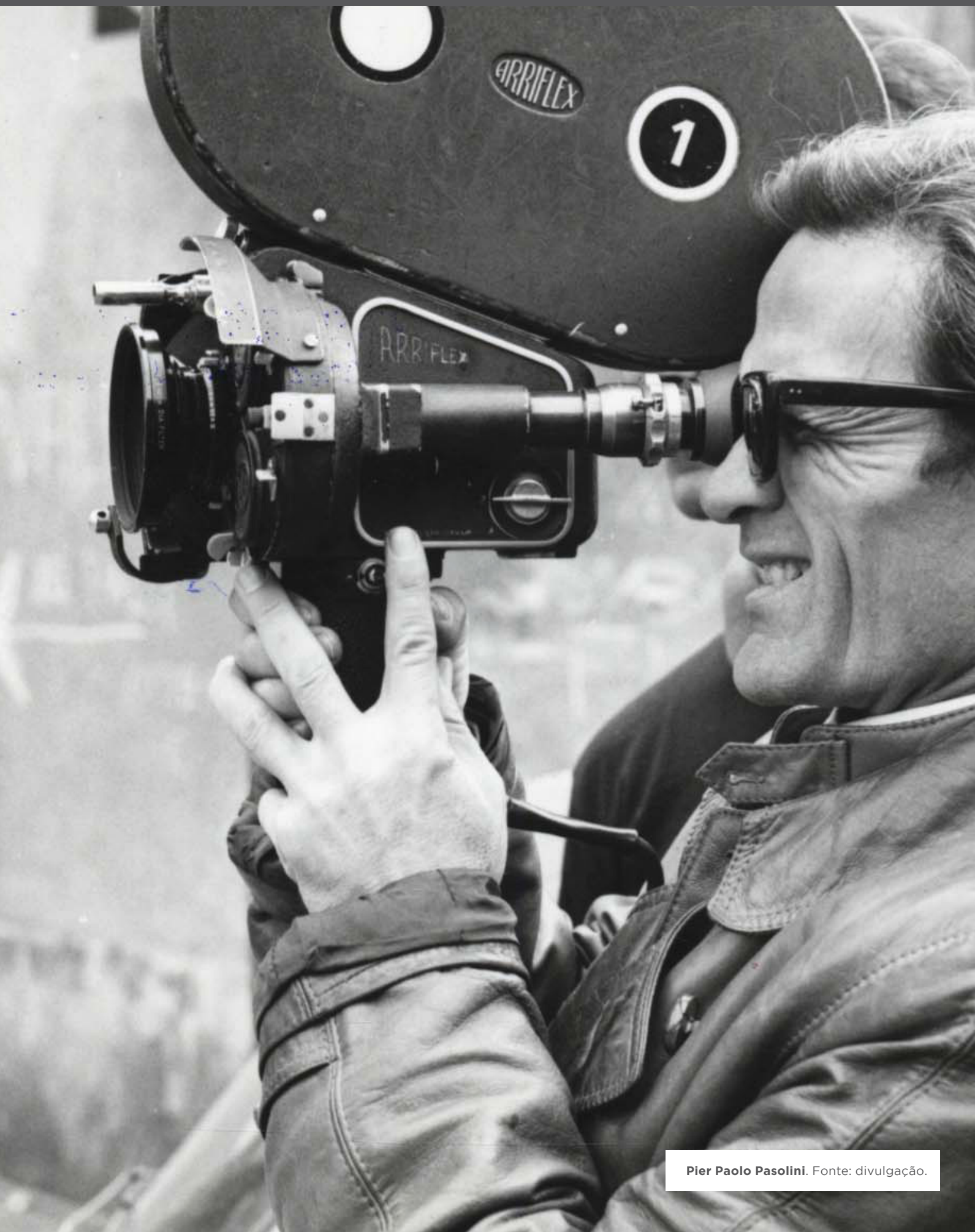
AUMONT, Jacques/MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro - Campinas, SP: Papirus. 2003.

ESCOREL, Eduardo. **“Chris Marker – ressurgimento”**. Questões Cinematográficas, 2013. Disponível em: <<http://revistapiaui.estadao.com.br/blogs/questoes-cinematograficas/geral/chris-marker-ressurgimento>> Acesso em: 02 de maio 2014.

LIM, Dennis. **Chris Marker, Pioneer of the Essay Film, Dies at 91**. Nova Iorque: The New York Times, 2012. Online. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2012/07/31/movies/chris-marker-enigmatic-multimedia-artist-dies-at-91.html>>. Acesso em: 09 de maio de 2014.

LUPTON, Catherine. **Chris Marker: Memories of the future**. Londres: Reaktion Books, 2005.

TORRES, Bolívar. **“La Jetée e Sem sol”**. Contracampo. Online. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/86/dvdlajetee.htm>>. Acesso em: 12 de maio de 2014.



Pier Paolo Pasolini. Fonte: divulgação.

Caméra-stylo: linguagem da direção

Carolina Monteiro Alves¹

Discente do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Pelotas. Pesquisadora no PET Diversidade e Tolerância/UFPel.

Resumo: Este trabalho se propõe a dissertar a respeito das conduções do trabalho do diretor cinematográfico e do teatral análogas à da escrita, baseado na teoria de Alexandre Astruc, *caméra-stylo*. Para ele, a construção da linguagem audiovisual é “gramatical” – ora, *caméra-stylo* significa, em tradução literal e livre, câmera-caneta.

Palavras-chave: cinema, teatro, *caméra-stylo*.

Abstract: This article proposes a lecture about the film director's conduction work as analogous to theatrical writing, based on the theory of Alexandre Astruc, *caméra-stylo*. For him, the construction of audiovisual language is a “grammar” – well, *caméra-stylo* mean, in literal and free translation, camera-pen.

Palavras-chave: cinema, theatre, *caméra-stylo*.

TEORIZANDO OS CINEASTAS

O cinema clássico e o teatro têm como a grande principal diferença a possibilidade de especificar o tipo olhar do espectador, nos termos da linguagem cinematográfica: enquadramento e lentes. No teatro, o olhar pode percorrer inúmeros detalhes da cena; no cinema, a visão é seletiva, somos direcionados ao que está projetado no centro da tela. O olhar é estabelecido pela lente da câmera, definido em enquadramentos e montagem. Assim sendo, o trabalho de direção precisa saber o que quer dizer e como dizer, percorrendo caminhos diferentes entre as duas vertentes, afinado com o seu estilo de linguagem e variantes escolhidos. É justamente como uma forma de escrita: tem uma gramática de imagem, outra gramática para o som, ainda outra para montagem, delas

¹ carolina.monteiro@ufpel.edu.br

os seus “caracteres”, e ainda seus estilos de linguagem. Podemos trazer à luz para fins de ilustração um desses tantos elementos, tomando então, por exemplo, o enquadramento, que é um dos mais explícitos. Ele possui um ângulo, uma abertura e um tipo e velocidade de movimento se não estiver parado. Atendo-nos a apenas um dos fatores variáveis dele, a abertura, podemos ter que em grande abertura, tornará o plano mais descritivo, comumente utilizado para apresentar lugares, personagens, etc; ou, no fechamento deste, temos planos de descrição psicológica, que são mais emocionais, nos colocando muito próximos aos olhos do ator, algum objeto, ou um detalhe, e até mesmo funcionando como um grifo: “isto aqui é importante”.

A abertura do enquadramento é apenas uma variável, tendo em mente que essa é uma “pincelada” superficial de um dos fatores da linguagem cinematográfica, para adentrarmos o texto considerando que trata-se de uma linguagem que possui um campo vasto de elementos e dentro desses elementos um outro campo vasto, as variáveis de seus fatores. Assim, a linguagem cinematográfica tem ainda se apropriado de suas possibilidades e se aperfeiçoado, o “fazer cinema” a amadurece quanto mais se dedica à sua prática e experimentação.

Em *As teorias dos cineastas*, Jacques Aumont pontua objetivamente no subtítulo de *Astruc: Da direção à câmera-caneta* a teoria de Alexandre Astruc com trechos do próprio sobre o papel da direção cinematográfica no sentido de grafia, o saber se expressar por esta vertente:

(...) Para ele [Alexandre Astruc], o teatro é a arte do texto, o cinema, a arte da tensão dramática e do registro do desempenho de ator; a direção é a noção que corresponde a essas duas ocupações. A direção cinematográfica parte do dado cênico, o dado da situação e do ponto de vista, mas excede-o; a direção, com efeito, é desde cedo identificada por Astruc como uma “linguagem” e até como uma “gramática (Astruc 1992 p. 269). O ofício do diretor “consiste em contar uma história com o máximo de eficácia, intensidade, sobriedade” (idem, p.

288); e é por isso que “a direção não é mais um meio de ilustrar ou de apresentar uma cena, mas uma verdadeira escrita” (idem, p.327). (...) (AUMONT, 2004, p. 83)

A respeito das intenções de um cinema clássico, que vai trilhar o modo mais claro (não significa tedioso) de sua expressividade, discorre Ricardo Zani que há uma necessidade de que o espectador seja envolto por um sentido de “real”, que muitas vezes, apesar de forjado, é mais “real” que a própria realidade.

A intenção do cinema clássico é envolver o espectador e fazê-lo acreditar que a estória contada é “real”, eliminando-se as lacunas causadas pelo corte da edição e transmitindo a sensação de tempo corrido, conforme nos define Burch ao “notar que essa conquista, ou melhor, esse banimento do acaso, caminhou junto com a progressiva entronização da noção de grau zero do estilo cinematográfico, que visava tornar a técnica invisível e eliminar quaisquer ‘falhas’ devidas às interferências do acaso”. (2006, p. 136). Isso quer dizer que os fatos apresentados na tela não precisam essencialmente ser verdadeiros, mas necessitam ser fiéis e “realistas” com as diegeses fílmicas, com a linha narrativa ficcional que está sendo mostrada ao público.(ZANI, 2009, p.132)

E o classicismo deste cinema aprimorou a sua linguagem desde seus primórdios, e ainda aprimora. Ao surgir, a cinematografia era uma sequência de tomadas de imagens, de modo que até se fazia necessária a presença de um Explicador – a pessoa que apresentava e reforçava a história durante o filme. No entanto, a evolução da linguagem cinematográfica foi rápida e extensa: de uma linguagem desordenada e efusiva, um cinema que mostra tudo, ainda carregado da teatralidade por bastante tempo, passando para um cinema com suas ambiguidades, minúcias e silêncios.

Jean-Claude Carrière afirma em sua obra *A linguagem secreta do cinema*, que diante dessa transformação e a acelerada absorção

das outras artes pelo cinema, pensamos que nada temos para descobrir, mas que esse pensamento não é verdadeiro. Passamos a notar com clareza que o cinema é persuasivo desde que surgiu e que não é um fenômeno isolado ou autônomo, mas depende da interpretação subjetiva de cada um, carregada da nossa cultura e vivência de mundo. Portanto, ele precisa ser rico em todos os seus aspectos; no saber dizer e saber também não dizer, pois a palavra não pode enfraquecer a imagem, nem a própria imagem me arrancar grosseiramente da história em que estejamos submergidos.

Carrière também irá dizer que no teatro, o ator de palco permanece o mesmo. Ele pode até mesmo nos tomar pela mão de uma primeira fileira e nos por em meio ao palco junto dele, mas continua sendo distinto de nós que observamos. Ele fala por nós, sofre por nós, mas não nos despimos de nós mesmos como no cinema – o maravilhoso fenômeno da identificação. O teatro é baseado na ilusão e imaginação, e não disfarça isso, aí difere o cinema que, por sua vez exige um mundo real – aquele “real” de que falávamos que, por exemplo, faz que alguém em cena morrendo de olhos já fechados seja muito mais verossímil de que com os olhos abertos (contrariando a natureza das coisas).

O “real” cinematográfico exige impacto não apenas na sua arte fotografada, mas muito mais na sua estrutura como um filme propriamente dito – a experiência de se sentar e assistir – um domínio na escrita cinematográfica que mexe com instrumentos de convencimento (emoção, sensação física do medo, repulsa, irritação, raiva, angústia, alegria, etc.) dos quais o diretor precisa estar ciente e harmonioso. Trata-se de um convencimento que se estabelece pela sua grafia de som, enquadramentos e ritmo de montagem – os enquadramentos podem ser distantes e priorizar a descrição de lugares, e os mais próximos destacam as expressões e apontam a importância aos detalhes; a montagem pode ser tranquila e deixar o espectador tenso ou em paz dependendo do som, também agitada e deixá-lo angustiado ou alegre.

Assim sendo, a diferença de teatro e cinema, bifurcados pela possibilidade do quadro, é ponto-chave para o aprendizado do diretor. Angariando repertório e experiência como observador e como realizador, tanto teatral quanto cinematograficamente, ele também

passa a se conhecer e conhecer como quer dizer o que quer dizer. É, pontualmente, saber usar e ter intimidade com a gramática que está lidando. Ela, quando apropriada pelo diretor, sempre estará a favor de sua mensagem, que por fim, obterá eficazmente o seu objetivo de contar, da sua específica e particular melhor forma possível, aquela determinada história que deseja.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas – SP: Papirus, 2004.

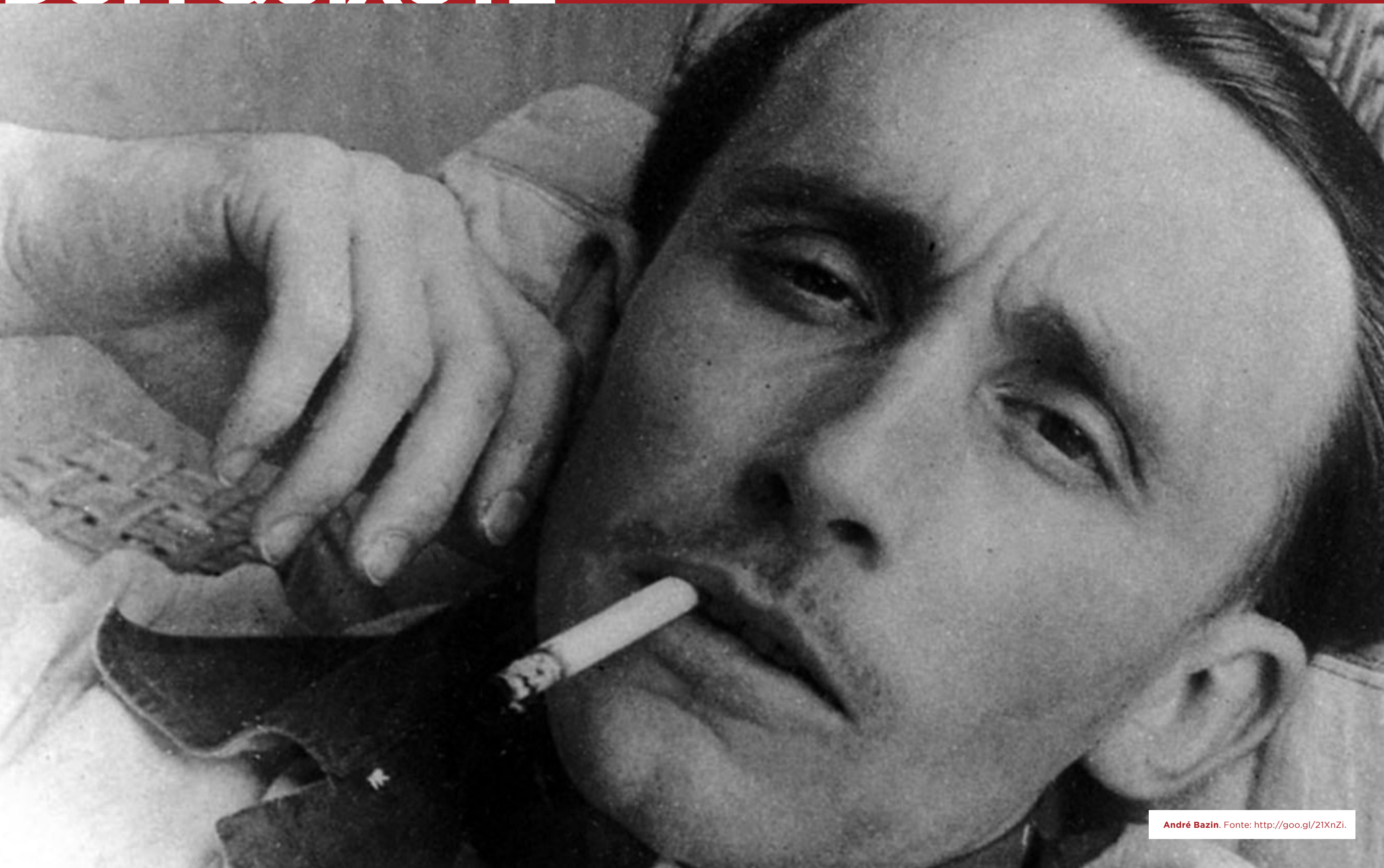
BURCH, Noël. **Práxis do cinema**. Tradução de Marcelle Pithon e Regina Machado. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Tradução de Fernando Albagli e Benjamin Albagli. – 1.ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

TONEZZI, Jose. **Distúrbios de Linguagem e Teatro**. Plexus, 2007.

ZANI, Ricardo. **Cinema e narrativas: uma incursão em suas características clássicas e modernas**. In Conexão – Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul – RS, v. 8, n. 15, jan./jun. 2009.

DOM QUIXOTE



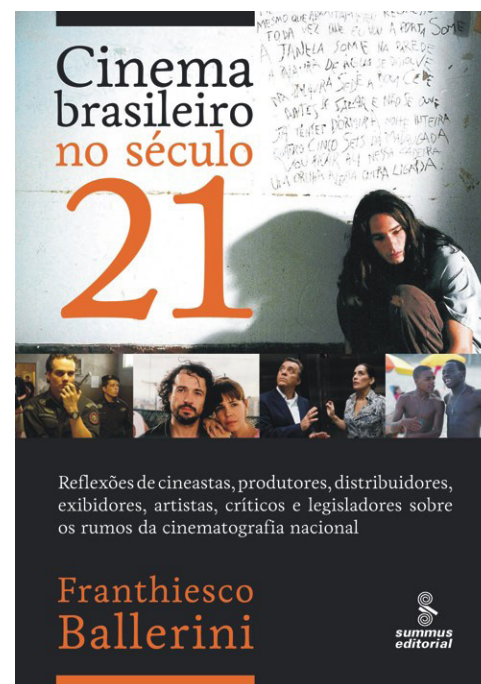
As reflexões em torno do Cinema Brasileiro no Século 21

Cíntia Langie¹

Mestre em Comunicação Social, Professora Assistente dos cursos de Cinema da UFPel e Cineasta

Existe uma série de obras literárias e acadêmicas que se voltam ao Cinema Brasileiro, mas poucos são os livros que abordam a atualidade desse campo, devido a dificuldade de escrever e pensar sobre fatos que ainda estão ocorrendo e se modificando. Nesse sentido, uma obra que se destaca pelo seu recorte temporal é o livro *Cinema brasileiro no século 21: reflexões de cineastas, produtores, distribuidores, exibidores, artistas, críticos e legisladores sobre os rumos da cinematografia nacional*, escrito por Franthiesco Ballerini.

O livro, de 296 páginas, faz uma análise geral do cinema no Brasil, tanto em termos artísticos quanto mercadológicos. A obra é recheada de questionamentos e deixa o leitor instigado a pensar sobre os rumos do cinema nacional neste século. Esse clima de provocação já é dado na largada, no prefácio de Jean-Claude Bernardet, quando este chama de “ilógico” o cinema brasileiro atual pela problemática de mercado instaurada, já que em nosso país existem cada vez mais filmes sendo finalizados com financiamento do estado, porém, estes não atingem de forma massiva as plateias e tampouco geram lucros na bilheteria. Depois do prefácio, Ballerini introduz o assunto oferecendo ao leitor uma espécie de resumo da história do cinema brasileiro, desde a era de ouro, passando pelas tentativas com os estúdios, até a Retomada, período que inicia em 1995 e termina em 2002, com *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles). É então que o autor passa a analisar a fase atual do au-



diovisual brasileiro, fase esta que pode ser chamada de “Pós-Retomada”, caracterizada por ser uma das mais diversas e complexas da história. E este é o desafio do livro *Cinema Brasileiro no século 21*: enquadrar em algumas linhas realidades que mudam a todo tempo e políticas públicas que vêm evoluindo periodicamente.

Esse período chamado de Pós-Retomada – na falta de outra nomenclatura –, é o foco deste livro, sendo sua herança composta de mais de um século de alternância de ciclos, vícios, fracassos, sucessos comerciais e artísticos e, acima de tudo, experiência, que sempre deve ser levada em conta para que os mesmos erros não sejam cometidos (2012, p. 49).

Além de reflexões do próprio autor – Ballerini foi crítico de cinema e hoje é professor e coordenador da Academia Internacional de Cinema – o livro apresenta entrevistas com diversos profissionais que atuam no cinema nacional, como o diretor Fernando Meirelles, o roteirista Fernando Bonassi, os atores Selton Mello e Wagner Moura, o diretor-presidente da Ancine Manoel Rangel, entre outros. A obra analisa em capítulos as diversas funções do cinema – produção, direção, roteiro, atuação –; as etapas da cadeia – distribuição, exibição, legislação – e ainda outros temas como internacionalização, ensino e produção de documentários. É uma obra que se dedica às diversas facetas desse novíssimo cinema brasileiro, utilizando casos de filmes para exemplificar alguns dados e conceitos. As análises não são tão aprofundadas, exatamente pela grande abrangência do livro, mas são importantes registros sobre a atualidade do audiovisual no Brasil. E o grande diferencial do livro está na estratégia de valer-se também das entrevistas, que pontuam os assuntos de forma mais prática, já que são os próprios agentes que comentam as dificuldades e tendências do cinema contemporâneo no Brasil. Enfim, o livro traz reflexões a respeito de vários aspectos da cinematografia nacional, cabe ao leitor saber interpretá-las e pensar o que fazer com elas.

Cinema brasileiro no século 21: reflexões de cineastas, produtores, distribuidores, exibidores, artistas, críticos e legisladores sobre os rumos da cinematografia nacional. Franthiesco Ballerini. Summus, 2012.

¹ cintialangie@gmail.com.

História do Cinema contada com rigor e sem ranço

Ivonete Pinto

O livro de 512 páginas é uma bem sucedida tentativa de atingir um leitor comum através de um único volume. Naturalmente, é preciso ser interessado em cinema para comprar um livro desses, mas não é necessário maior conhecimento prévio sobre a sétima arte para entender a linguagem. O perfil multifacetário do autor, dispensa a faceta “historiador”, lembrando mais um “pesquisador pop”. Escocês, Cousins foi diretor do Festival de Cinema de Edimburgo, é roteirista, crítico e documentarista, tendo dirigido uma série da BBC de Londres chamada *Scene by Scene*, onde entrevistou gente do cacife de um Martin Scorsese, este, uma enciclopédia de cinema ambulante. A tradução brasileira, de Cecília Camargo Bartalotti, nos chega quase 10 anos depois da primeira versão, mas tratando-se de um livro de história, a defasagem não chega a ser um grande problema.

Todo em papel couchet, com imagens coloridas, o autor já avisa na apresentação que pouco lhe interessam as informações sobre aspectos comerciais de um filme, como orçamento e estratégia de lançamento. Por isso, as escolhas de Cousins são abrangentes e ecléticas, indo desde filmes como *Tubarão*, de Spielberg, até ilustres desconhecidos do espectador comum, como *Jeanne Dielman*, *23 Quai du Commerce*, *1080 Bruxelles*, da belga Chantal Akerman. O critério do pesquisador foi estabelecer temas e a partir deles ir analisando diretores e filmes. Assim, temos o tema das comédias de Hollywood (para falar de Chaplin e Keaton), o tema da sexualidade do cinema na Itália (para falar de Pasolini), o triunfo da década de 80: eras de ouro do cinema chinês, Taiwanês, africano e da Europa (para falar de um cinema mais periférico). Não há muitos filmes latinos no livro, mas nossos Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Fernando Meirelles estão lá.

Não se espere textos aprofundados sobre os filmes. Quem quiser conhecer melhor Hitchcock, por exemplo, é melhor comprar

o seminal “Truffaut-Hitchcock”. Quem quiser conhecer o cinema iraniano, melhor ir a uma fonte acadêmica, como “Close:up: Iranian Cinema Past, Present and Future”, de Hamid Dabashi. Mas o elogiável do livro é que essas fontes estão lá e serviram de base para as análises, mesmo que rápidas, de Cousins. Desse modo, além de uma leitura prazerosa para cinéfilos, o livro também pode ser base de consulta para estudantes de cinema. Glossário básico, o indispensável índice remissivo e bibliografia ordenada por regiões do mundo, são itens que ajudam nessa aproximação.

História do Cinema – Dos clássicos mudos ao cinema moderno. Mark Cousins. Martins Fontes, 2013.



Bazin, finalmente

Ivonete Pinto

É de se comemorar com foguetes o lançamento da Cosacnaify “O que é o Cinema?”. O clássico de André Bazin havia desaparecido desde que a edição de 1991 ficou esgotada. A editora Brasiliense não fazia nova edição nem liberava os direitos. Quem estudava cinema, especialmente nos cursos de graduação e de pós, era obrigado a recorrer a cópias xerox. Esta iniciativa da Cosac tem por trás o pesquisador e crítico Ismail Xavier, do Conselho da editora, autor do Apêndice que por si só justifica a compra do livro. Xavier, no texto chamado “Bazin no Brasil”, situa a influência dos escritos do francês entre a crítica brasileira desde o início dos anos 50 e do reflexo que teve o pensamento dele na formulação estética do Cinema Novo. A função do plano-sequência no realismo, por exemplo, nunca mais foi a mesma depois de Bazin.

Ismail Xavier assina também o texto intitulado “Notas para esta Edição” e o texto de “Apresentação”. Neles, explica a importância de Bazin para a redescoberta de diretores como Orson Welles, Hitchcock e Chaplin, gêneros como o western e escolas como o neorrealismo italiano, devidamente valorizados a partir das reflexões promovidas pela Cahiers du Cinéma, revista fundada e editada por Bazin, que contou com colaboradores ilustres, como Truffaut, Godard, Rohmer e Rivette.

André Bazin não é consenso entre os teóricos do cinema e vez por outra podemos ouvir críticas como “Bazin não entendia nada de artes plásticas”; “Bazin está ultrapassado em sua tese sobre a defesa contra o tempo e o complexo de múmia”, “Bazin se equivocou no conceito de montagem proibida” e por aí vai. Mas não há como negar o impacto de suas ideias e como elas ainda, passados mais de 50 anos, frequentam os textos de críticos e pesquisadores. Difícil falar sobre ontologia da imagem, realismo, plano-sequência, profundidade de campo sem remeter a Bazin.



Mateus Araújo, na orelha do livro, chama a atenção não só para a originalidade na elaboração de verdadeiras teses sobre o cinema em geral e sobre filmes específicos, como para a qualidade da prosa de Bazin. Utilizando a mesma tradução de Eloisa Araújo Ribeiro da edição anterior, que se chamava “O Cinema – Ensaios”, podemos observar o estilo elegante da prosa, como na abertura do subcapítulo “O avesso do cenário”: “Só há teatro do homem, mas o drama cinematográfico pode dispensar atores. Uma porta que bate, uma folha ao vento, ondas que lambem uma praia podem aceder à potência dramática.” (p. 145, na edição da Brasiliense, p. 179 na edição da Cosac).

A versão de “Qu'est-ce le Cinéma?” que tínhamos acesso no Brasil era uma compilação da original, composta por quatro livros. Este lançamento da Cosacnaif acrescenta a ela outros sete ensaios de Bazin, além dos já citados textos de Ismail Xavier.

Bazin foi responsável por uma produção impressionante, principalmente se considerarmos que morreu muito jovem, com apenas 40 anos. Que esta reedição sirva de incentivo a estudantes de cinema. Especialmente aqueles que acreditam que fazer cinema se reduz a fazer filmes. Pensar e escrever metodicamente sobre cinema também é uma forma de fazer cinema.

O que é o Cinema? André Bazin. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro Cosacnaify, 2014.

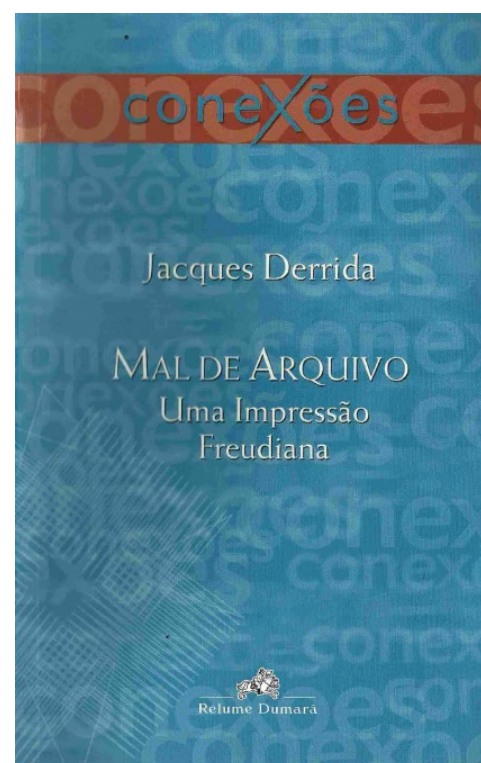
Para pensar a imagem de arquivo através de *Mal de Arquivo*

Guilherme Carvalho da Rosa¹

Professor dos cursos de Cinema e Design da UFPel e doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-RS

A obra “Mal de Arquivo: Uma Impressão Freudiana”, do filósofo franco-argelino Jacques Derrida, foi escrita no ano de 1995 e chegou ao Brasil seis anos após, na virada para o novo milênio. O objeto central trata de um tema diretamente circunscrito na prática: o arquivo, ou, em uma possibilidade nossa, como pensar o uso de imagens de arquivos no audiovisual. Para o cinema e para suas expansões a partir do campo audiovisual, sobretudo o televisivo, a imagem de arquivo parece ser recurso “natural” para evidenciar o que pertence ao outro. O outro, nesta acepção comum, refere-se ao que já aconteceu, faz parte do passado. No entanto Derrida, nesta obra, apresenta refinadamente um pensamento possível sobre o uso do arquivo, pertencente, ou não, a um passado longínquo. O texto esclarece um problema fundamental imanente ao que faz com que um arquivo torne-se um arquivo.

No início a obra debruça-se sobre a própria palavra. Ela carrega uma ambiguidade fundamental entre o já é conhecido e uma espécie de “novidade”. De um lado o que se conhece: o arquivo significa a origem, “um princípio físico, histórico ou ontológico” (2001, p. 11) e assim serve ao seu uso como documento do passado, sobretudo se utilizado em sua forma retórica. De outro, o que parece ser a novidade sobre o arquivo: “o princípio da lei ali onde os homens e os deuses *comandam*, ali onde se exerce a autoridade, a ordem social, nesse lugar a partir do qual a ordem é dada – princípio *nomológico*”



(idem). Essa novidade torna-se perturbadora, um problema, quando Derrida nos expõe a natureza ambígua do nome *arkhê*: ele torna-se ao mesmo tempo o abrigo da memória, mas também trabalha contra a própria memória que guarda. A face nomológica do arquivo, ou da imagem de arquivo no cinema, refere-se a uma inscrição de poder. Ou seja, os arquivos podem ser chamados assim não apenas pelo que representam ontologicamente, como memória, mas em igual medida quando estão sob a guarda de uma autoridade. No contexto grego, como explicita o filósofo, os *arcontes*, magistrados superiores, “aqueles que comandavam” (2001 p. 12) não tinham apenas o privilégio da guarda de documentos, mas também exerciam sobre eles também “o direito e a competência hermenêuticos”.

Desta maneira, no caso audiovisual, uma imagem de arquivo não se define apenas por sua condição ontológica, de relembrar um passado não necessariamente distante, mas, sobretudo, a partir desta “competência hermenêutica” que se impõe sobre seu uso. O arquivo torna-se o que é a partir da forma que é interpretado ou posicionado em um determinado texto fílmico. Essa condição pode, na maioria das vezes, conduzir ao próprio esquecimento da memória em que busca resgatar. Cabe observar que o problema posto por Derrida torna-se absolutamente contemporâneo no sentido colocado pelo também filósofo Giorgio Agamben (2009): o contemporâneo é o intempestivo em relação a seu próprio tempo. O tempo atual da imagem de arquivo conduz a um esquecimento ocasionado justamente pelo excesso de representações do universo midiático, não apenas nas formas em que reconhecemos claramente o dispositivo, por meio do produto audiovisual, mas também no caso de uma espécie “divisão da autoridade” sobre as imagens: não é mais apenas o realizador e diretor o arcontes contemporâneo, mas também o sujeito capaz de mediatizar (audiovisualmente) sua própria vida.

Derrida identifica uma “assinatura freudiana” (p. 15) sobre essa ideia de arquivo que trabalha em favor do esquecimento do que pretende lembrar. No âmbito dessa ambivalência, há um poder “instituidor e conservador”. Dentre as passagens freudianas, cabe citar o “incômodo tipográfico” citado a partir de “O mal-estar na civilização” (2011). Derrida cita a passagem do capítulo VI onde Freud inicia o texto “capciosamente” questionando-se sobre a vali-

¹ guilhermecarvalhodarosa@gmail.com

dade de apresentar em sua teoria o que já é sabido por todos. Não valeria a pena gastar tinta e papel para reproduzir ideias que todos, de alguma forma, já conhecem: “ele deveria ter encontrado algo de novo na psicanálise: uma mutação ou um corte no interior de sua própria instituição teórica” (DERRIDA, 2001, p. 19). A pergunta que se revela é por que arquivar, imprimir tipograficamente, ideias que todos já conhecem? No caso fílmico, por que usar a imagem do outro, transformá-la em arquivo através da autoridade conferida pela montagem, se, no fundo, isso já foi de alguma forma revelado? No fundo a imagem de arquivo não teria nada a dizer?

Dessa maneira, Derrida revela que, no ato de conferir o arquivamento, há a identificação freudiana de uma “perversão radical, justamente uma diabólica pulsão de morte, de agressão ou de destruição: portanto, uma pulsão de perda” (p. 20). O ato de arquivar ao desejar conservar, imprimir no tempo, traz em si mesmo uma pulsão de morte que conspira sobre o próprio arquivo. Como se pode imaginar, dentro do cinema e no audiovisual, há a colocação deste problema/novidade quando se apresentam imagens de arquivo, todos os dias, como representações, seja do passado, seja de profundas dores humanas, que, pela leitura derridiana e freudiana, corroboram com o impulso destrutivo. A obra, ao nosso ver, serve para pensar a utilização deste tipo de imagem e também pode lastrear um possível pensamento sobre os efeitos (sociais) que determinados modos de uso das imagens de arquivo possam vir a ter.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo:** uma impressão freudiana. Rio de Janeiro : Relume Dumará, 2001.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

Mal de arquivo: uma impressão freudiana.
Jacques Derrida. Relume Dumará, 2001.

Produção Cultural e Propriedade Intelectual

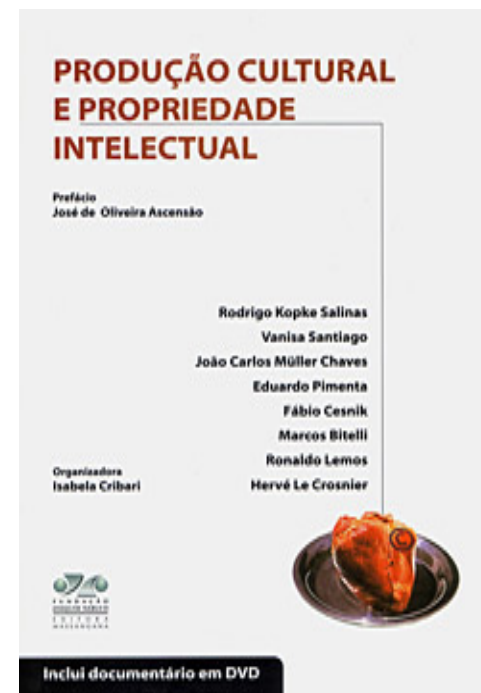
Liângela Xavier¹

Mestre em munição pela PUC-RS e professora dos cursos de Cinema e Audiovisual e Cinema de Animação da UFPel

O Direito autoral é uma questão que assombra boa parte dos produtores culturais brasileiros. Considerando o momento em que vivemos, onde temos uma abundância de ofertas de produtos de diversos segmentos, com uma velocidade acelerada, a noção de produto final e a definição de quem devem deter o direito de autor de uma obra se tornam complexas.

Neste sentido, o livro “Produção Cultural e Propriedade Intelectual”, organizado por Isabela Cribari, documentarista e produtora de cinema, traz em suas 419 páginas, artigos produzidos por produtores de cultura em seus mais variados segmentos: literatura, artes plásticas, fotografia, música e audiovisual. São reflexões não apenas baseadas nos ordenamentos jurídicos, mas na necessidade dos artistas e do aspecto social da cultura e das novas tecnologias.

A lei do direito do autor no Brasil, n. 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, confere uma estrutura dualista ao direito do autor: moral e patrimonial. Além disso, a legislação reconhece a existência de direitos conexos, que são aqueles que, pesem não serem de autor, são relacionados ou a ele equiparados por força da lei. O objetivo central é manter a integridade da obra, seja ela escrita, visual ou sonora. Para isso, existem leis específicas para cuidar de direitos autorais e preservar tanto os direitos materiais da obra quanto os direitos morais do autor. Os produtos culturais estão cada vez mais ao alcance do público, o que é positivo, por isso o uso indevido de material de terceiros é facilmente detectado.



No capítulo dedicado ao audiovisual, escrito por Marcos Bitelli, podemos perceber as alterações que a Lei do Direito do Autor sofreu em sua reformulação em 1998 em substituição à LDA revogada de 1973. No texto da lei de 1973, o “produtor” era co-autor da obra, ainda que fosse pessoa jurídica. Agora a nova redação conferida ao Art.16 diz que: “são co-autores da obra audiovisual o autor do assunto ou argumento literário, musical ou lítero-musical e o diretor”. Logo, se percebe que a definição do autor no audiovisual é complexa, considerando que o processo de criação de um filme envolve a criatividade e trabalho de um grande número de profissionais. E como qualificar o trabalho de cada um dos membros envolvidos como mais ou menos importante?

Com o filme pronto, a quem fica autorizada sua exploração de distribuição e exibição? O Art. 127º/2 autoriza para a produção cinematográfica implica, salvo estipulação especial, autorização para: distribuição; exibição; exploração econômica por esse meio, portanto, implicitamente e na prática, cabe ao produtor explorar economicamente a obra, remetendo-se os autores à remuneração ajustada.

Mas podemos observar neste capítulo, através dos artigos da LDA de 1998, que ao produtor cabe uma série de obrigações e responsabilidades. Portanto, os deveres, necessidades e responsabilidades dos produtores culturais contemporâneos ainda estão se estabelecendo, por isso, a relevância deste livro, que nos traz reflexões sobre a atual situação do mercado cultural, os interesses dos artistas e as leis que protegem suas criações.

Produção Cultural e Propriedade Intelectual. Isabela Cribari (org).Fundação Joaquim Nabuco/Massangana, 2006

¹ lanzacx@gmail.com

ENTREVISTAS



Super Nada (2012). Direção de Rubens Arnald Rewald. Fonte: divulgação.



Rubens Arnaldo Rewald. Fonte: divulgação.

ENTREVISTA: Rubens Arnaldo Rewald

Josias Pereira

Cineasta e Professor do curso de Cinema da UFPEL e
Doutor em Educação e Tecnologia UFPEl

Os cursos de cinema nas universidades, em sua maioria, são de formação em bacharelado, voltados para formar o profissional da área audiovisual. Geralmente é dado mais ênfase ao pensar o processo do que a sua realização. Poucos são os professores que trabalham na prática audiovisual e lecionam, dando ênfase à fala que os alunos fazem quando conhecem o professor, principalmente das áreas mais práticas – você trabalha ou só leciona?

Professores como Rubens Arnaldo Rewald fazem parte desta exceção de professores que, além de lecionar, também trabalha na prática audiovisual. O professor Rubens leciona na Universidade de São Paulo, na escola de Comunicação e Artes no departamento de Cinema Rádio e Televisão. Também é roteirista, teatrólogo e diretor de cinema. Formado em cinema, possui mestrado e doutorado na área. É autor do livro *Caos dramaturgia*, publicado em 2005.

O professor também trabalha com teatro, escreveu a peça *O Rei de Copas* (1994) e *Acordei pensando em bomba*. Em 2002, realizou o curta-metragem *Mutante*, em parceria com Rossana Foglia. Em 2007, codirigiu o longa *Corpo*, mantendo a parceria com Rossana. O filme ganhou o prêmio de melhor filme estrangeiro no *The Method Independent Film Festival*, em Los Angeles. Em 2009, dirigiu, ao lado de Tales Ab'Sáber, o documentário *Esperando Telê*. Em 2012, também ao lado de Rossana Foglia, dirigiu e roteirizou o filme *Super Nada*, que conta com a participação do cantor Jair Rodrigues. Conversamos com o professor sobre a preparação de atores em seus filmes.

ORSON – Professor, o senhor tem dois filmes que eu queria comentar que é o *Corpo* de e o *Super Nada*, os dois trabalham com

personagens bem difíceis. Então, a primeira pergunta que eu gostaria de fazer é: qual é o seu processo na preparação de atores?

Rewald - Uma das questões principais é o ensaio, eu gosto de ensaiar bastante com os atores antes. Geralmente um ou dois meses antes das filmagens. Faço isso, pois eu acredito que muita coisa pode ser descoberta no jogo com os atores. Tenho um trabalho há muitos anos com o teatro desde a minha formação. Sou formado em cinema justamente na época do plano Collor. Naquela época podemos dizer que foi a morte do cinema, o teatro foi o espaço propício para criação neste período. Além disso, tem a questão da criação ser contínua, você sempre está propondo coisas para os atores até a pré-estreia. O jogo cênico ainda pode se modificar, então eu sempre tive muito gosto de trabalhar com os atores e descobrir coisas durante a improvisação.

Gosto de deixar parte do texto surgir nos ensaios, então participo, vou reescrevendo o roteiro e repensando as cenas. Esta é uma questão muito importante: criar um jogo de descoberta junto com os atores na época dos ensaios. Muitas cenas são totalmente transformadas do roteiro original depois do ensaio. Posso até dizer que no filme *Corpo*, uma das principais cenas é a “de sexo” do médico legista com a garota, ela foi toda construída pelos atores de acordo com os estímulos que eu e a codiretora Rossana dávamos.

Outra questão é que eu não tento falar para o ator como ele tem que fazer a cena. Passo para os atores as forças dramáticas em cena, e a partir destas forças dramáticas vamos ver o que eles me respondem. É um jogo de estímulos, tanto nos ensaios quanto nas filmagens, eu estimulo os atores e vejo o que eles me dão em troca, mais do que mostrar para eles o que eles têm que fazer.

ORSON - A improvisação é uma das ações do teatro, no caso como o senhor dirige no cinema? Qual é a relação do ator com a decupagem, luz, câmera e parte técnica? Neste caso o senhor prefere fazer o ensaio com os atores para ver a movimentação e a criação deles no set, ou realiza a decupagem antes e tenta encaixar os atores nestas ações?

Rewald - A decupagem surge muito em função do que a gente

descobre nos ensaios. Gosto de chegar no set com a lição de casa bem feita, com a decupagem. A partir do momento que a ideia do ator é fruto do período de ensaio, conversas e leituras de roteiro, o ator já está alimentado pelo personagem que ele vai fazer. Assim as ações e as falas podem ser repetidas em qualquer que seja a decupagem. Lógico que eu tenho que pensar em uma decupagem que ajude também, por exemplo, uma cena muito dramática, que tenha uma função dramática muito intensa, eu não posso fazer a cena muito picotada, se não o ator nunca vai conseguir chegar naquele pico dramático. Eu não posso começar o filme filmando pela última cena, pois destruo todo o percurso dramático do ator. Então penso tanto no roteiro, como na pré-produção. Já no set sempre levo em consideração uma maneira de facilitar a criação do ator, porque se eu faço isso por ele, com certeza ele vai fazer muito mais pelo filme.

ORSON - Como o senhor faz a escolha dos atores ?

Rewald - No filme *Corpo* a gente fez muitos testes, mas fiquei um pouco insatisfeito com a coisa dos testes. Eu acho que o ideal é quem quer dirigir em cinema, tem que conhecer os atores. Precisa ir ao teatro, tem que acompanhar as artes, tem que saber, conhecer os atores que estão à disposição. E o mais importante: tem que ter intuição e então convidá-lo. Tem que ter certeza que este ator vai fazer bem o papel desejado. O problema é que o teste não diz muito a verdade, pois é um dia só, não tem uma iluminação boa e o ator pode estar nervoso. Depois quando você assiste são imagens ruins, de um espaço feio e um ator nervoso. Sempre acho desagradável fazer teste com amigos, então no filme *Corpo* eu fiz muitos testes, mas no *Super Nada*, praticamente todos os personagens foram por convites. Eu sentia que tal personagem seria interessante ser feito por um certo ator e então convidava. Eu tive ajuda no *Super Nada* da Cristiane Paoli Quito, que é minha colega do teatro. A gente já trabalhou junto e ela conhece muitos atores, assim a gente foi compondo e escolhendo junto. Claro que teve a ajuda da Rossana Foglia que também dirigiu comigo este filme.

ORSON - No filme *Corpo*, o ator principal tem um trabalho específico, meio fora do comum, fica obcecado com um corpo em certo momento. O senhor pontua os pontos que acha mais importante

durante a narrativa do filme ou prefere criar esta linha, esta curva dramática para o ator nos ensaios?

Rewald - Olha, isso é um trabalho em conjunto com o ator, ver quais são os aspectos que tem uma pontuação e uma graduação dramática importante. Por exemplo, tem uma cena que é a acareação entre dois personagens, é uma cena importante, clímax do filme. É o momento que os quatros principais personagens, o médico legista, a garota que está na busca, a supervisora do médico legista e a mãe da garota, os quatro se encontram. Naquele momento existe “um certo” embate de forças, e o personagem principal é derrotado neste embate. A gente já tinha determinado que este era um momento crucial no filme, um momento culminante nesta jornada obsessiva dos personagens. Por isso, e que o ator principal, Leonardo Medeiros, tinha que estar totalmente alucinado para provar o ponto de vista dele. Essa ação já era uma coisa determinada nos ensaios. O ator quando foi filmar esta cena não dormiu na noite anterior, para chegar no set e estar realmente em estado de atordoamento. Essa ação dele não dormir, não foi uma determinação nossa, foi uma decisão de criação do ator. O diretor delimita e pontua o que cada cena significa, agora como o ator vai chegar naquela cena, como vai construir aquela cena, isso a gente deixa para as ferramentas do ator.

ORSON - Neste caso o senhor é a favor ou contra a ajuda do preparador de atores?

Rewald - Acho que cada um tem que trabalhar com aquilo que sente vontade. Se um diretor não tem experiência de trabalhar com os atores, o melhor é ele trabalhar com o preparador de atores do que não fazer trabalho nenhum. Gosto até de trabalhar com a preparação de atores, mas com uma coisa específica. Eu não gosto de trabalhar em um filme inteiro com um preparador; pelo fato que eu trabalho com atores, então eu mesmo gosto de fazer esta função. Acho que para coisas específicas é muito interessante, por exemplo, no *Corpo* eu e a Rossana optamos com um preparador de atores, para trabalhar a personagem da Fernanda, pois a atriz fez um personagem duplo, a de uma garota contemporânea meia doidinha que trabalha com teatro, e a Tereza que é possivelmente a sua mãe, uma guerrilheira nos anos 60. Então foi importante este

trabalho do preparador de atores para criar uma diferença entre estas duas personagens. Essa escolha foi feita para a atriz ter elementos que pudesse acessar na hora da gravação de cada personagem. A personagem Fernanda era mais cabeça, ela era doidinha então sempre balançava a cabeça quando andava. Já Teresa era guerrilheira, tinha mais pé, tinha o andar mais firme e jogava a energia na perna, nas raízes. Já no filme *Super Nada*, por exemplo, Cristiane fez um pouco de preparação na criação das esquetes cômicas do personagem Guto, realizado pelo ator Marat Descartes. A Cristiane tem experiência em comédia, então ajudou muito nisso. Outra coisa importante que ela ajudou foi na preparação do Jair Rodrigues, que é um não-ator, era um artista extraordinário, mas que inexperiente como ator, então ela ajudou nessa preparação também. Eu gosto de trabalhar com preparação de atores, nestas coisas específicas sei que podem me ajudar.

ORSON - O senhor comentou sobre o filme *Super Nada* e tem uma questão interessante que tem um ator conhecido que é o Marat Descartes, mas também tem o Jair Rodrigues que era um cantor. Como foi trabalhar com estas duas energias, pois por mais que o Jair Rodrigues não seja ator ele já é um personagem. O senhor utilizou este personagem que ele tem durante todos estes anos para trabalhar ou criou outra coisa?

Rewald - Sem dúvida nenhuma que o personagem do Jair Rodrigues é muito forte, o sorriso, a alegria, a bagunça, a anarquia, então quando a gente o chamou, foi por isso tudo, só que queria isso dentro da estrutura do personagem. Não era para ser o Jair Rodrigues, era pra ser o “Super Nada”, mas com a energia do Jair Rodrigues. Então a gente deu todas as condições para ele se sentir à vontade no set, para ser ele mesmo. E o Jair ainda nos surpreendeu, porque é um grande artista, ele tinha uma cena muito difícil, que é uma cena perto do final do filme quando acontece o momento de plena consciência do seu estado, da sua situação no mundo do *show business* e ele fez muito bem esta cena. Era uma cena dramática, difícil e ele fez muito bem. Era muito interessante essa mistura do ator técnico que é o Marat, com o ator que é um ator não totalmente instintivo que foi o Jair Rodrigues, acho que criou uma dinâmica muito interessante para o filme.

ORSON - Foi diferente os ensaios com o Jair e o Marat, ou o senhor fez da mesma forma?

Rewald - Foi bem diferente. Para o Marat a gente propunha jogos, ele é um ator de teatro e está acostumado a uma preparação. Com o Jair a gente fez uma preparação pensando muito na questão da memorização das falas, que é uma coisa um pouco mais difícil. O Jair a gente paparicava mais... (risos).

ORSON - O senhor também fez alguns trabalhos com documentário. O senhor acha que o documentário ajuda, alimenta o diretor na hora de ir para o set com um não-ator?

Rewald - Para falar a verdade, eu acho que a ficção ajuda muito o documentário na hora em que você vai entrevistar as pessoas, pela maneira de como você vai tratar e lidar com elas. Quando você faz um documentário, por mais que você esteja aberto ao que a pessoa vai falar, muitas vezes você quer que a pessoa fale certas coisas. Então o trabalho de direção na ficção te ajuda a saber como direcionar a coisa literalmente. Acho que os dois, tanto a ficção quanto o documentário, de certo modo um alimenta o outro. Para o diretor a questão do documentário nem é tanto com o ator, mas é pelo olhar na cidade. Colocar o ator na cidade com as pessoas, com os figurantes que perpassam o ambiente de uma maneira que você quer que seja natural. Acho que tem vários elementos, onde uma forma pode ajudar a outra.

ORSON - O senhor trabalha em uma universidade, onde tem acompanhado o trabalho de alunos. Uma das críticas que se faz ao trabalho nos curtas universitários é que é muito técnico, às vezes tem fotografia bonita e tudo, porém se perde um pouco principalmente na preparação de atores, na narrativa e no sentimento. Como é que o senhor vê esses curtas? Acredita que a facilidade técnica não está acompanhando a parte da narrativa?

Rewald - O trabalho com atores é uma coisa muito difícil, muito específica, muito técnica. Acho que às vezes os alunos ainda não têm maturidade para este trabalho com os atores, falta uma autoridade suficiente para essa ação. Nas faculdades brasileiras, acho que agora isso está começando a ser sanado, tanto que pela pri-

meira vez em muitos anos a ECA, que é um dos cursos de cinema mais antigos do País, está tendo um professor contratado para direção de atores; pois até então eram professores convidados e não eram concursados, e pela primeira vez abriu-se uma vaga para essa disciplina que é bem específica. Acredito que essa é uma questão que nos próximos anos vai se desenvolver muito a partir do cinema universitário.

ORSON - Sabemos que muitos desses curtas universitários são produzidos sem verba, então os alunos convidam atores que também estão aprendendo. A relação é complicada em função do ator não estar recebendo e seus horários para ensaios são muito complicados em função do seu trabalho normal. O que o senhor acha disso?

Rewald - É uma questão delicada, pois muitos alunos até assumem uma postura diferente quando vão ser os diretores. Assumem que são os donos do filme, viram até um pouco autoritários, que tudo tem que girar em torno deles. Esquecem que o cinema é uma arte coletiva. A questão do dinheiro também não é só no cinema universitário, Vários filmes hoje com o digital são feitos na guerrilha, com pouco ou quase nenhum dinheiro, ninguém ganha salário porque é a única forma de se fazer um filme. Se for esperar ganhar edital, ganhar dinheiro, às vezes fica 3,4, 5, 6 anos e o filme não sai. Hoje muitos atores sabem que não vai ter salário, é aceitar e fazer sem ganhar, ou não fazer. Essa é uma questão delicada. Claro que não é o ideal, o ideal é todos serem bem remunerados para viverem o seu ofício. Uma questão que ainda está colocada em pauta e não se tem uma solução.

ORSON - Alguma dica para quem está trabalhando com atores?

Rewald - Olhem o ator como parceiro de criação, acreditem na inteligência do ator. Muitas vezes o ator vai trazer algo para a cena que você não imaginava, então esteja aberto a esta contribuição.

NORMAS PARA PUBLICAÇÃO

Para submeter artigos e resenhas para a revista, envie para **revistaorson@gmail.com**

Data de fechamento da próxima edição: **05 de outubro de 2014.**

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).
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 em arquivo separado do texto, em formato JPEG.
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 de vínculo e 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 (português) e “Abstract” (inglês), bem como Palavras-chave (máximo de 5 palavras) e Keywords (máximo de 5 palavras).

FORMAS DE CITAÇÃO

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

JUNHO/2014