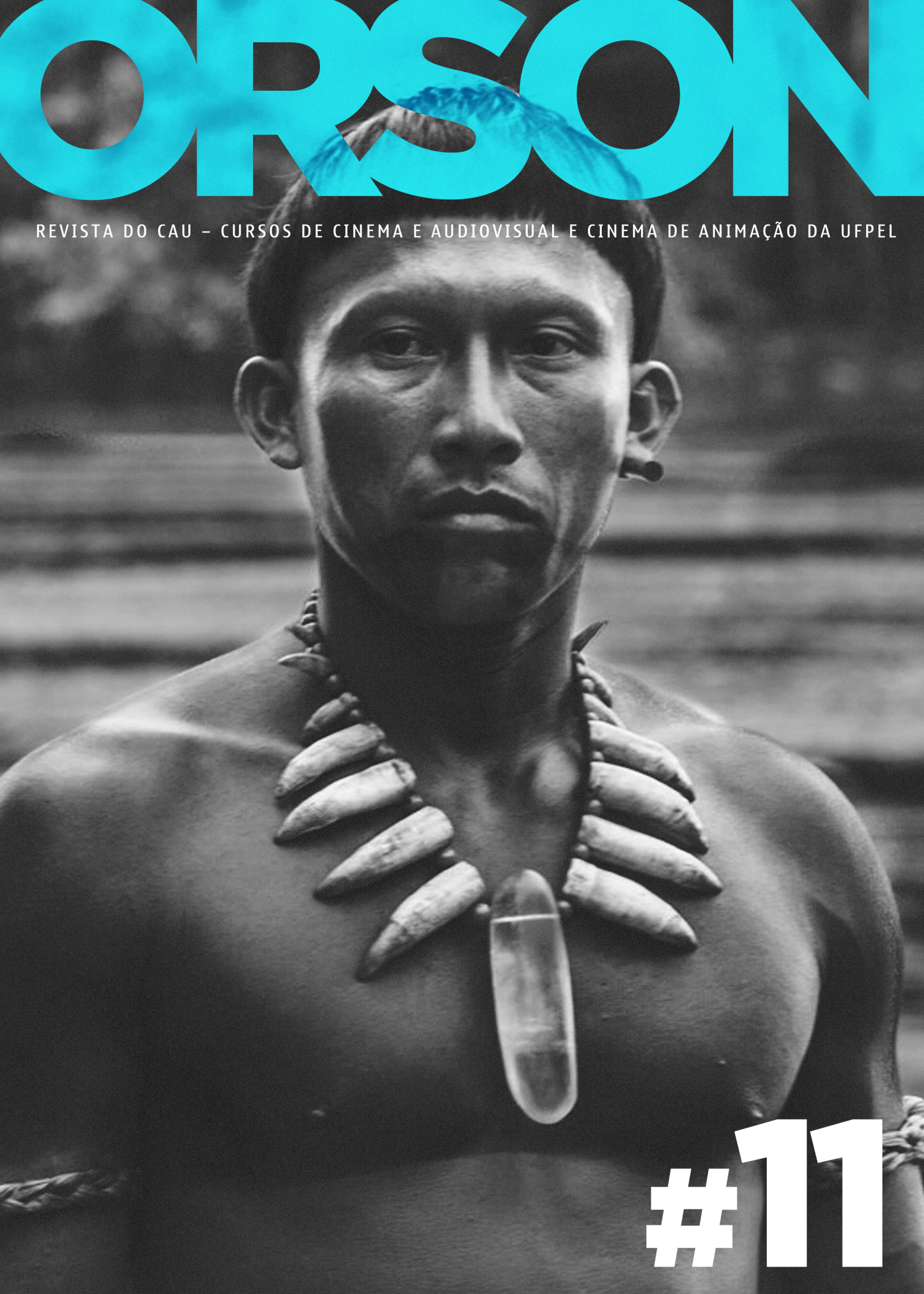
ORSON

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



#11

ORSON #11

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: Ivonete Pinto e Renato Cabral

Projeto gráfico e edição de imagens: Renato Cabral

Diagramação, arte e manutenção do website: Lucas Pessoa 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

COLABORARAM NESTA EDIÇÃO

Alexandre Rocha da Silva, Ana Paula Penkala, André Corrêa da Silva de Araújo, André Macedo, Carla Schneider, Cássio de Borba Lucas , Douglas Ostruca, Eduardo Ribeiro, Guilherme Carvalho da Rosa, Humberto Pereira da Silva, Ivonete Pinto, João Nunes, Josias Pereira, Justo Planas, Luiza Müller, Michael Kerr, Matheus Strelow, Maurício Vassali, Noédson Conceição Santos, Pryscilla Viana, Rosaria e Vânia Catani.

CAPA



Nilbio Torres interpretando o xamã Karamakate no filme *O Abraço da Serpente* (Ciro Guerra, 2015).

REALIZAÇÃO

CENTRO DE ARTES
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS · RS-BRASIL

UFPEL

SITE
orson.ufpel.edu.br

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

A Orson é composta pela família tipográfica Gotham.

EDITORIAL

ORSON #11 – POR QUE LER

A Orson 11 chega aos computadores e tablets tendo sido produzida em meio à greve nas universidades federais. O trabalho, um projeto de extensão, não pôde parar porque o pensamento não para e porque todos os textos são frutos de processos de reflexão dirigidos à comunidade acadêmica e ao público externo. Considerando esta integração de interesses e conforme anunciado na edição anterior, apresentamos o dossiê sobre cinematografias periféricas. Esta linhagem do cinema há alguns anos vem sendo parte (às vezes o cerne) de festivais internacionais (no Brasil, especialmente a Mostra de São Paulo e o FestRio). Mais do que nunca, é preciso olhar para as produções fora do eixo hegemônico – Estados Unidos e parte da Europa – e de alguma maneira espelhar o Brasil neste contexto. Neste dossiê, inclusive há duas análises que se debruçam sobre filmes brasileiros. Há também um peso significativo para outros países da América Latina, através de artigos sobre filmes do México, Argentina, Bolívia e Colômbia. Há um solitário texto sobre a cinematografia produzida na Suécia, que serve para demonstrar que mesmo países ricos, quanto ao cenário de distribuição global, ocupam posição periférica.

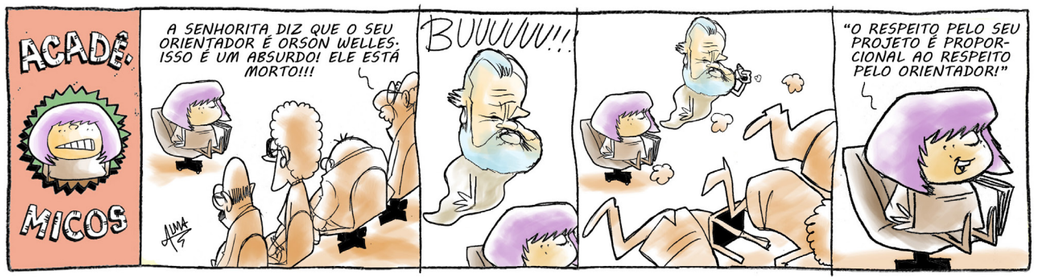
As seções fixas da Orson trazem nesta edição artigos sobre a representação da mulher na mídia e no cinema; as tecnologias e a memória no audiovisual; a proposta de uma metodologia para analisar alguns cineastas brasileiros; e a partir de diversas abordagens, análises dos filmes *O deserto vermelho*, *Estamira*, *O leitor* e *O céu de Suely*.

As resenhas de livros têm como tema "Glauber Rocha – Cinema, estética e revolução", de Humberto Pereira da Silva, "Técnicas do Observador: visão e modernidade no século XIX", de Jonathan Crary, e "100 Melhores Filmes Brasileiros", de Paulo Henrique Silva (org) pela Abraccine.

Por último, mas não menos importante, duas entrevistas que devem interessar aos profissionais do cinema, sobretudo aos estudantes: a produtora Vania Catani, da Bananeira Filmes, fala do papel do produtor e faz uma crítica aos cursos de cinema que não valorizam esta função. Da área da animação, Rosaria conversa sobre seu processo de criação em filmes como *O projeto do meu pai*, seu mais recente curta-metragem animado. Duas mulheres que fazem diferença no cenário do cinema brasileiro.

A tira de André Macedo, como esperado, trata com humor os meandros estudantis.

Boa leitura e um ótimo 2017!
Ivonete Pinto





SUMÁRIO

EXPEDIENTE 2
EDITORIAL 3

dossiê **CINEMATOGRAFIAS PERIFÉRICAS**

Desencanto y posmodernismo de oposición en *Japón* y otros filmes latinoamericanos de los 2000
Justo Planas 9

***Branco Sai, Preto Fica*: perspectiva subalterna no cinema contemporâneo**
Carlos Eduardo Ribeiro
Fernando de Figueiredo Balieiro 29

***Viejo calavera* e um personagem marginal**
Ivonete Pinto 45

O não-ator cocriador no argentino *Primeiro janeiro*
Maurício Vassali 53

O periférico, porém vigoroso cinema sueco
João Nunes 65

Neon, arquitetura e antropofagia: arte e política de uma cinematografia brasileira da contemplação
Ana Paula Penkala 77

***O Abraço da Serpente* confronta ciência e ritos ancestrais**
Humberto Pereira da Silva 95

SEÇÃO PRIMEIRO OLHAR

Arquivos e a memória audiovisual nas mídias (digitais)
Michael A. Kerr 103

Atenção flutuante, dispersão e séries como metodologia para estudos desconstrucionistas do audiovisual
Alexandre Rocha da Silva
André Corrêa da Silva de Araújo
Cássio de Borba Lucas
Luiza Müller 123

Protocolos de leitura em *O Leitor*: inesquecíveis iniciações
Bene Martins
Fábio Limah 141

As imagens das palavras na preparação de atores para cinema
Vagner de Souza Vargas
Josias Pereira
Vania Dall Ponte
Mariana Vargas Gaudenzi
Denise Marcos Bussoletti 153

SEÇÃO O PROCESSO

A mulher no cinema e na mídia: objetificação, poder e violência
Priscylla Kethellen Viana 167

Entre o verbo e as visões: a força poético-documental de *Estamira*
Noédson Conceição Santos 185

Papéis sociais e a incomunicabilidade em *O Deserto Vermelho*
Matheus Strelow Saraiva 201

O transitório em *O Céu de Suely*
Douglas Ostruca 211

SEÇÃO DOM QUIXOTE

O observador emblemático do século XIX
Guilherme Carvalho da Rosa 222

Precisamos falar de Glauber Rocha
Ivonete Pinto 226

Os 100 melhores filmes brasileiros
Carla Schneider 228

ENTREVISTAS

Entrevista: Vânia Catani
Ivonete Pinto 235

Entrevista: Rosaria
Carla Schneider 245

dossiê **CINEMATOGRAFIAS PERIFÉRICAS**



Branco Sai, Preto Fica (Adirley Queirós, 2014). Fonte: Divulgação.



Japón (Carlos Reygadas, 2001). Fonte: Divulgação.

Desencanto y posmodernismo de oposición en *Japón* y otros filmes latinoamericanos de los 2000

Justo Planas[1]

Maestro en Lingüística Aplicada por la Universidad de La Habana; Maestro en Estudios Latinoamericanos por la Universidad Nacional Autónoma de México; Cursa el Doctorado en Lengua y Literaturas Hispánicas y Luso-Brasileñas en la Universidad de La Ciudad de Nueva York

Resumo: O mexicano *Japón* (2002), de Carlos Reygadas, está entre os filmes latino-americanos mais estudados do início de 2000. Tal como acontece com um notável conjunto de obras neste período, o *Japón* tem sido considerado pela crítica como um material onde a estética pende sobrepõe-se ao social. Este artigo tenta provar o contrário e desenvolver a sua análise com outros títulos relevantes na primeira década do século.

Palavras-chave: cinema latino-americano; cinema mexicano; desencanto; modernidade, Carlos Reygadas

Resumen: *La película mexicana* Japón *(2002) del autor Carlos Reygadas se encuentra entre los filmes latinoamericanos más estudiados de principios de los 2000. Como ocurre con una muestra notable de obras en este período,* Japón *ha sido considerada por la crítica como un material donde lo estético sobresale por encima de lo social. El presente trabajo intenta probar lo contrario y proyectar su análisis hacia otros títulos relevantes de la primera década del siglo XXI.*

Palabras-clave: *cine latinoamericano; cine mexicano; desencanto; modernidad; Carlos Reygadas*

Abstract: *The Mexican film* Japón *(2002) by the auteur Carlos Reygadas is one of the most studied Latin-American movies from the beginning of the 2000's. Like an outstanding group of films from that period,* Japón *has been considered by the critics as a material in which the esthetic elements excel over the social concerns. This article aims to prove the opposite and to enlarge the analysis toward other relevant films from the first decade of the XXIst century.*

Key-words: *Latin American cinema, Mexican Cinema, disenchantment, Modernity, Carlos Reygadas*

1 jplanascabreja@gradcenter.cuny.edu

Es interés de esta investigación indagar hasta qué punto el séptimo arte latinoamericano más reciente conserva preocupaciones de orden social similares a las del Nuevo Cine Latinoamericano, valiéndonos de *Japón* (Carlos Reygadas, México, 2002) como columna vertebral del análisis. *Japón*, como se verá, destaca dentro de un grupo de cintas de la primera década de los 2000 que la crítica suele asociar con una enfática recurrencia hacia valores estéticos y escaso interés por factores sociopolíticos. Nuestro propósito es, precisamente, demostrar lo contrario y reivindicar varios títulos aquí incluidos como continuadores (y cuestionadores) del Nuevo Cine Latinoamericano y sus presupuestos.

Lejos de lo que podría creerse, *Japón* se desmarca de las dicotomías tradicionales en la literatura y el cine latinoamericanos de campo contra ciudad, y civilización contra barbarie. Intentaremos proponer a continuación que el filme, en tanto discurso utópico, ejecuta la erección de un nuevo tiempo, desde un espacio otro, que no es ya ni la Ciudad de México de donde huye el pintor, protagonista del filme, ni la comunidad de Ayacatzintla, que como se verá, segrega a Ascen, la señora que hospeda al personaje principal.

Se estudiará con detenimiento la manera en que se trabaja con el tiempo en el filme, uno de los elementos que abordan los estudios sobre *Japón* de manera recurrente. Exploraremos cómo conspira para este nuevo tiempo la música que Reygadas cita y la estética de la banda sonora en general. El retorno a la niñez quedará registrado además como otra evocación de cronos.

Abordaremos aquí varios títulos latinoamericanos contemporáneos a *Japón* para dilucidar el comportamiento de dos tipos de posmodernismo que el filósofo portugués Boaventura de Sousa identifica: el "celebratorio" y el "de oposición". A partir de este distingo, alcanzaremos a precisar finalmente cuáles son los rasgos que agrupan esos "filmes latinoamericanos de desencanto" que anunciamos desde el título de este trabajo.

Japón cuenta la historia de un intelectual de la Ciudad de México que decide viajar a una comunidad lejana y aislada para suicidarse. Nunca dice explícitamente las razones que explican su propósito, ni tampoco conocemos su nombre. Aunque presuntamente el protagonista ha sido salvado por la anciana Ascen, quien, como explica Rufo Caballero (2005), troca su vida por la de él; el desenlace del filme es frustrante y está cargado de pesimismo, pues la utopía que se deduce de la sinergia entre Ascen y el pintor ha sido interrumpida, derruida. Lejos de lo que algunos autores concluyen – por ejemplo: (CABALLERO, 2005)–, no es el viaje a Ayacatzintla *per se* lo que libera al héroe de su pesado fardo existencial. La gente del pueblo, tal como la de la ciudad, es concebida como una amenaza que se cierne sobre ambos y termina destruyendo su hogar.

Cuando el sobrino de Ascen llega con sus hombres a llevarse las piedras de la casa, ni ella ni el artista pueden ofrecer resistencia, pues no hay institución legal ni moral que los ampare en la lógica compartida por aquella comunidad. Ruffinelli (2010) interpreta así la escena: "El hombre intenta disuadir al sobrino, pero para este y los demás hombres, él es un fuereño y ella una loca: dos inexistentes".

Ascen carece de voz porque es mujer sin hombre que la represente. El artista tampoco tiene voz –lejos de lo que a veces se supone idealizando a la gente de campo– porque, como ocurre en su espacio, aquí lo externo se interpreta como absurdo. Podría ampliarse la idea de Boaventura de Sousa cuando asegura que "Las formas de pensamiento no occidental han sido tratadas de forma abismal" (SOUSA SANTOS, 2009), y concluir que este tipo de pensamiento abismal puede encontrarse en comunidades no occidentales igualmente; y que toda posibilidad de diálogo entre dos culturas se sostiene en la voluntad y la capacidad de escucharse y reconocerse en la diferencia.

Así podemos identificar la primera de las formas sociales de no existencia de De Sousa: "lo ignorante". "Lo producido como no existente es radicalmente excluido. Se encuentra más allá del universo de lo que incluso se considera como otro" (SOUSA SANTOS, 2009).

¿Bajo qué ley Ascen es expropiada de su casa y por qué niega con resignación el reclamo del pintor: "Señora, la están engañando. Ese tipo ya no tiene ningún derecho sobre esta casa. ¿Hace cuántos años que vive usted aquí?"? ¿Qué puede pesar más que los cuarenta años que ha vivido esta mujer en la casa? Ella misma explica que el sobrino heredó la casa del abuelo; y sobre esta tran-

sacción hecha entre hombres no hay palabra de mujer que prevalezca. La necesidad del hombre supera la de esta mujer soltera: "Juan Luis no me va a dejar sin casa. Solamente se va a llevar las piedritas, que a ellos les hace más falta que a mí", explica Ascen. El hijo del sobrino, aún no del todo viciado por la moral falocéntrica, se lamenta: "Pobre tía, está rependeja", e inmediatamente legitima un derecho que posiblemente le fue explicado: "Pero lo que es de uno, es de uno" (62'').

Mientras desmantelan su casa, y con ella toda su existencia, Ascen se limita a servirles pulque a los hombres. Para mayor énfasis, uno de ellos, Raymundo, canta "Anillo de compromiso", tema conocido de Vicente Fernández, que interpretara en el filme *La ley del monte* (Alberto Mariscal, 1976). La referencia crítica a este filme, que como muchos melodramas mexicanos rinde culto al matrimonio como institución, termina de redondearse cuando, en tono de sorna, los compañeros de Raymundo subrayan la relación de dependencia patriarcal que existe entre este hombre alcohólico y su mujer e hijos. La servidumbre de Ascen deviene aquí su mayor acto de rebeldía, pues los que destruyen su casa, beodos ya cuando bajan la pendiente hacia el pueblo, carecen de facultades para entender el peligro que se cierne sobre sus vidas, y se dejan conducir por la anciana hacia la muerte. Ella, que ha subido la colina hacia su casa durante 40 años, sabe que el peso de aquellas piedras que antes hicieron su hogar, arrancará la existencia de todos en aquella pendiente; le dice a su sobrino: "Mira, hijo, aquí está esta piedra que se te olvidó". Esta frase, envuelta en sumisión, exuda la rebeldía de una mujer hecha Calibán.

En escenas previas, podemos percibir cómo entre Ascen y la gente de Ayacatzintla se trazan fronteras tenues que le sustraen algunos de sus derechos dentro de la comunidad. Hacia el minuto 40, algunos pobladores conversan en un círculo y comparten bebida. Ascen descansa fuera del círculo, pero reconoce su presencia y es a la vez reconocida por los otros. Esto resume hasta cierto punto su posición de mujer sin hombre en aquella comunidad. Le ofrecen pulque, solo para burlarse luego de ella y gritarle "borrachina".

En esta forma social de no existencia, lo ignorante, también entran los niños, que sin embargo para Reygadas transitan por una etapa

privilegiada de lucidez. No olvidar que el renacimiento del protagonista de *Post Tenebras Lux* acontece porque "me sentí como cuando era niño", e igualmente son presentados como lúcidos el niño de la paloma en la introducción de *Japón*, las pequeñas de *Stellet Licht* que asisten con naturalidad a la resurrección de Esther, la bebé de *Post Tenebras…* atenta a la autoridad de vacas y perros, entre otros personajes infantiles.

Este conocimiento conlleva una dimensión religiosa, una naturaleza deificada con la que los niños pueden comunicarse más fácilmente. Mariano Paz (2015) nota que al final de *Batalla…*, Marcos persigue una suerte de rescate espiritual en la peregrinación hacia la Basílica guadalupana. "De todos modos esta búsqueda desesperada está condenada al fracaso, ya que Marcos muere dentro de la iglesia", afirma. A diferencia de Juan y el pintor, Marcos no puede acceder a "la mente más amplia" que anuncia Boaventura de Sousa, porque no hay diálogo con la naturaleza en la ciudad. Y la muerte del niño que Marcos y su esposa secuestraron anuncia desde el mismo comienzo la imposibilidad de este renacer que los otros cuatro protagonistas de Reygadas sí experimentan. Marcos no puede regresar a la infancia, pues trata de sacar provecho económico de ella mientras que las otras dimensiones se esfuman; no hay dios para él, solo degradación y muerte.

El hijo de Juan Luis, el sobrino de Ascen, que vuelve angustiado y de forma recurrente sobre la idea de desahuciar a la anciana, percibe también que las piedras sobre la carreta significan "mucho peso" para una bajada tan peligrosa. Pero la autoridad del padre ("Ve a hacer el trabajo que te estoy mandando"), que es quien paga, le arranca la voz. Es sobre esta operación continua de imposición y reescritura simbólica que se pasa de la niñez a la adultez. Vuelve a ejecutarse aquí un acto similar al ya interpretado en otras páginas cuando se describe cómo el artista retuerce el cuello de la paloma frente a otro pequeño como un acto de enseñanza.

En estas escenas finales, el artista ha encontrado ese estado de comunión natural que le permite identificarse con el ratón de su cuarto o con el placer de un caballo. Hay una suerte de regresión a la niñez similar a la que ocurre con Juan en *Post Tenebras Lux*. Por contraste, el sobrino de la anciana y sus empleados descubren

que el tractor en que posteriormente morirán no puede arrancar porque un gato ha quedado atrapado en su mecanismo. La indiferencia con el dolor del animal (“Es un pinche gato”) deja claro la ausencia de una relación con el entorno similar a la de Ascen y el pintor, tara que será aquí castigada con la muerte tal como le ocurre a Siete en *Post Tenebras...*

Hasta que el bumerán de una existencia incapaz de coexistir con otras lógicas destruye su refugio, Ascen y su inquilino, el pintor, parecen mantenerse a salvo de Ayacatzintla y el Distrito Federal, viviendo cada uno en una suerte de exilio espiritual y geográfico. El artista, al tanto de que aquel pueblo reproduce ciertos esquemas de la ciudad a los que teme, le confiesa a la anciana en su primera entrevista: “su casa me gusta porque está lejos del pueblo, aquí, en lo alto”. Lo “alto” no surge en el diálogo como una palabra fortuita sino que alrededor de ella orbita un discurso que refiere en primera instancia a lo apartado, es decir, la separación de estos dos sujetos del resto de la comunidad humana; y en segunda, a la cercanía al cielo y por lo tanto, a la adquisición de cierto carácter de divinidad. En este mismo diálogo, reelaborando semánticamente la palabra y sus derivados, la señora explicará al artista:

> *No soy Asunción, soy Ascensión, porque ascensión es la de nuestro señor Jesucristo cuando subió a los cielos sin ayuda de nadie y asunción de la Virgen María que subió con los ángeles al cielo. Pero no se preocupe porque aquí todos me dicen Ascen (25'').*

La anciana, poco antes de inmolarse, utiliza un antónimo de esta familia de palabras para anunciar veladamente su decisión al artista. Agarra su abrigo y le aclara valiéndose de todo el peso semántico que han adquirido estos términos en la obra: “Es solo para bajar”.

Aquella casa y Ascen como anfitriona insuflan en el protagonista un nuevo tiempo, un nuevo ritmo. Este nota que las conversaciones con Ascen suelen ser sinuosas (RUFFINELLI, 2010). El pintor llega a quejarse: “¿Siempre contesta algo distinto de lo que le preguntan?” Pero no es solo en la palabra donde la anciana reta el pensamiento lineal. En la secuencia donde se le ve organizar el cuarto del pintor, el ritmo y el orden en que compone el cuarto se alejan de agrupaciones habituales de tareas por objetos o por cercanía: va de la cama a la ventana, de la ventana a unos libros y luego a la cama..., pone la sobrecama, hojea un volumen y luego sacude unas sábanas... En *Les mots et les choses*, Michel Foucault (1966) sintetiza en el concepto de episteme el orden y sentido que los sujetos otorgan a la realidad, a las “palabras” y las “cosas”. La episteme que jerarquiza el universo para Ascen lleva una sincronía distinta a la de sus coterráneos, pero la posibilidad de entendimiento que se establece entre la suya y la del pintor contribuye a la recomposición espiritual de este último.

Sería inexacto decir que las lógicas del protagonista y las de Ascen alcanzan una sincronía. Existe una distancia evidente entre ambos marcada por sus diversas educaciones afectivas, sus dispares competencias culturales y sus orígenes. La cópula física y existencial que termina fraguando la relación, no sugiere una síntesis, pero sí la culminación de una transacción, ejecutada en términos bien distintos a los que fundaron la Modernidad con el encuentro entre Europa y América y persistieron en épocas y contextos posteriores.

En una dimensión muy distinta a la antes expuesta, Ascen y el artista operan ambos como traductores de sus propios espacios y tiempos, y en aquella casa y lapso que comparten tiene lugar lo que Boaventura de Sousa llama “cosmopolitismo subalterno” (2009), marcado por su “profundo sentido de incompletud”, es decir, que no pretende fusionar dos mentalidades en una y buscar una sola verdad, sino que acepta que “comprensiones híbridas son virtualmente infinitas” y la “diversidad del mundo es inagotable”. De esta forma, ambos superan lo que antes describimos como pensamiento abismal (SOUSA SANTOS, 2009).

La choza de Ascen deviene el espacio idóneo para el ensayo de este nuevo mundo, que termina salvando la modernidad agotada que encarna el protagonista. La choza comparte varios rasgos en común con grandes espacios utópicos, entre ellos la isla de Utopía imaginada por Thomas More. El aislamiento fue un criterio de peso para que el artista eligiera aquel sitio. Además, el hecho de que Ascen tenga sus propios cultivos permite hablar de una economía endógena. La

existencia de un sistema de valores diferente a la que opera en el exterior, donde por ejemplo el pintor y Ascen pueden tener relaciones sexuales y pasar por encima de las prerrogativas de edad, origen e incluso cortejo que sí deberían considerar en otro sitio.

El manejo del tiempo, que es una de las categorías sobre las que insisten varias de las críticas hechas al cine de Reygadas y otros directores latinoamericanos de su generación, adquiere en las secuencias de la choza los visos comunes de una región utópica.

Rufo Caballero (2005) destaca como uno de los "rasgos de estilo de *Japón*", la "sensualidad del tiempo real" que "facilita la inmersión del espectador en el mundo de la Barranca". Rebeca Ferreiro (2013) se queja de la "ralentización" del filme, mientras que García Tsao (2008) resume *Japón* como un filme "sobre un pueblo abandonado y personajes que han dejado atrás al tiempo". La dimensión utópica de la choza de Ascen revela que el tratamiento del tiempo, lejos de ser un recurso arbitrariamente formal, responde a preocupaciones sociales y en último término filosóficas.

> Solo a través de un nuevo espacio-tiempo será posible identificar y valorizar la riqueza inagotable del mundo y del presente –precisa Boaventura de Sousa–. Simplemente, ese nuevo espacio-tiempo presupone otra razón. Hasta ahora, la aspiración de dilatación del presente ha sido formulada solo por creadores literarios (SOUSA SANTOS, 2009).

El escrutinio de actividades cotidianas, la contemplación dilatada de paisajes y rostros, los movimientos reposados de cámara, todo esto contribuye a que el espectador no pase por alto en la intimidad de la sala de cine el presente que oblitera por considerarlo "irrelevante" ante lo que David Harvey llama "el impulso general de progreso [, que] parece estar siempre orientado hacia adelante y hacia arriba, en dirección al firmamento de lo desconocido" (1998). En otras palabras, en *Japón* la escena en sí misma, es decir, el ahora, prevalece sobre la concatenación de peripecias que encaminan al desenlace, es decir, el después, o lo que en un sentido sociohistórico Harvey y otros autores llaman "progreso".

Rebeca Ferreiro confirma el empleo de este recurso, aunque se resiste a su uso (como debe ocurrir con varios espectadores acostumbrados a estéticas cinematográficas más "modernas"), cuando escribe: "La historia no complace con nudos argumentales. Nos desespera, aburre y nos hace vivir el mismo no-pasa-nada que experimenta el personaje" (2013). Sentencias como estas legitiman la necesidad de un nuevo mapa de interpretación de filmes como *Japón*, que le permita al público encontrar un camino de sintonía con las verdaderas intenciones de la obra en lugar de vagar en el desconcierto y sentir que pierde su tiempo mientras corren las imágenes sobre la pantalla.

La banda sonora es el puntal que marca en *Japón* un *sui generis* sentido de temporalidad. No en balde, David Harvey afirma que "La combinación de cine y música constituye un poderoso antídoto contra la pasividad espacial del arte y la arquitectura" (1998). Pero antes de llegar a la música, resulta imprescindible acotar que el silencio deviene un elemento clave en este esfuerzo triunfante de traducción que reúne a dos marginales en una choza en las alturas, cada uno liminares de Méxicos distintos. Varios autores destacan, a ratos con un énfasis negativo, la ausencia de diálogos del filme. Desde nuestra perspectiva, la palabra queda supeditada a otras formas de comunicación. Si asumimos, como ya se ha hecho en análisis previos, que la naturaleza o Dios devienen sujetos en el filme, con los cuales el protagonista y Ascen, en secuencias climáticas, sostienen conversaciones tensas y decisivas; no puede ser entonces el verbo el centro de intercambio cognitivo en la cinta.

Como explica Boaventura de Sousa, una de las dificultades en un proceso horizontal de "traducción"

> reside en los silencios. En este caso, no se trata de lo impronunciable, sino de los diferentes ritmos con que los diferentes saberes y prácticas sociales articulan las palabras con los silencios y de la diferente elocuencia (o significado) que es atribuido al silencio por parte de las diferentes culturas. La gestión del silencio y la traducción del silencio son las tareas más exigentes del trabajo de traducción (SOUSA SANTOS, 2009).

Hacia las postrimerías de *Japón* comienza a asomar esta posibilidad de comunicación entre los dos personajes, luego de varios intentos fallidos del artista por sostener un diálogo con Ascen en los términos verbocentristas a los que está acostumbrado. Así ocurre, por ejemplo, cuando ambos asisten a la caída del sol, y la anciana esquiva el atrevimiento de encerrar el paisaje en palabras y solo responde: "¿Yo qué podría decirle?" La comprensión y el respeto de estas nuevas formas por parte del pintor podría registrarse en el momento en que este deja de llamar a la anciana "señora" y comienza a decirle "Ascen". Es aquí donde se hace notar que el protagonista ha descubierto al individuo, puede desprenderse del arquetipo, y se permite llamarlo por su nombre propio. Estos silencios marcan, en concordancia con la cita de De Sousa, "ritmos", la dimensión de un nuevo y mejor tiempo. El título del filme, que anuncia un "renacer" (SHAW, 2002), desde la perspectiva de Mariano Paz (2015) "bien podría hacer referencia a un tipo de sociedad nueva o desconocida". Es este el renacer utópico que se vislumbra en el hogar de Ascen.

En las escenas de la choza, el distanciamiento de la dictadura de las palabras permite al espectador redescubrir el viento. Este es uno de los sonidos de naturaleza que distingue las tomas en aquel espacio, y en varios momentos asistimos a su contemplación por parte del protagonista. En una diégesis marcada por símbolos judeocristianos, donde vivir en las alturas es equiparado con la "ascensión" del hijo de Dios, donde el protagonista pide disculpas y se arrepiente ante una deidad encarnada en la naturaleza; resulta lógico afirmar que el insistente sonido del viento en la choza marca una presencia trascendental y metafísica.

La repetición de actividades cotidianas: despertar, comer, dormir; conjura pautas de enunciación que desbordan al cine y se remontan al recurso que hace única el aria de Johan Sebastian Bach citada en el filme. Así lo confirma Bernard Chazelle al escribir sobre "Erbarme dich, mein Gott": "the melody is eminently hummable. It repeats the same motif over and over [...]. It's in such minimalistic harmonic constructions that one can best appreciate Bach's contrapuntal genius [...]. Yet the secret of the aria lies not in its melody but its rhythm" (CHAZELLE, 2009). Minimalismo y ritmo, canon en el sentido musical del término, son dos cualidades estéticas que acompañan el pulso narrativo de *Japón*, ampliamente enjuiciadas y mal comprendidas por los estudios de la obra. En ella se esconde una dimensión también religiosa que, una vez más, permite reconocerlas como recursos que se apartan de cualquier capricho formal. Siguiendo la tradición de Bach, Arbo Pärt, el otro compositor que se cita recurrentemente en la cinta, hace del ritmo, el minimalismo y la repetición un estilo que él llama "tintinnambuli".

Explica Rice (2010). que la idea de "timelessness", es decir, de atemporalidad a la que aspira Pärt, tiene sus raíces enterradas en el pensamiento cristiano medieval, y describe cómo el patriarca católico Santo Tomás de Aquino defendía que Dios estaba fuera del tiempo. En su tratado *De existencia y esencia*, una suerte de genealogía de criaturas, Santo Tomás afirma que "la existencia de Dios es su esencia", lo que confirma el criterio de atemporalidad divina suscrito por Rice.

Podemos sobre esta cuerda afirmar que la angustia existencial y teológica del pintor lo lleva a buscar una nueva temporalidad, una temporalidad otra lejana a la de la ciudad, allá en lo alto de Ayacatzintla, donde el viento marca el ritmo de la naturaleza. La choza encarna por lo tanto –sea en el espacio, sea en el tiempo– los rasgos esenciales de una utopía. En ella, dos elementos representativos de esos Méxicos que Bolívar Echeverría distingue en su conferencia "Modernidad y anti-modernidad" logran coexistir y dialogar sin por ello buscar anularse en uno solo, como fue quizás la pretensión de otros tiempos en busca de una identidad nacional o continental única; logran copular y reedificarse en una atemporalidad que se proyecta como esencial y utópicamente pospretérita.

Esta utopía podría inscribirse en un "posmodernismo de oposición" (SOUSA SANTOS, 2009) que, en lugar de renunciar a los proyectos colectivos modernos, como sí lo hace el "posmodernismo celebratorio" (SOUSA SANTOS, 2009), "propone la pluralidad de proyectos colectivos articulados de modos no jerárquicos" (SOUSA SANTOS, 2009). Es así que en el espacio y tiempo de la choza tanto la lógica de Ascen como la del pintor son legítimas, y no pretenden confrontarse sino que aceptan su no correspondencia.

Sobre el contraste que establece De Sousa entre posmodernismo celebratorio y el de oposición, es necesario distinguir las obras de

Reygdas, Martel, Eimbcke, algunos títulos de Valdivia, Fernando Pérez, Miguel Coyula, Lisandro Alonso, y un selecto etcétera, donde se retoman proyectos inconclusos de la modernidad; de otras como las de Alfonso Cuarón, Alejandro González Iñárritu, Guillermo del Toro, *Historias extraordinarias* (Mariano Llinás, Argentina, 2008), *Relatos salvajes* (Damián Szifron, Argentina, 2014), *Cidade de Deus*, *Tropa de elite*, y muchísimos filmes más.

En este último grupo, el pesimismo de principios de los 2000 lleva un matiz crucialmente distinto, pues se intentan rebasar las aspiraciones sociales latinoamericanas de mediados de siglo, aquellas que entre otros fueron la levadura del Nuevo Cine Latinoamericano a partir de juegos formales que legitiman modelos colonizados de enunciación. La saga de *Tropa de elite* y *Amores perros* son dos casos paradigmáticos donde la violencia y sus orígenes sociales sirven de telón de fondo para ensayos de sus directores dentro del llamado cine "de acción" hollywoodense. Títulos como *Y tu mamá también* o *Un mundo maravilloso* (así como el resto de los de Luis Estrada) no fundan utopías sino que llegan por caminos distintos a la conclusión de que "el mundo es así y no hay nada que hacer al respecto", es decir, su nihilismo termina legitimando involuntariamente el *status quo*.

Los cambios de focalización de *Tropa de elite* sugieren con su deconstrucción textual obsesiva "la imposibilidad de formulación de la resistencia por estar ella misma también entrampada en la deconstrucción del poder que constituye en cuanto a resistencia del poder" (SOUSA SANTOS, 2009). José Padilha captura la ciudad con tomas aéreas y cenitales que develan el propósito del autor de entenderlo "todo" desde una distancia "objetiva". Sin embargo, esto no impide (más bien impele) que el director permita a cada uno de los personajes defender sus puntos de vista con argumentos rotundos. Como si se tratara de un gran reportaje, José Padilha proscribe esos amagos que obligarían al espectador a quedarse con la verdad de ciertas bocas ante la incapacidad del resto de expresar empáticamente las suyas.

En su documental Ómnibus 174 (Brasil, 2002), la edición nerviosa propia de los reportajes televisivos, esos cambios de planos en busca de la agilidad noticiosa, se nos antoja aquí una búsqueda compulsiva del punto de vista que mejor revele lo que sucede ante nuestro ojos; o partirá quizás de la convicción de que solo múltiples ángulos ofrecen una perspectiva más completa. ¿Son acaso los medios de comunicación y su maquinaria simplificadora los que llevaron a los telespectadores a creer que aquel hombre se reducía solo al estereotipo de delincuente? ¿Es la policía, insegura de su verdadera misión y casi tan pobre como Sandro, la responsable del estado de cosas en Río de Janeiro? ¿O son los hombres de a pie quienes deben cargar con la culpa? En las películas de José Padilha, como en otras afines, los personajes parecen accionar aplastados por el peso de sus circunstancias. En Ómnibus 174 como en las cintas de *Tropa de elite*, el individuo siente su libre albedrío asfixiado por un destino trágico que solo llega a presentir cuando el desenlace de su historia personal le respira en la nuca. La verdadera protagonista en las obras de José Padilha es la sociedad carioca, un organismo autónomo. Sus ciudadanos llegan a intuirla como un vivo presente pero nunca a comprender el curso de sus acciones. Los términos en que Mario Magallón Anaya define la antiutopía y la asocia a la posmodernidad, se ajustan con la inviabilidad de São Paulo como proyecto desde la óptica de *Tropa de elite*. Magallón asume lo posmoderno como "contraparte de lo utópico" y lo asocia con un ideario de "escepticismo y desesperanza", de un "pesimismo sin horizonte histórico ni social" (CARRO BAUTISTA, 2012). Defendemos aquí, sin embargo, la postura de De Sousa, quien concibe dos tipos de posmodernismo, siendo el "celebratorio" el que se ajustaría con los rasgos expuestos por Magallón.

Historias extraordinarias manifiesta también ese "recurso obsesivo de la deconstrucción textual" que Boaventura de Souza adjudica al "posmodernismo celebratorio" (SOUSA SANTOS, 2009). Carro Bautista (2012) prefiere decir que el posmodernismo es "difuso" y "no desea construir". Así puede verificarse en *Historias...*, que discursa sobre el sentido del tiempo y el espacio en una sociedad presuntamente argentina donde los sujetos parecen vivir asfixiados por el "aire de semejanza" y el "ritmo de acero" que denuncian Horkheimer y Adorno (1988). Sin embargo, la escapada sirve de pretexto para jugar con el modelo actancial de Greimas, construir cajas chinas, ejecutar diferentes estilos narrativos y fotográficos..., recursos que solo provocan el "efecto *collage*", la "crisis de la relación espacio-tiempo" y la sensación de "ambigüedad de la rea-

lidad" que Judith Esther Carro Bautista adjudica a la "antiutopía" y la "condición posmoderna contemporánea". Es decir, lo que se presenta en este filme como un problema existencial y social termina "resolviéndose" como un problema formal. El entrecomillado aquí de la palabra resolver pretende connotar que esta resolución es solo es aparente.

Filmes como *Güeros* (2015), del mexicano Alonso Ruizpalacios, *No* (2012, del chileno Pablo Larraín, *Tropa de elite*, *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, México, 2000), forman parte de una ola pesimista que ha renunciado por completo al proyecto de cambio social que bullía en las bases del Cinema Novo, las producciones del grupo Ukamau o las del Cine Revolucionario Cubano. Sobre la base de lo que define Boaventura de Sousa (2009), su "posmodernismo celebratorio" renuncia a las prácticas no discursivas (algunos cineastas del NCL consideraban que el arte era una forma de acción política) para reducir la realidad social a su "discursividad".

Muy lejos de esta tendencia, aunque suscribiendo algunos de sus recursos formales, *Japón* se inserta dentro de "posmodernismo de oposición", pues en lugar de renunciar a proyectos colectivos, propone su pluralidad y los articula de modo no jerárquico; en lugar de renunciar a la emancipación social, propone su reivindicación; en lugar de abrazar un estéril relativismo, defiende la pluralidad; en lugar de la deconstrucción infecunda, es autorreflexiva y no se empeña en distanciarse de "la propia resistencia que funda".

Podría objetarse que la utopía que se deduce de la relación entre Ascen y el artista termina socavada por la misma sociedad de la que huyen. Es que prevalece aquí lo que califica De Sousa como "optimismo trágico" (2009), y Claudio Magris (2006) asume como desencanto. Como explica el filósofo italiano,

> El desencanto, corrige la utopía, refuerza su elemento fundamental, la esperanza [...] La esperanza no nace de una visión del mundo tranquilizadora y optimista, sino de la laceración de la existencia vivida y padecida sin velos, que crea una irreprimible necesidad de rescate.

Magris emplea la palabra "desencanto", pues ella sintetiza la disolución del "encantamiento" que hizo creer a los occidentales en un tiempo y espacio donde todos los conflictos presentes se disolverían, mientras que paralelamente el "desencanto" lleva a una comprensión más madura del devenir. No significa una renuncia a la utopía. Sino a la certeza de que los ideales forman parte de una conquista cotidiana.

> Utopía y desencanto, antes que contraponerse, tienen que sostenerse y corregirse recíprocamente. El final de las utopías totalitarias sólo es liberatorio si viene acompañado de la conciencia de que la redención, prometida y echada a perder por esas utopías, tiene que buscarse con mayor paciencia y modestia, sabiendo que no poseemos ninguna receta definitiva, pero también sin escarnecerla.

La antítesis que emplea De Sousa: "optimismo trágico" hace evidente esa aparente contradicción que Magris delinea entre utopía y desencanto posterior al "breve siglo XX". Esta es una tesis explorada no tan ampliamente como la que anuncia la muerte de lo utópico, pero que ha tenido su eco en otros pensadores. Francisco Fernández Buey jugando con una frase del filósofo alemán Peter Sloterdijk reconoce que "tal vez pueda decir que después de los desastres del siglo XX la utopía ha perdido su inocencia, pero no su vigencia" (FERNÁNDEZ BUEY, 2007) (SLOTERDIJK, 2005). El propio Fernández Buey insiste en "la necesidad" de repensarse la utopía como "esperanza militante" (FERNÁNDEZ BUEY, 2007), que es una forma de distanciarse de otras conceptualizaciones.

Con estos pilares construye Reygadas un mundo en *Japón*, una dimensión de realidad que, aunque desmantelada en el presente por la fuerza mayor de la lógica moderna (el símbolo explícito es la destrucción del hogar de Ascen piedra a piedra por su sobrino), se proyecta como una circunstancia pospretérita. Así también lo hace Juan Carlos Valdivia en *Yvy Maraey* al enunciar pautas de un diálogo en una Bolivia multicultural, un diálogo no exento de conflictos, pero signado por la voluntad de traducción.

En otras cintas como *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel, Argentina, 2008), el desencanto no viene compensado con la utopía. Sin embargo, la asfixia de la protagonista dista mucho de la desidia lúdica que pretenden insuflar películas del "posmodernismo celebratorio" analizadas. La opresión de un mundo dominado por jerarquías de clases, sexo y raza, en *La mujer sin cabeza*, no ofrece salidas compensatorias al espectador, como sí ocurre con el erotismo desbordado de *Y tu mamá también* y la seguridad de ciertas pautas de género bien cumplidas en *Cidade de Deus* o *Todos tus muertos* (2011), del colombiano Carlos Moreno. En la cinematografía de Lucrecia Martel, el espectador respira tanto en lo formal como en lo sociopolítico la vacuidad y pastosidad cenagosa del tiempo y el espacio.

Ante filmes polisémicos y abiertos como estos últimos mencionados, se hace legítima la afirmación de Magris de que

> Tal vez no puede existir un verdadero desencanto filosófico, sino sólo poético [intercambiable en el contexto del ensayo por el término: "estético"], porque solamente la poesía [el arte] es capaz de representar las contradicciones sin resolverlas conceptualmente, sino componiéndolas en una unidad superior, elusiva y musical (MAGRIS, 2006).

Siguiendo estas pautas descritas por Magris, una ciénaga similar a la de Martel se traga bloque a bloque la casa de Ascen y se la lleva consigo, pero en la última escena de *Japón*, queda en lo alto de La Barranca el pintor como testimonio trágico del optimismo. No pasa inadvertido que, cuando caen los créditos, se mantienen presente los ruidos de naturaleza. Queda así pronunciada una palabra pospretérita.

Con este extenso, pero necesario análisis de filmes latinoamericanos contemporáneos a *Japón*, buscamos localizar dos grupos y distinguir cómo cada uno de ellos reacciona a las promesas incumplidas y las insuficiencias modernas en Nuestra América. *Japón* queda así inscrito entre los filmes cuyo posmodernismo es de "oposición", ligado al optimismo trágico de las utopías actuales, al desencanto, y la esperanza militante, según los términos que cada filósofo le ha atribuido a estas ideas de origen común. Desde lo que ya hemos distinguido dentro del discurso utópico de *Japón* pretendimos señalar puntos de comparación con estas otras cintas, con el objetivo de identificar una dimensión continental en varias de las posiciones que asume Reygadas, y finalmente con el propósito de enunciar la tendencia de filmes latinoamericanos de desencanto, que en los términos de Magris, significa la búsqueda ininterrumpida de utopías (estas ya sin paraísos, ni tierras prometidas).

Ese desencanto resulta diáfano en *Japón*. Queda subrayado en la muerte de Ascen, la destrucción de su casa, todo ello símbolo de la Barranca y la utopía de tolerancia cultural fundada allí. Y a pesar de todo, la redención del pintor es testimonio de la esperanza, de la lucha constante por un futuro mejor, que no significa ya un futuro de "final feliz". El tiempo devine una categoría clave dentro de la obra, y dentro de los cines latinoamericanos del desencanto. Así lo han notado ya múltiples autores, pero aquí defendemos la compresión de algunas de las líneas temporales de ciertas cintas como pospretéritas. Y pospretérito es el deseo de retorno a la niñez, retorno imposible pero necesario en las obras de Reygadas. Y pospretérita es, en tanto atraviesa pasado, presente y futuro sin tocarlo, el deseo de contemporaneidad entre el México occidental y el otro México, como quisimos exponer.

Por último, es necesario considerar que, dado que nos encontramos en un tiempo de transición, tal como ya se ha dicho (SOUSA SANTOS, 2009), un tiempo de incertidumbres profundas; el pospretérito deviene la forma de enunciación por excelencia del cine latinoamericano del desencanto, la línea que divide su posmodernismo de oposición de otras variantes y que ofrece consistencia a su discurso utópico. Reivindicamos así títulos de la Retomada, del cine cubano pos soviético, del argentino y el chileno, y el uruguayo, boliviano y mexicano como materiales cuya estética lleva implícita un acento legítimamente sociopolítico.

BIBLIOGRAFIA

Caballero, Rufo. **Un pez que huye. Cine Latinoamericano 1991-2003**. La Habana: Arte y Literatura, 2005.

Carro Bautista, Judith Esther. **El pensamiento social moderno. Utopías y antiutopías en América Latina**. Ciudad de México: UNAM, 2012.

Chazelle, Bernard. «Erbarme Dich.» **A tiny revolution** (2009). 8 agosto 2015. <http://www.tinyrevolution.com/mt/archives/002903.html>.

Fernández Buey, Francisco. **Utopía & ilusiones naturales**. Ciudad de México: El viejo topo, 2007.

Ferreiro González, Rebeca. «El cine mexicano de la contemplación.» (coordinador), Edgar Soberón. **Los cines de América Latina y el Caribe**. San Antonio de los Baños: Ediciones EICTV, 2013. 283-287.

Fignoni Armanasco, Alicia. «Subjetividad y tiempo en la construcción de la utopía.» **Espiral** septiembre-diciembre 2000: 11-26. <http://www.revistascientificas.udg.mx/index.php/EEES/article/view/1174>.

Foucault, Michel. **Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines**. Paris: Gallimard, 1966.

García Tsao, Leonardo. «México. Batallas sexenales desde el cine mexicano.» **Cineastas de Iberoamérica. Generaciones en tránsito (1980-2008)**. Ciudad de México: Cineteca Nacional, 2008. 183-238.

Harvey, David. **La condición de posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural**. Buenos Aires: Amorrortu, 1998.

Horkheimer, Max y Theodor Adorno. **Dialéctica del iluminismo**. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.

Magris, Claudio. **Utopía y desencanto (historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad)**. Cienfuegos: Reina del Mar, 2006.

Nichols, Bill. **Ideology and the image. Social representation in the cinema and other media**. Bloomington: Indiana University Press, 1981.

Paz, Mariano. «Las leyes del deseo: sexualidad, anomia y nación en el cine de Carlos Reygadas.» **Bulletin of Spanish Studies** (2015): 161-182.

Rice, Philp. **In 'Spirit' and in truth. Rythm and time in the music of Arvo Pärt as related to medieval polyphony and philosophy**. Westminster Choir College. Westminster, 2010. 12 agosto 2015. <https://www.academia.edu/1495619/In_Spirit_and_in_Truth_Rhythm_and_Time_in_the_Music_of_Arvo_Part_as_related_to_Medieval_Polyphony_and_Philosophy>.

Rorty, Richard. «Utopías globales, historia y filosofía.» **Elementos**. Rio de Janeiro, 2002. 13. 21 junio 2015. <http://www.elementos.buap.mx/num45/htm/13.htm>.

Ruffinelli, Jorge. **América Latina en 130 películas**. Santiago de Chile: Uqbar Editores, 2010.

Shaw, Deborah. «(Trans)National Images and Cinematic Spaces: the cases of Alfonso Cuarón's Y tu mamá también. (2001) and Carlos Reygadas'Japón (2002).» **Iberoamericana. América Latina, España, Portugal** XI.44 (2011): 117-134.

Sloterdijk, Peter. «La utopía ha perdido su inocencia.» 2005. **Enfocarte.** 21 mayo 2015. <http://www.enfocarte.com/1.8/entrevista.html>.

Sousa Santos, Boaventura de. **Hacia una epistemología del sur: La reinvención del conocimiento y la emancipación social**. Ciudad de México: Siglo XXI, 2009.



Branco Sai, Preto Fica (Adirley Queirós, 2014). Fonte: Divulgação.

Branco Sai, Preto Fica: perspectiva subalterna no cinema contemporâneo[1]

Carlos Eduardo Ribeiro[2]

Mestrando em Sociologia na UFPel

Fernando de Figueiredo Balieiro[3]

Professor Adjunto do departamento de Ciências Sociais da UFSM

Resumo: O artigo tem como objeto a construção de um discurso subalterno em *Branco Sai, Preto Fica* (Adirley Queirós, 2014). O objetivo do texto é, a partir de um paradigma pós-colonial, acessar a possibilidade de um novo discurso/narrativa subalterno no cinema brasileiro, onde buscaremos relacionar o filme às ideias de "cinema periférico", "*internacional style* cinema" (PINTO, 2015; 2016), "exotização" (MACHADO, 1992; BERNARDET, 1985) e "sincretismo" (SHOHAT e STAM, 2006).

Palavras-chave: subalternidade; pós-colonialismo; representação; cinema brasileiro; cinema periférico

Abstract: *The article has as an object the construction of a subaltern discourse in White Out, Black In (Branco Sai, Preto Fica, Adirley Queirós, 2014). The relevance of the study is to access, from a postcolonial paradigm, the possibility of a new subaltern discourse/narrative in Brazilian cinema, as well as searching to relate the movie to the ideas of "peripheral cinema", "international style cinema" (PINTO, 2015; 2016), "exoticization" (MACHADO, 1992; BERNARDET, 1985) and "syncretism" (SHOHAT e STAM, 2006) .*

Key-words: *subalternity; postcolonialism; representation; Brazilian cinema; peripheral cinema*

1 O artigo consiste em versão expandida de trabalho apresentado no III Congresso de Estudios Poscoloniales, em dezembro de 2016, Buenos Aires/Argentina

2 dudaduba@hotmail.com

3 fernandofbalieiro@gmail.com

INTRODUÇÃO

O artigo tem como tema a emergência de discursos subalternos no cinema brasileiro contemporâneo. O objeto é a construção deste tipo de discurso em *Branco Sai, Preto Fica*[4] (Adirley Queirós, 2014), narrativa que mescla características de documentário com ficção-científica. Buscamos, articulados entre os estudos fílmicos e os estudos pós-coloniais[5], problematizar os regimes de discurso e representação dentre a produção fílmica nacional, e acessar as condições em que o longa-metragem de Adirley Queirós constitui uma narrativa subalterna que galga certo reconhecimento. Trabalhamos com a hipótese de que o surgimento deste filme e outros de origem semelhante põe à mostra saberes, perspectivas, narrativas e sujeitos que em outros contextos não teriam acesso à possibilidade da realização cinematográfica profissional.

Para a definição de *subalternidade* partimos de Spivak (2010). Compreendemos que o discurso subalterno se constitui em relação de resistência aos regimes de discurso hegemônicos. A perspectiva subalterna é, portanto, a história contada "de baixo"[6]. Estes não são simplesmente todos os sujeitos que sofrem algum tipo de opressão a partir de uma diferença identitária específica. São, mais precisamente, cidadãos tratados como de terceira classe, grupos não homogêneos de agentes sociais historicamente carentes de reconhecimento, desconectados da possibilidade de mobilidade social e dos meios aos quais as pessoas têm voz na sociedade. Não perfazem, portanto, sinônimo para "os explorados" e são estudados aqui em uma intersecção de categorias de diferenciação social. Trabalhamos separadamente com as identidades e agenciamentos dos personagens e do diretor compreendendo suas diferenças nas condições de enunciação.

No desenvolvimento do texto, em um primeiro tópico, nos deteremos sobre a ideia de subalternidade. Após, no período que ambienta o objeto empírico, a *pós-retomada* do cinema brasileiro. A seguir serão apresentados filme e diretor. No último tópico prévio às "Conclusões preliminares", buscaremos relacionar o filme às ideias de "cinema periférico", "cinema internacional" (PINTO, 2015; 2016), "exotização" (MACHADO, 1992; BERNARDET, 1985) e "sincretismo" (SHOHAT e STAM, 2006) e às possibilidades de um discurso subalterno no cinema.

A REPRESENTAÇÃO DA SUBALTERNIDADE

O conceito foi primeiramente usado por Antonio Gramsci. Mais tarde foi incorporado por teóricos da Índia dentro da linha dos estudos pós-coloniais e vem sendo trabalhado em diversos continentes, bem como no Brasil (cf. GÓES, 2016). A subalternidade é uma condição interseccional, na qual mobilizamos para o estudo diversas categorias de análise em conjunto, sem aprioristicamente centralizar uma em relação às outras. Assim, o caso estudado passa por uma série de inferências específicas do universo representado e não necessariamente generalizáveis para outros contextos. Mais precisamente a maneira com que as personagens vivenciam sua condição racial, cultural, de origem, de desabilidade corporal, a sexualidade, dentre outras. Spivak, em 2004 na *University of California*, argumenta que seu trabalho tem se deslocado da intenção de "aprender sobre os subalternos" para "aprender a aprender com os subalternos"[7]. Interessa notar que tal perspectiva busca dar espaço a formas de conhecimento diversas, invisibilizadas por uma perspectiva que tem a lógica como herança exclusiva do pensamento europeu.

4 Trailer no canal de *Youtube* da distribuidora oficial *Vitrine Filmes:* <https://www.youtube.com/watch?v=NJ_zeRJKUI4 >, acesso em 8/7/2016.

5 Estes derivam dos estudos culturais, com influência do pós-estruturalismo. O discurso pós-colonial remete a escritos teóricos "que procuram transcender os (supostos) binarismos da militância terceiro-mundista" (SHOHAT e STAM, 2006, p.75), numa perspectiva não-essencialista das identidades e da cultura.

6 Em tradução livre do autor, a partir de fala de Gayatri Spivak, em palestra realizada no ano de 2004, encontrável na íntegra no canal oficial de *Youtube* da Televisão da Universidade da Califórnia (UCTV), sob o título *Gayatri Spivak: The trajectory of the Subaltern in my Work*, acessada em 31/10/2016, acessível em: < https://goo.gl/EgJPPO >.

7 Ver nota anterior.

Os subalternos se diferenciam substancialmente dos *dominados* (BOURDIEU, 2007). Interessa aqui, mais do que a reprodução da dominação através do poder, uma metodologia que possibilite ver as falhas na reprodução das formas de representação da realidade na linguagem. Assim, consideramos que é possível aos agentes sociais um papel de resistência através dos discursos e agenciamentos, sem necessariamente parodiar as lógicas hegemônicas, afinando-nos com o que aponta Said (2007) e com as possibilidades de um discuso subalterno (SPIVAK, 2010). Enfim, há diversas formas de subjetividades subalternas coexistindo no contexto contemporâneo e, portanto, a noção não é unívoca ou determinada por uma categoria em primazia das demais.

Em *Orientalismo,* Said define que a identidade oriental foi construída a partir de um senso de exotização provindo da cultura ocidental e colonialista, que vê os orientais como periféricos em uma perspectiva eurocêntrica, habitantes do além do horizonte do mundo conhecido. Não se tratam precisamente de definições geográficas, mas de construções simbólicas relacionais. A visão eurocêntrica, que foi uma das bases do colonialismo, mesmo hoje em um tempo pós-colonial é um discurso hegemônico que homogeneiza as diferenças de povos diversos como "o Outro", cristalizando justificativa para a dominação. Mobilizamos uma perspectiva semelhante para pensar a exotização no Brasil, a qual, tal como no caso do *orientalismo*, se dá discursivamente e se reproduz através de regimes de representação (HALL, 1997), os quais transpassam o cinema. A exotização da periferia e da pobreza brasileira por um olhar estrangeiresco na cinematografia nacional foi demonstrada, por exemplo, por Rubens Machado (1992) acerca do longa *A Grande Arte* (Walter Salles, 1992).

Os subalternos brasileiros foram temas em diversos documentários do Cinema Novo e antes, como em *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960), *Couro de Gato* (Joaquim Pedro de Andrade, 1960). Todavia, Jean-Claude Bernardet (1985) problematiza a postura que os cineastas deste período mantém frente às classes exploradas no Brasil. Defende que há um distanciamento entre, de um lado, a periferia, a pobreza e seus saberes, e de outro, a condição econômica e o universo cultural da maioria dos realizadores de documentários sociais. Essa diferenciação tem efeitos discursivos e se poderia identificar por extensão em ficções como *Orfeu Negro* (Marcel Camus, 1959) e *Tropa de Elite II* (José Padilha, 2010). Essa perspectiva poderia explicar o olhar estrangeiresco que Walter Salles lança sobre os subúrbios cariocas em *A Grande Arte* ou "a postura sociológica" (BERNARDET, 1985, p.14) que os documentaristas ligados a Thomaz Farkas assumiam na década de 1960. Uma posição cientifisita, que extereoriza o objeto estudado, coaduna com o que Gayatri Spivak (2010) aponta acerca das limitações do olhar eurocêntrico para com o estudo dos subalternos.

O Brasil também é muitas vezes representado na literatura, ciências e produção televisiva como um espaço pacífico de celebração multirracial, como na bibliografia de Gilberto Freyre ou na animação *Rio* (2011, Carlos Saldanha). Não obstante a postura assumida pela maioria dos cineastas frente aos subalternos, mesmo em *Barravento* (1962) do engajado Glauber Rocha, não rompem com uma condição de enunciação alheia às experiências dos subltern-nos representados. No caso de *Barravento* e outros seus contemporâneos, têm dificuldade em ser aceitos ou compreendidos pelos sujeitos representados. Por sua vez, um filme gestado e realizado na periferia como *Branco Sai, Preto Fica*, dirigido por um morador do lugar, que tem próxima relação com os atores sociais do filme, é incomum na cinematografia nacional e reabilita as diferenças culturais para dentro da mesma. Não obstante, o filme se sedimenta em oposição a uma representação de "democracia racial" ou a um discurso de "brasilidade" unificada e pacífica. Assim, provoca fraturas nestes regimes de discurso.

PÓS-RETOMADA DO CINEMA BRASILEIRO

Reconstituiremos para os fins da exposição alguns elementos da trajetória do cinema brasileiro desde a redemocratização, culminando no período da *pós-retomada*.

No início da década de 1990, na presidencia de Collor de Mello, diversos órgãos e fundos ligados ao cinema foram extintos, provocando uma súbita ruptura na produção. Em 1992, ano do impeach-

ment[8], apenas um filme brasileiro chegou aos cinemas: *A grande arte*, de Walter Salles, baseado em romance homônimo de Rubem Fonseca. Trouxe no elenco atores consagrados internacionalmente e não foi completamente falado em português. Nas palavras de Rubens Machado, o longa do filho do banqueiro Walter Moreira Salles não tinha "compromissos apriorísticos com estilos, temáticas ou reflexões terceiro-mundistas" (1992, p.200). Foi financiado com empresas privadas, muitas estrangeiras, num momento onde parcerias com o Governo Federal pareciam difícieis. Distribuído internacionalmente, representou uma percentagem irrisória da arrecadação nas salas de cinema brasileiras. Nesse terreno árido para a realização audiovisual, o lançamento de *A Grande Arte* se relaciona à avantajada condição social e econômica de W. Salles Júnior. Embora atualmente o filme seja pensado como ponto zero para a *retomada* do cinema brasileiro, à época não havia discussão nesses termos.

Interessa desde já que não passem despercebidas algumas diferenças entre o filme de Salles Júnior e o de Adirley Queirós, este que se identifica periférico desde os letreiros iniciais onde apresenta as produtoras envolvidas. *Branco Sai, Preto Fica* interessa-se por um conjunto de personagens negros, que convivem com uma vontade de vingança latente, em um cenário inspirado em *Mad Max* (George Miller, 1979)[9]. *A Grande Arte*, por sua vez, tem como protagonista um fotógrafo estadunidense fascinado pela vida carioca, interpretado por Peter Coyote, que, embalado por paisagem no estilo *National Geographic*[10], acaba exposto ao submundo da delinquência e do narcotráfico. Rubens Machado aponta que "houve quem reparasse no filme que os protagonistas tocados por valores de plena cidadania, deixando-se guiar por eles, seriam todos estrangeiros" (p.202) Portanto, embora ambos os filmes tratem de universos semelhantes, constituem olhares diferentes. Deixemos por ora suspensa a discussão sobre as diferentes representações no cinema brasileiro.

Após a saída de Collor, na presidência de Itamar Franco, algumas políticas públicas começam a ser elaboradas a fim de retomar vigor ao cinema nacional. O começo da *retomada* é usualmente considerado com *Carlota Joaquina, Princesa do Brazil* (Carla Camurati, 1995), a partir de onde filmes brasileiros voltam a figurar na cena internacional e surgem em maior quantidade e crescente qualidade[11]. O ano de 2003 é encarado pela maior parte dos autores como a transição para o contexto de *pós-retomada*, o que significa principalmente um melhoramento significativo nas condições de realização e acesso à produção em comparação à fase anterior, relacionado à expansão da atuação do Ministério da Cultura. Os primeiros anos do novo milênio trouxeram *Carandiru* (Hector Babenco, 2002) e *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2003), bem recebidos por público e crítica dentro e fora do país. Nesse contexto surgiram *Globo Filmes*, *Tropa de Elite II* (José Padilha, 2010) e *Os Dez Mandamentos* (Alexandre Avancini, 2016), respectivamente a produtora mais influente e rentável do país e os dois filmes de maior bilheteria na história da cinematografia brasileira. O custo médio de realização também aumentou e foram gerados alguns dos títulos mais caros do Brasil, como *Nosso Lar* (Wagner de Assis, 2010), orçado em 20 milhões de reais[12].

Nesse contexto se insere *Branco Sai, Preto Fica*, classificado de baixo-orçamento segundo os critérios da Secretaria do Audiovisual, financiado por um edital para documentário em Brasília no valor de 230 mil reais. O contexto de *pós-retomada* traz inferências no mercado que envolve a produção de filmes de forma geral e festivais de cinema também são abonados por recursos federais e privados.

8 Sob sólidas denúncias de corrupção política, Collor renunciou ao cargo em 29 de dezembro, deixando séria recessão econômica no país. Foi o primeiro presidente democraticamente eleito após o Regime Militar.

9 Ambos os filmes constroem cenários áridos, futuristas e pós-apocalípticos. O diretor cita a inspiração em entrevistas para o *Brasileiros*, publicada em 29/3/2015, acessada em 1/10/2016, acessível em: < https://goo.gl/qIOVK1 >.

10 A semelhança visual foi apontada por Rubens Machado (1992, p.203).

11 Neste contexto Walter Salles dirige o famoso *Terra Estrangeira* (1995) e voltam à ativa diretores como Cacá Diegues, Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra e Rogério Sganzerla.

12 Conforme matéria no G1, publicada em 9/9/2010, acesso em 1/10/2016, acessível em: < https://goo.gl/zVffzW >.

BRANCO SAI, PRETO FICA

Foi publicado há não muito tempo nesta revista um texto atentando para como *Branco Sai, Preto Fica* constitui uma "representação não-terceirizada da periferia" (RIBEIRO, 2015). Naquele artigo evocamos principalmente Jean-Claude Bernardet (1985) como caminho para uma reflexão sobre os regimes de representação (HALL, 1997) no cinema nacional acerca das classes populares, buscando demonstrar como no fenômeno da pós-retomada emergem novas possibilidades de perspectivas que põem à mostra formas distintas de conhecer o mundo social[13]. O leitor poderá perceber certa complementaridade entre as abordagens e buscar naquele texto uma definição mais generosa acerca de Adirley Queirós, suas obras anteriores e a cidade-satélite de Ceilândia/DF, onde reside e produz. Contudo, passaremos por uma apresentação do filme e diretor que se faça suficiente aos fins propostos.

Com cerca de uma hora e meia de duração, *Branco Sai, Preto Fica* foi dirigido na Ceilândia/DF e lançado em 2014. Apesar de ser classificado como documentário, traz características híbridas de ficção-científica. O filme apresenta uma Ceilândia com toques de recolher, onde os moradores precisam de passaportes[14] para se deslocar até a capital. A sensação de limitação inerente à segregação, já destacada no título do filme, emana das cenas em que se retrata o cotidiano das personagens. Seus corpos experimentam limitações que parecem tediosas ou dificultosas na tela. Suas casas são protegidas por grades e muros, sua cidade é cercada por um planalto árido. A maneira de lidar com a condição documental coloca o filme afim de obras como *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, 2010) e *O Céu Sobre os Ombros* (Sérgio Borges, 2011), onde é impreciso para o espectador apontar qual o limite e intencionalidade da interferência do diretor no espaço social retratado. Interessa atentar, a despeito do estilo do documentário, que estes não se devem confundir com um retrato fidedigno da realidade, mas sobretudo constituem uma forma de representação.

Sinope oficial[15]:

> O filme cria suas imagens e sons a partir de uma história trágica: dois homens negros, moradores da maior periferia de Brasília, ficam marcados para sempre graças a uma ação criminosa de uma polícia racista e territorialista da Capital Federal. Mas esses homens não se sentem confortados em contar a história de maneira direta e jornalística. Eles querem fabular, querem outras possibilidades de narrar o passado, abrindo para um presente cheio de aventuras e ressignificações, propondo um futuro.

Marquim da Tropa e Sartana são atores sociais da região mencionada, amigos pessoais do diretor, considerando que atores e personagens coincidiam na narrativa. Vítimas de violenta invasão policial no baile *black* onde frequentavam, o Quarentão, um perdeu parte de uma perna após ser atropelado pela cavalaria e o outro ficou paraplégico ao ser alvejado por um tiro. "Branco sai, preto fica" reproduz o grito dos policiais no momento da invasão. É uma ordem que segrega e serve para pensar a territorialidade de forma reversa: brancos estão na parte interior de Brasília, pretos na parte exterior, ou, mais precisamente, fora. O terceiro personagem de destaque no longa-metragem é Dimas Cravalanças (Dilmar Durães), parte da narrativa futurista e ficcional: agente federal enviado da década de 2070 para coletar provas de violência policial contra populações negras e marginalizadas, visando levar os dados ao futuro em sua máquina do tempo e mover uma ação contra o Estado. No fim do filme, acaba esquecido no tempo-espaço após um golpe da Vanguarda Cristã no mundo de onde veio e, junto dos demais protagonsitas, traça um plano de sucesso que

13 Para Hall, os significados se constroem através dos sistemas de representação em voga na linguagem –no caso presente, na linguagem cinematográfica -, esta um produto social. Portanto, do ponto de vista construcionista, os significados não estão nas coisas em si nem são impostos pelo enunciatário de maneira desconectada da sociedade, mas estão imbricados em práticas de simbolização e processos nos quais funcionam as representações, ou seja, são produzidos na história e na cultura.

14 Parecem bastante exclusivos e os personagens acabam por falsificá-los.

15 Conforme o site do *47ª Festival de Brasília de Cinema Brasileiro*, acessado em 28/10/2016, acessível em < http://goo.gl/OLzD2v >

tem Brasília explodida através de uma bomba feita com as vozes da periferia, lançada por uma rádio pirata.

O longa-metragem ganhou pelo menos 11 prêmios (nacional e internacionalmente) dentre os quais os de melhor filme nos festivais de Tiradentes e Brasília. O primeiro com curadoria notadamente interessada em um cinema dito "autoral", o segundo, um festival bastante tradicional no Brasil. O filme também teve inserção em salas de cinema brasileiras, mostras internacionais e no catálogo do *Netflix*. As produções anteriores de Queirós também têm um viés crítico e se ambientam na Ceilândia, sendo: *Rap, o canto da Ceilândia* (2005), *Fora de campo* (2009), *Dias de Greve* (2012) e *A cidade é uma só?* (2012).

CINEMATOGRAFIAS PERIFÉRICAS

Quando se trata da recepção de filmes, nem sempre há coro entre os gostos do público das salas de cinema e a crítica especializada. Pelo contrário: induzindo dos estudos de Bourdieu, são lógicas distinas de consagração. Os diversos filmes protagonizados por Xuxa Meneghel, dignatários de milhões de espectadores, foram pouco elogiados entre resenhistas. Mazzaropi, já "o maior êxito de bilheteria do Brasil"[16], não era usualmente bem resenhado e tinha má impressão da crítica cinematográfica. Comédias recentes como *E aí, Comeu?* (Felipe Joffily, 2012) e *Minha Mãe é uma Peça* (André Pellenz, 2013) levaram milhões de pagantes aos cinemas sem despertar fervor nos críticos.

No Brasil muitos dos filmes que angariam premiações ou reconhecimento especializado acabam por desenvolver arrecadações modestas com o público pagante. Isso se passa, em parte, porque existem características estéticas e temáticas particularmente prezadas em festivais e simultaneamente desvalorizados no cinema comercial. O estilo hollywoodiano, ou inspirado por este, tende a priorizar uma decupagem rápida e elíptica, como é o caso da popular sequência *Tropa de Elite* de José Padilha[17]. Por outro lado, Ivonete Pinto (2016) indica que algumas características que perfazem o gosto de festival são os planos longos e tempos mortos. Este ritmo lento é identificável em *Branco Sai, Preto Fica*[18], o qual, neste caso, acreditamos que se articula com o retrato das limitações vividas pelas personagens, forçando quem assiste a aderir aos seus tempos sincopados. Ivonete argumenta, de acordo com esta ideia, que no filme de Queirós o tempo é trabalhado com frescor e singularidade, não como "muleta" (p.72) para aderir a certo estilo ou sobreviver em determinado meio.

A autora tensiona a discussão acerca do documentário em relação a um *international style*, que potencialmente evoca as especificidades dos lugares e povos periféricos. Este estilo se refere às estéticas e expectativas dos grandes festivais de cinema e, segundo o curador Roger Koza, os diretores que o representam "são os que vemos anos após anos nas competições de festivais importantes"[19], ao que cita Walter Salles. O estilo internacional expressa "afinidades eletivas" (PINTO, 2016) nas expectativas dos grandes festivais como o de Cannes e Veneza, e, a despeito das origens variadas dos filmes, constitui uma linguagem mais ou menos comum. Poder-se-ia tentar diferenciar o "estilo internacional" de um "cinema hegemônico" argumentando que o último se refere a modelos de produção com maior recorrência e visibilidade frente ao público em geral, contudo, ambos estão imbricados de perspectivas e abordagens que trazem inferências em conteúdo e forma, determinados por seus mercados específicos.

16 Em matéria de Alberto Shatovsky, no Jornal Última hora, em 1978. Informação acessada em 1/10/2016. no site da *Funarte*, em publicação de Marina Gadelha, acessível em: < https://goo.gl/xw85dC >.

17 Hipoteticamente - restaria investigar com estudos de recepção -, o ritmo do documentário de Adirley vai de encontro às expectativas dos pagantes nas salas de cinema brasileiras. Isto pode ser verificado empiricamente observando os comentários do filme no site < *filmow.com* >. Esta rede social tem a característica de trazer exclusivamente público do Brasil. Todavia pelo menos 60% dos brasileiros estão barrados das interações digitais (MISKOLCI, 2011) e, portanto, é preciso relativizar os dados coletados exclusivamente via interações na web.

18 Também em *O Som ao Redor* (Kléber Mendonça, 2012) e *Mãe só há uma* (Anna Muylaert, 2015), filmes que se consagraram em festivais.

19 Na entrevista "Roger Koza fala sobre a crise dos grandes festivais internacionais", publicada por Adriano Garret no site *Cinefestivais*, acessada em 30/10/2016, acessível em < https://goo.gl/KSsvvk >.

Há em *Branco Sai, Preto Fica* características que fogem ao estilo internacional, que remetem às trajetorias e posicionamentos do diretor. Ainda que tenha angariado financiamento federal e buscado consagração em festivais, compreendemos, tal como Ivonete e Koza, que o filme não coaduna a uma forma hegemônica de fazer nos circuitos de grandes festivais[20]. Não obstante, remete a culturas oriundas do lugar representado, dentre as quais a *Dança do Jumento*, as rádios piratas, a arquitetura do subúrbio, o rap, gírias[21], em hibridizações que por vezes sugerem o escracho a expectativa hegemônica. A Ceilândia, berço e locação do filme, é periférica tanto em relação à Capital Federal quanto aos centros de realização audiovisual. A condição periférica não é apenas econômica, que porventura limite o orçamento e distribuição do filme. Também é um fator de diferenciação cultural, que lhe põe numa posição de sincretismo frente à linguagem e tradição cinematográficas. Interessa a ideia de *cinematografias periféricas* (PINTO, 2015; 2016), que, como o nome denota, não constitui um estilo unívoco, mas uma pluralidade de filmes que busca reabilitar as diferenças para o cinema, vindos de povos diversos[22]. As cinematografias periféricas povoam festivais internacionalmente, são tema de mostras específicas, mas não se referem a filmes que poderiam ser lidos sempre da mesma forma a partir de lugares distintos, o que seria mais recorrente no *international style*. Em todo caso, quando tratando da noção de *periférico*, temos de levar em conta que se é periférico necessariamente em relação a alguma outra coisa que se supõe central. *Branco Sai, Preto Fica* o é tanto em termos globais quanto em termos nacionais, e está deslocado dos centros geográficos – seus personagens vivem uma segregação da cidade de Brasília – como dos eixos dominantes de produção fílmica.

20 Na mesma fonte da nota anterior, Koza critica o *international style*: "acho que [*Branco Sai, Preto Fica*] é um filme que em outros tempos poderia ter sido selecionado para a Quinzena [dos Realizadores, em Cannes], para a seção Um Certo Olhar no Festival de Cannes, para Berlim, provavelmente nas seções Fórum ou Panorama. Poderia ter estado em Roterdã, em Locarno, inclusive na competição oficial. Algo aconteceu que esse filme não chega a quem decide as programações".

21 Seria preciso algumas páginas para esmiuçar estes aspectos como colocados no filme. O documentário resgata aspectos do universo cultural da Ceilândia, onde se ouve e dança forró, rap, *black music*. A fala das personagens é permeada de gírias regionais, às quais recorrem em toda a filmografia deste diretor e que o mesmo reproduz ao falar em festivais ou dar entrevistas. Também aparecem em seus filmes anteriores *rappers* que cantam os problemas locais, os estúdios musicais caseiros, e rimas através das quais pode-se buscar acessar sensações e vivências comunidade. Enfim, a representação da Ceilândia feita por Queirós prioriza os lugares arquitetonicamente caóticos, os espaços secos e duros de terra e concreto.

22 Complementarmente aos conceitos apresentados, "a produção não hollywoodiana pode ser nomeada de diversas formas, entre elas: cinemas periféricos, world cinema, cinema multinacional, cinemas nacionais, global, terceiro cinema, cinema marginal" (cf. PINTO, 2015, p.117), com significados distintos.

CONCLUSÕES PRELIMINARES

Compreendemos que Adirley se encontra, como enunciatário, em uma posição de hibridismo em relação à linguagem cinematográfica. Como nota Avtar Brah (1996), as identidades se constroem relacionalmente, contextualmente. Tal como Ivonete Pinto, acreditamos que o filme pode ser pensado em relação aos elementos *do international style*, conquanto não possa ser resumido a este conceito, notadas as suas diferenças de tema, origem e estilo. O documentário constitui resistência à verdade "oficial" da polícia quanto às violências sofridas pelos atores sociais. "Para os povos oprimidos, mesmo o sincretismo artístico não é um jogo, mas uma forma sublimada de dor histórica." (SHOHAT e STAM, 2006, p.81). A compreensão da novidade imbricada no que propomos como um discurso *subalterno* consiste em que este parte de um lugar de enunciação diverso mesmo dos movimentos cinematográficos prévios no Brasil que buscaram opor-se à forma de fazer holywoodiana e ao discuso neocolonial[23]. Isto é, *Branco Sai, Preto Fica* situa-se em um lugar de fala distinto da maioria dos "documentários sociais" justamente por ter sido gestado no mesmo universo dos atores sociais, em conjunto com estes. Por isso, também pode ouvi-los de maneira distina do cinema engajado da década de 1960.

A emergência de discursos subalternos no cinema brasileiro não apenas reflete novos espaços a sujeitos/diretores, mas põe à mostra novas formas de conhecimento, novas formas de vivenciar a subalternidade, e possibilita que se gerem novas formas de subjetivação a partir das obras. Apesar de que *Branco Sai, Preto Fica*

23 Seria o caso do *cinema marginal*, do *cinema novo*, da *Caravana Farkas*, situados em diferentes momentos históricos no Brasil.

venha sendo diferenciado do que se define como um estilo internacional no cinema, vista também a novidade e possibilidade de mudança imbricada no seu surgimento, o fenômeno aponta possivelmente para a sobrevivência e manutenção do campo cinematográfico[24]. A natureza qualitativa desta pesquisa gera dados que não podem ser generalizados à geração vindoura de filmes, vistas as recentes mudanças políticas e econômicas no Brasil que, por exemplo, causaram turbulência no Ministério da Cultura.

Por fim, não é a intenção do estudo "dar voz" às classes subalternizadas ou falar por estas, objetivos para os quais seria mais profícuo ter diretamente com as mesmas. Atentamos também para que "a celebração pura e simples do sincretismo e do hibridismo, se não for articulada com questões de hegemonias históricas, corre o risco de santificar o *fait accomli* da violência colonial" (ibid). O surgimento e relativo sucesso do documentário não representam a detecção de um novo padrão, nem o encerramento da luta por reconhecimento dos atores sociais. Não obstante, o fenômeno deste filme e outros de condição semelhante, pode estar relacionado a uma série de mudanças de representações sobre as relações sociais no Brasil fora da cinematografia, que tomavam corpo na época de sua realização e planejamento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo, Editora Brasiliense. 1985.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. Porto Alegre: Zouk, 2007.

BRAH, Avtar. Difference, Diversity, Differentiation. In: **Cartographies of Diaspora: Contesting Indentities**. London/New York: Routledge, 1996. Cap 5, p. 95 – 127.

24 Pinto (2015b, p.1), por exemplo, nota que um dos motivos que levou o júri do *55º Festival Internacional de Cartagena*, na Colômbia, a dar o prêmio de *Melhor Filme* para *Branco Sai, Preto Fica* foi sua originalidade *"wich means that after seeing the film people don't feel like they have seen anything like it before"*.

GÓES, Camila. Repensando a subalternidade: de Antonio Gramsci à teoria pós-colonial. In: **Revista Outubro**, nº26, julho de 2016.

HALL, Stuart. The work of representation. In: HALL, Stuart (org.) **Representation: Cultural representation and cultural signifying practices**. Sage/Open University. 1997.

MACHADO, Rubens. *A grande arte*. In: **Revista Novos Estudos**. São Paulo: CEBRAP, nº32, 1992. P.199-208.

MISKOLCI, Richard. Novas conexões: notas teórico-metodológicas para pesquisas sobre o uso de mídias digitais. In: **Cronos**. UFRN: Natal, 2011. Vol 12, n.2, p. 9-22.

PINTO, Ivonete. "As cinematografias periféricas e o *internationl style"*. In: **Revista Orson.** Online, 2016. Nº10, p.67-73.

_____. "As cinematografias periféricas e a Mostra de São Paulo". In: **Revista Orson.** Online, 2015. Nº9, p.117-126.

_____. "A Brazilian Bomb in Cartagena". In:**Fipresci – International Federation of Film Critic,** Online, 2015b. Disponível em: < goo.gl/dmYvCd >, acesso em 12/10/2016

RIBEIRO, C. E. Adirley Queirós: representação nã-terceirizada da periferia. In: **Revista Orson.** Online, 2015. Nº8, p.64-80.

SAID, Edward. **Orientalismo, O Oriente Como Invenção do Ocidente.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da Imagem Eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: UFMG. 2010.



Viejo Calavera (Kiro Russo, 2016). Fonte: Divulgação.

Viejo calavera e um personagem marginal

Ivonete Pinto[1]

Professora adjunta nos cursos de Cinema da UFPel; Editora da revista Teorema

Resumo: O artigo apresenta o filme boliviano *Viejo Calavera* (2016) na perspectiva do cinema periférico, abordando questões relativas à linguagem (a aproximação com o documental) e à estética (a fotografia que trabalha com a escuridão). Como referência temática, o texto busca pontos de contato com a literatura através de *Germinal* (Émile Zola).

Palavras-chave: cinematografia periférica; cinema boliviano; *Germinal*; realismo

Abstract: *This article presents the Bolivian film* Dark Skull *(Viejo Calavera, 2016) in the peripheral cinema perspective, with issues related to language (the approach to documentary) and aesthetics (cinemaphotography that works with darkness). As a thematic reference, the text seeks points of contact with the literature through Germinal (Émile Zola).*

Key-words: *Peripheral cinematography, Bolivian cinema, Germinal, realism*

Huanuni, Bolívia. Pelo indicativo geográfico já temos um claro representante de uma cinematografia periférica. Na América do Sul, a Bolívia é um dos países mais pobres, sem fronteira marítima e que menos produz filmes. A produção esporádica conta com o diretor que atualmente mais circula em festivais, Juan Carlos Valdivia, autor de *American Visa* (2005) e *Zona Sur* (2011). A maior referência ainda é Jorge Sanjinés, dos anos 60, que fazia um cinema político, encorpado nos novos cinemas da América Latina, na companhia de nomes como Glauber Rocha no Brasil, e Fernando Birri na Argentina.

Viejo calavera, de Kiro Russo (2016) o filme boliviano de que trata este artigo, é periférico também por suas opções temáticas e estéticas, cujo *modus operandi* já desenvolvemos em textos anteriores

1 ivonetepinto02@gmail.com

na revista Orson[2]. Os atores não profissionais, o tema árido da inadequação de um personagem ao trabalho e à vida e a falta de empatia de um não herói; os tempos mortos, a fotografia que mal permite identificar o que está em quadro, a construção dramática fora dos padrões narrativos tradicionais. O pacote *Viejo calavera,* espécie de algoritmo do *international style,* além de envolver um país fora do circuito comercial (e, por isto, dentro de alguns festivais que primam pelo diverso), traz um diretor iniciante, com um enredo que necessita da adesão, digamos, integral do espectador, pois nos parece uma tarefa pífia examinar o filme sem confrontá-lo com a história de seu tema. Uma história antiga e atual, sobre a qual a literatura já nos deu importantes reflexões.

O jovem Elder Mamaní (Julio César Ticona), o protagonista, defronta-se com a morte do pai e com a necessidade de trabalhar em uma mina de carvão, e onde parece ser o único lugar que lhe dariam emprego. É cobrado pelos familiares a largar a vida de drogado e honrar a história paterna, construída como trabalhador numa mina da cidade carbonífera de Huanuni.

O cenário pode nos reportar para vários lugares onde a profissão envolvendo minas de carvão acontece. Entre os filmes brasileiros que tiveram este tema, podemos lembrar *Os Carvoeiros* (2010) de Nigel Noble, com roteiro de José Padilha. E se buscarmos em vídeos do Youtube não faltam reportagens, por exemplo, denunciando a atividade em Criciúma, Santa Catarina, onde o Ministério Público notificando casos de pulmões petrificados por doenças causadas pelo carvão (incluindo a poeira das detonações), as galerias escuras, estreitas e úmidas, temperaturas altas, o perigo de desabamento. Nem todo espectador procurará por informações extrafílmicas para completar sua experiência com o filme, mas isto daria outra dimensão à obra.

2 Ver: "As cinematografias periféricas e o international style". In: Revista Orson. Online, 2016, nº10, p.67-73.
"As cinematografias periféricas e a Mostra de São Paulo". In: Revista Orson. Online, 2015, nº9, p.117-126

GERMINAL

Na literatura, temos uma referência quase obrigatória: *Germinal*, de Émile Zola. Alan Shon, biógrafo de Zola, diz que o escritor francês escreveu nada menos do que 952 páginas de notas. Movia-se entre mapas, esboços e cálculos. E desceu às minas para ver de perto como o trabalho de seus futuros personagens se realizava, ficando vários dias entre eles. Ou seja, com muita pesquisa, era assim que o naturalismo se aproximava do jornalismo.

O boliviano Kiro Russo realizou com *Viejo calavera* seu primeiro longa-metragem. As poucas informações sobre ele dizem que estudou cinema em Buenos Aires e dirigiu anteriormente três curtas. Não vem da etnia dos personagens do filme (descendentes dos íncas) e não sabemos sobre sua familiaridade com o universo das minas de carvão, embora os créditos iniciais apontem que se cercou dos próprios mineiros para realizar o filme. O Sindicato Mixto de Trabajadores Mineros do povoado de Huanuni, o maior da Bolívia, criado no início do século passado, assina como apoiador.[3] Zola denunciou as condições desumanas, as doenças sem cura dos carvoeiros em 1885. Quase um século e meio depois, tudo indica que a profissão é ainda exercida nas piores condições.

Com perfil documental (apenas perfil, pois se trata de uma ficção), *Viejo calavera* é construído com o olhar "quase" de dentro, como iremos desenvolver melhor mais adiante. E curioso observar que no último FestRio, os dois filmes que conquistaram o prêmio Fipresci foram *Viejo calavera* (na Mostra Latina) e *Era o Hotel Cambridge,* dirigido por Eliane Caffé (na Mostra Première Brasil). Ambos carregam nos créditos o seu talho documental, tendo contado com organizações para amparar-lhes a correção temática e factual e com isto a própria verossimilhança.

3 Como registro, cabe lembrar que o filme obteve o patrocínio de um organismo ainda pouco visto no cinema, Doha Film Institute, do Qatar, obtido em uma seleção feita em Buenos Aires. O instituto do país ultra muçulmano, tem até uma mulher (sic) em um dos comandos da entidade filantrópica, Sua Excelência Sheikha Al Mayassa bint Hamad bin Khalifa Al-Thani, nada menos do que uma das 100 mulheres mais poderosas no mundo das artes.
Para conferir: http://www.dohafilminstitute.com/institute

Assim como em *Germinal* a bebida é um mal comum a muitos personagens, o protagonista de *Viejo calavera* não parece disposto a enfrentar a realidade de cara limpa. Mas diferente de Estêvão (ou "Étienne", dependendo da tradução), protagonista de *Germinal*, Elder não é um líder sindical, não traz a índole de um trabalhador no sentido nem político, nem romântico. Ele inclusive nega o valor do trabalho e em um diálogo entre colegas da mina, diz com todas as letras e com desprezo que a ele não interessa aquele trabalho, pois logo sairia dali.

Esta aridez de Elder é que deixa o filme menos fácil de fluir e de fruir. É como se o espectador fosse afetado com a falta de ar pela poeira das explosões, não havendo vínculo em termos de empatia com o protagonista. Ele é feio, sujo e malvado. Aliás, esta é uma comparação que nos parece pertinente com o filme de Ettore Scola, numa simetria de personagens desagradáveis, de caráter não defensável. Scola, com *Feios, sujos e malvados* (Brutti, sporchi e cattive, 1976) foi na contramão do humanismo filosófico da esquerda, que sempre colocou os despossuídos em um pedestal. A ideia de que pobres também podem ser pérfidos fugia ao politicamente correto e foge até hoje, mas é preciso ter cuidado para não despolitizarmos estes filmes. São estudos da natureza humana frente a situações sociais impiedosas. O "Nino Manfredi" de Kiro Russo tem o rosto feio, um tanto repulsivo. Faltam-lhe dentes, seu olhar encontra o nada, sofre de uma permanente idiotia. Nenhum colega da mina o defende, pois o comparam sempre ao pai, "homem bom e trabalhador". Vamos ter o contraponto disto na fala da mãe, que diz que sofreu muito nas mãos do falecido. Ela trabalhava lavando carvão numa tarefa altamente insalubre, ele tomava-lhe o dinheiro e ainda batia nela. Assim, temos que o pai morto também não era uma abstração do pobre honesto e trabalhador; pelos olhos da viúva, não prestava. E aos olhos de todos mineiros do filme, Elder terá dignidade quando virar um trabalhador da mina, a exemplo de seu pai. Pelos olhos do diretor, os personagens são apenas humanos.

FOTOGRAFIA

Analisando *Viejo calavera* pelo aspecto da estética, vemos que Kiro Russo constrói uma fotografia, assinada por Pablo Paniagua, igualmente sufocante, pois não dá trégua à escuridão. Boa parte das cenas acontece dentro da mina, numa ausência de luz quase total, provocando exasperação e angústia no espectador, que precisa embrenhar-se entre os planos escuros para descobrir como o pai de Elder morreu. Assim, já pelo dispositivo, temos a barreira, a dificuldade de compreender o personagem, pois o filme não nos deixa vê-lo. A dinâmica da câmera não segue artifício especial, temos sobretudo primeiros planos intercalados com closes, inclusive nas sequências de Elder com a família.

No livro póstumo do crítico José Carlos Avellar, *Pai, pai, mãe pátria*, os filmes são analisados do ponto de vista da família. Na perspectiva do autor, nos filmes brasileiros dos anos 60, os personagens eram desfocados em relação ao seu contexto político. O social se sobrepunha ao indivíduo. Já na representação da família no cinema contemporâneo, os indivíduos ganham destaque. *Viejo calavera* pode ser lido nesta chave, pois embora o contexto seja crucial para adentrarmos o indivíduo, é Elder, o protagonista, quem está em relevo na dinâmica dos primeiros planos. Seus conflitos interessam mais ao diretor do que os conflitos de classe.

Reforçando este viés, temos uma fala de Elder, importante para revelar sua ausência de ambições relativas aquele mundo. Ele simplesmente não quer ser mineiro. Esta declaração torna o personagem menos próximo ainda da ilusão do perfil operário sofredor e não ajuda a que o espectador vislumbre algum futuro para Elder. Das poucas vezes que temos algo mais iluminado, é por conta do ponto do vista de algum mineiro, que carrega em seu capacete uma lanterna[4]. Ou seja, ao espectador não é dado a saber o que acontece ali. É como se o filme nos dissesse: é preciso ser mineiro para saber o que significa ser mineiro, conhecer de seu sofrimento. Por isso, para este filme, cabe bem a defesa de Bazin quando se referiu ao neorrealismo italiano, afirmando que o ator neorrealista é antes de interpretar. Por outro lado, em procedimento que poderia ser lido como paradoxal dada a ênfase realista na construção do personagem, há momentos em que Kiro Russo abdica do realismo. Ao menos na interpretação de Bordwell (2013) sobre este tipo de op-

4 Sem recorrer ao spolier, chamamos a atenção do espectador para os planos finais e de como a fotografia, em especial com o uso da luz, contribuem para a narrativa.

ção estética. Em *Sobre a história do estilo cinematográfico*, o teórico chama de "foto de identidade" quando os personagens são colocados de frente ou de perfil em relação à câmera. Bordwell destaca que são opções de filmes não realistas, num "esquema perpendicular", que desdramatiza a ação. "Resistindo a movimentos de câmera e diminuindo a ação das figuras, tais planos conseguem criar uma cena de imobilidade, até mesmo de serenidade" (p. 339). Bordwell refere-se às opções de enquadramento em filmes como *Através das oliveiras* (Zir-e Darakhatan, Abbas Kiarostami, 1994), mas podem ser pensadas paro filme boliviano. Em uma cena aos 19 minutos, a câmera, mesmo em *travelling* lento, mostra Elder sentado com olhar fixo, rosto enquadrado como nas fotos da carteira de identidade. É como se o mundo estivesse em deslocamento, menos Elder.

Viejo calavera, no entanto, não é peça de denúncia social, nem se restringe a criticar a exploração do minério como devastadora para o meio ambiente. Isto já seria relevante, mas não inscreveria o filme na categoria das obras de arte que pensam o ser humano nas suas complexidades. O desespero do jovem, que abre o filme como um ladrão a se esgueirar pelos becos, poderia vir da pobreza, da perda do pai morto em acidente (acidente em suspeição, diga-se). Mas seria uma facilidade dramatúrgica recorrer a estas "explicações". Elder é assim por uma carga de fatores muito mais ampla e que mesmo se colocados todas informações enfileiradas, não teríamos um perfil psicológico claro. E esta é a grandeza do personagem, que não se oferece às assimilações, que não faz concessões para que se estabeleça um mínimo de empatia. Nem o humor aparece para aliviar, como o fez Ettore Scola em *Feios, sujos e malvados*.

Como última observação, retomamos ao aspecto de como se dá a representação do filme. O fato de contar com apoio do sindicato dos mineiros não garante aprioristicamente que *Viejo calavera* ofereça uma "visão de dentro". A visão continua sendo do diretor, também roteirista, produtor executivo e montador. Porém, o que se vê na tela passa longe de qualquer ideia de exotização do ambiente ou fetichização da miséria. Há, num primeiro plano, uma certa ideia de que pertencer ao sindicato seria o rumo correto a Elder. Numa leitura mais oblíqua, no entanto, percebe-se que o "alinhamento" não será a saída para um personagem tão marginal. Um *travelling* que passa pelos mineiros em momento de lazer, sentados lado a lado depois de desfrutarem da velha piscina do clube dos mineiros, indica que Elder, por um momento, até tentou se adequar ao grupo. Ele é o último a entrar em quadro e sua expressão revela um certo esforço para "ser um deles". Entretanto, em seguida, tem um ataque de fúria e destrói os móveis de uma sala do clube. Um lugar o qual nunca pertenceu nem irá pertencer. O apaziguamento com ele próprio é sugerido na sequência final. Para quem quiser ver.

> *Subiu-lhe da garganta um pigarrear, e escarrou um catarro preto.*
>
> *Isso é sangue? – perguntou Estêvão.*
>
> *Boa-Morte, mansamente, limpava a boca com as costas da mão:*
>
> *– É carvão... tenho no cadáver com que me esquentar até acabar meus dias. E há cinco anos que não ponho os pés lá no fundo! Parece que tinha esta fazenda armazenada, sem notar isso. Ora! Até conserva!*

O último plano, na claridade de uma estrada, indica que Elder não quer acabar como Boa Morte, o personagem de Émile Zola. Quer acabar como Estêvão, que no epílogo também toma outro rumo na vida.

BIBLIOGRAFIA

AVELLAR, José Carlos. **Pai país, mãe pátria**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2016.

BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014

BORDWELL, David. **Sobre a história do Estilo cinematográfico.** Campinas: Unicamp, 2013.

ZOLA, Émile. **Germinal.** Ediouro, Rio e Janeiro, 1986.



Primeiro Janeiro (Darío Mascambroni, 2016). Fonte: Divulgação.

O não-ator cocriador no argentino *Primeiro janeiro*

Maurício Vassali[1]

Graduando em Cinema e Audiovisual na UFPel; Mestre em Ciências Ambientais e Florestais pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro; Colaborador do site Calvero

Resumo: Este trabalho pretende refletir sobre o uso de não-atores no filme Primeiro janeiro, de Dario Mascambroni. Partindo de uma introdução sobre o world cinema e sobre o neorrealismo italiano, onde, segundo Bazin, a lei do ator ocasional é confirmada, o artigo observa o papel dos atores não profissionais enquanto cocriadores da obra fílmica e como a presença destes auxilia no desenvolvimento de uma estética documental.

Palavras-chave: não-ator; cinematografia periférica; Dario Mascambroni; realismo.

Abstract: *This work aims to reflect on the use of non-actors in the film Primero Enero, by Dario Mascambroni. Starting from an introduction on the world cinema and on the Italian neorealism, where, according to Bazin, the law of the occasional actors is confirmed, the article observes the role of the nonprofessional actors as co-creators of the film work and how their presence supports the development of a documentary aesthetic.*

Keywords: non-actor; world cinema; Dario Mascambroni; realism.

INTRODUÇÃO

Desde o surgimento do Terceiro Cinema na década de 60 até os anos atuais, o descentramento provocado pela globalização trouxe às cinematografias periféricas uma identidade de certa mutação. Se em seu início os preceitos de Terceiro Mundo provocam um idealismo temático, fruto de processos de descolonização e lutas políticas em todo o mundo – além de uma estética avessa à sofisticação hollywoodiana –, a partir dos anos 90 a reinsurgência da periferia acontece em um discurso menos engajado e num contexto de valorização do excêntrico e do periférico nos grandes centros (Prysthon, 2007). Não que as temáticas políticas com teor

1 mauriciovassali@gmail.com

panfletário não vigorem mais neste específico cinema, o recente *Era o Hotel Cambridge* (Eliane Caffé, 2016) está aí para provar justamente o contrário. Contudo, é na saudação às questões pequenas e ao retrato do cotidiano que parte deste cinema parece se debruçar, ficando as questões políticas sujeitas a uma abordagem muito menos explícita.

Dentro do que se convém chamar periférico, ou *world cinema*, é inevitável que se ressalte a força dos trabalhos realizados em países latino-americanos. Seja propriamente pela participação eminente de cineastas latinos no cenário ou pela "potencialidade destes países em trazer o que é local para as narrativas pertencentes à certa dimensão utópica do cinema que traz rupturas a padrões convencionais" (Jameson, 2004, apud Gillone, 2011, p.3), os representantes latinos têm considerável destaque no dito Terceiro Cinema.

Entre outros movimentos, o *world cinema* é influenciado principalmente pela *nouvelle vague* francesa e pelo neorrealismo italiano (Prysthon, 2007), cujas propostas de produção e narrativa vieram a casar com as pretensões artísticas dos realizadores periféricos. Aparecendo com maior força num cinema italiano do pós guerra e se alastrando, em seguida, pelos cinemas mundialmente periféricos como forma de expressar um realismo narrativo, a escalação de atores não profissionais não é novidade e tem se mostrado uma opção comum em filmes com pretensões mais documentais, de denúncia ou simplesmente de abordagem mais realista.

Assim sendo, este artigo busca trazer as origens e entender por que se mantém usual a escalação dos "não-atores" dentro de certo cinema latino. Tendo como base o filme *Primeiro janeiro* (*Primero enero*, Dario Mascambroni, 2016), exibido no Festival do Rio 2016, o trabalho pretende refletir sobre o papel do ator enquanto cocriador e propulsor estético dentro deste já frequente formato realista.

QUESTÃO DE ORIGEM

Já que continham em si clara ideologia, era paradoxal a intenção dos diretores pertencentes à escola do neorrealismo italiano de retratar uma realidade sem interferências. De qualquer forma, tal proposta estética e de produção se desenvolve em um contexto de transformação durante e após a Segunda Guerra Mundial. A crise social e econômica levou o interesse dos realizadores aos eventos cotidianos. Driblando a enfraquecida situação financeira e, ao mesmo tempo, lançando mão de uma série de escolhas técnicas, os cineastas propunham uma estética documental. Na França, a crítica considerou a escola como uma "consequência da guerra e da liberação que acompanhava uma mudança estética e ideológica profunda" (Aumont & Marie, 2012, p. 212). Para isso, evitavam, por exemplo, as filmagens em estúdio, a utilização de iluminação artificial e a escalação de atores consagrados em seus filmes.

Evidente que a presença dos atores não profissionais não é exclusividade da escola neorrealista e nem tem nela sua origem. Tal hábito é constante em todas as formas consideradas "realistas" de cinema desde Louis Lumière, passando pelos primeiros filmes de Eisenstein até chegar na escola italiana, onde precisamente esta lei cinematográfica é confirmada e formulada com segurança (Bazin, 2014).

Como arte de resistência que foi, a predileção pelos atores não profissionais demonstra também uma das formas de luta desta escola contra o fascismo já vencido e contra a indústria hollywoodiana. Os estúdios americanos entre os anos 30 e 50 conseguiram atingir diversas partes do mundo e povoar o pensamento e atitudes dos espectadores com seus famosos astros de cinema (Avelino & Flório, 2013). Assim, é natural que negar a lógica do *star system*, tão enraizado no cinema hollywoodiano daquela época, era uma das formas de combater tal cultura e propor novos olhares.

> É dessa lógica econômica [capitalista] que, a princípio, participa a *star*, a atração principal, supostamente irresistível, do filme em que ela aparece, e, conforme essa lógica, podemos, com todo rigor, falar de um *star system*. Entretanto, como na sociedade industrial em geral, essa lógica econômica é acompanhada por uma lógica simbólica: a estrela é dotada de uma aura própria, que não coincide unicamente com seu "valor de troca"; ela tem, supostamente, uma qualidade de ser – ou, ao menos, uma qualidade de imagem – literalmente

> excepcional, que dá a cada uma de suas aparições um valor singular. Dessa forma, a estrela é o representante intransponível da sociedade (e do momento histórico) que a produz (Aumont & Marie, op.cit., p.278).

Diante de filmes como *Ladrões de bicicleta* (*Ladri di biciclette*, Vittorio De Sica, 1948) e *Roma, cidade aberta* (*Roma, città aperta*, Roberto Rossellini, 1945), o espectador não mais assiste ao "mundo glamouroso com atores e atrizes que representam personagens felizes em regiões de prosperidade econômica" (Avelino & Flório, op.cit., p.10), típico do cinema hollywoodiano dos anos quarenta. Ao utilizar atores não profissionais, os cineastas buscavam um registro da emoção e sentimento "daqueles que realmente viveram a situação da miséria do cotidiano sofrido na Itália de meados dos anos 40" (idem, p.11). É possível, assim, perceber como a escolha de atores ocasionais evidencia o realismo nos filmes da escola italiana e traçar um paralelo com o *world cinema*, que bebe claramente nas fontes do neorrealismo.

Ainda nesta questão, vale colocar a reflexão feita por Bazin (op. cit.), na qual a ausência de atores profissionais não é de fato o que caracteriza historicamente o realismo no cinema. Para o crítico, é a negação da estrela, do sistema *star*, e a indiferença perante o ator profissional e o ocasional que o faz. Não colocar o profissional no lugar que é seu de hábito é o que importa, evitando que nenhuma ideia criada a priori afete a percepção do personagem pelo público. Em seu célebre texto sobre o filme *Ladrões de bicicleta*, Bazin ainda destaca que dentro da estética realista o papel do ator não é precisamente desempenhar um papel, mas sim suprimir tal ideia. Para ele, a escalação de atores não profissionais não limita a escolha de temas, mas sim certos temas, em determinadas abordagens, exigem o não-ator.

> O cinema anônimo conquistou definitivamente sua existência estética. O que não quer dizer de modo algum que o cinema do futuro não deva ter atores [...], mas simplesmente que certos temas tratados em determinado estilo não podem mais ser feitos com atores profissionais, e que o cinema italiano impôs definitivamente essas condições de trabalho tão simplesmente quanto o cenário verdadeiro (Bazin, 2014, p.323)

A FORÇA DO DESCONHECIDO

Enquanto representante deste cinema periférico, o argentino *Primeiro janeiro*, primeiro longa do diretor Dario Mascambroni e premiado como melhor filme na seleção argentina do BAFICI 2016, também é protagonizado por dois atores não profissionais, completamente desconhecidos do público. No enredo simples, Jorge e Valentino, pai e filho respectivamente, viajam para a casa que têm na região montanhosa de Córdoba pela última vez. É que Jorge acabou de se divorciar da esposa e pretende vender a casa onde a família passava os verões. Pela última vez, o menino de oito anos passa suas férias no local e Jorge propõe uma série de atividades que, aos poucos, vão criando pequenas tensões entre ambos.

No curto longa-metragem – tem pouco mais de sessenta minutos – o espectador testemunha atividades corriqueiras entre pai e filho. Longe de um grande centro, a ausência de energia elétrica e sinal de celular forçam ao máximo o convívio entre ambos: eles se banham no rio, catam minhocas para pescar, preparam o jantar, plantam uma árvore, jogam truco. As ações em si não levam a trama, se é que ela existe, para lugar nenhum. O centro de interesse aqui são os personagens. Trata-se de um recorte muito específico na vida daquelas duas figuras que ora se desentendem, ora compartilham momentos em harmonia sem nunca, contudo, se entregar a algum tipo de catarse ou clímax dramático. É do cotidiano que o filme busca entender em parte a psique de Jorge e Valentino e seus pequenos conflitos geracionais.

O espectador, neste singelo trabalho, se mantém interessado no filme muito provavelmente devido à relação entre os personagens. Jorge e Valentino Rossi são interpretados por eles mesmos. Seja na ficção ou fora dela, eles têm o mesmo nome e são pai e filho. Mais do que isso, são tio e primo de Mascambroni. Somado do fato de ambos os atores serem anônimos ao público, o realismo do fil-

me, assim, tem força maior justamente pela relação entre eles fora do set e pela intimidade com o diretor. Desconhecê-los torna mais fácil a nossa crença naquele universo.

> É possível conjecturar que um item considerável para a inserção do espectador em certos filmes de universos distantes é facilitado pelo desconhecimento que temos dos atores. Não-atores ou atores não-profissionais promovem uma aproximação documental: é um drama humano e acreditamos no poder do real que ali é exposto. É a base de apoio da relação espectador-personagem, que chega a prováveis conclusões do tipo "lá deve ser assim" (PINTO, 2016, p.70)

Se no filme de Mascambroni pai e filho atravessam um processo pós-divórcio, parte do que se vê na tela vem da vivência real: de fato, à época das gravações, o casamento de Jorge passava por uma crise que quase culminou em separação[2]. Este *background* auxilia os atores a expressarem na tela sua intimidade dentro do estilo proposto pelo cineasta. Ter vivido tal experiência, como ocorria nos filmes da escola neorrealista italiana, os faz *ser* e não *atuar*. Por isso, e por não os conhecer, o espectador acredita na verdade do filme.

Para que tal verdade fosse atingida, o realizador argentino revelou, em conversa informal que tivemos para este artigo[3], que se desfez, quase que totalmente, de qualquer tipo de técnica prévia ou ensaio. Seu objetivo era o de capturar a relação que naturalmente era expressa entre pai e filho. Apenas para que perdesse o medo de estar diante da câmera, Mascambroni propôs a Valentino um pequeno exercício no qual o menino, com a câmera, gravava o diretor conversando com o seu pai. O mais importante, segundo ele, era que todos tivessem consciência do que queriam contar.

2 Ver matéria e entrevista com o diretor durante o Festival do Rio 2016 em <https://goo.gl/xZVOZP>

3 O contato com Mascambroni foi feito via e-mail e redes sociais.

No Brasil, ainda que suas técnicas de preparação nada tenham em comum com as de *Primeiro janeiro*, a preparadora Fátima Toledo usa princípios que de certa forma se assemelham à lógica do filme argentino. Tendo trabalhado diversas vezes com atores não profissionais, Toledo induz o elenco a estar na condição proposta e não *supor estar*. Para ela, o espectador deve ver pessoas na tela, não-atores, sendo que a cena deve ser resultado de vivência. A preparadora faz um paralelo com os métodos de Stanislavski que trabalhava dentro da suposição e percebe uma falha no "se fosse eu" (FRAIA, 2009). Toledo acredita que é preciso *ser*. Claro que ela usa essa lógica tanto para atores profissionais quanto para os ocasionais dentro de técnicas extremas. O princípio, contudo, é o que interessa aqui. A vivência do não-ator, anterior ao filme, serve à proposta realista.

O ATOR COCRIADOR

O roteiro, escrito pelo próprio Mascambroni, não foi seguido em sua exatidão. Aos dois atores lhes foram dadas oportunidades de criar dentro da cena, conforme se sentiam confortáveis. Poucas marcações e planos mais longos, além de evidenciar o caráter documental, davam liberdade para os atores agirem com maior naturalidade. Com tal liberdade, muitos dos diálogos foram suprimidos por conversas que surgiam entre pai e filho como algo corriqueiro. Neste aspecto, a pequena intervenção do diretor exigiu de Jorge e Valentino certa improvisação em cena.

As improvisações "são como molas propulsoras da criação, impulsionam a criação atoral, alimentando a dramaturgia e propondo possibilidades de encenação" (RIBEIRO, 2012, p. 941). O mesmo autor coloca que os atores, nestes casos, atuam também como cocriadores da obra, já que esta última depende fortemente da espontaneidade. Durante este processo, eles quebram com a representação da personagem previamente estabelecida no roteiro e passam a lidar com o fluxo das suas próprias experiências. Assim, propõem novas possibilidades para o personagem e, consequentemente, para a obra como um todo.

No caso específico de *Primeiro janeiro*, a cocriação do ator foi além da improvisação em cena. Jorge Rossi, que é professor de literatura

e escritor, se responsabilizou por retocar o roteiro antes das gravações[4]. Sua intervenção reordenou em partes o roteiro a partir de sua própria experiência pessoal. Destacar tal experiência era algo já pensado previamente por Mascambroni. Na conversa informal que tive com o diretor, ele contou que a ideia do filme surgiu em torno de Jorge e Valentino, e não o contrário. Eles surgiram como possibilidade de personagens fortemente ligados às suas verdadeiras personalidades e, só depois, um esboço de roteiro começou a tomar forma.

Em seu estudo sobre as performances dos não-atores nos filmes de arte iranianos, Pessuto (2011) propõe o termo *ator-performer*. Nas definições utilizadas pela autora, enquanto que o ator propriamente dito passa por um processo de criação de personagem a partir de material prévio, o *performer* é aquele que apresenta uma performance podendo, dentro dela, estar representando a si mesmo ou algum personagem. Se o primeiro habita uma personagem fictícia, o segundo apresenta sua própria individualidade que responde a determinada situação. O performer, assim, é também autor, já que pertence a ele o ato de criação. Ele "se distingue do ator por acumular atuação e autoria e não apenas "ventricolar" um personagem/autor" (COHEN, 1992, p.83).

Para filmes como *Salve o cinema* (*Salaam cinema*, Mohsen Makhmalbaf, 1995), onde o diretor propõe o registro de um suposto teste de elenco para atores sociais, há um cruzamento de ambos, o ator e o *performer*. Está ali a liberdade de criar a partir da própria individualidade, mas também existe a presença de um diretor que comanda a ação (PESSUTO, 2011). No caso do filme iraniano, esta mistura é bastante evidente justamente pela proposta da obra, que a escancara na tela. Em *Primeiro janeiro* é também possível notar tal duplicidade, ainda que a narrativa torne tal percepção um pouco mais sutil: o espectador não é capaz de diferenciar quando Jorge e Valentin estão sendo cocriadores (em momentos de improvisação, por exemplo) ou quando estão sendo atores (seguindo roteiro e direção). Mais do que isso, este tipo específico de cinema hibridiza suas técnicas a ponto de não ser possível diferenciar, estritamente, quando é uma coisa ou outra.

4 Ver entrevista com os atores publicada no La Voz em https://goo.gl/JsB6D6

É também nessa flutuação de identidades que filmes como *Primeiro janeiro* atingem o grau desejado de realismo. Os próprios envolvidos se representam na tela e ao mesmo tempo seguem a ficção criada pelo idealizador principal. Neste nível de coautoria, o dito não-ator é também responsável pela estética documental que o filme almeja e alcança. Se esta escolha se mostra já recorrente nas cinematografias periféricas, é também possível prever sua permanência futura neste campo. Para determinados registros, quanto mais real for o realismo, melhor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, Papirus, 2012.

AVELINO, Yvone D.; FLÓRIO, Marcelo. História cultural: O cinema como representação da vida cotidiana e suas interpretações. **Projeto História**, São Paulo, n. 48, dez. 2013. Disponível em <https://goo.gl/L7cYXL> Acesso em 30 de out, 2016.

BAZIN, André. **O que é o cinema?** Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo, Cosac Naify, 2014.

COHEN, Renato. A cena transversa: confluências entre o teatro e a performance. **Revista da USP**, São Paulo, n.14, p. 80-84, 1992.

FRAIA, Emilio. Como não ser ator. **Revista Piauí**, ed. 28, jan. 2009. Disponível em <https://goo.gl/DwmBgE> Acesso em 29 de out, 2016.

GILLONE, Ana D. de Souza. **Cinema no Peru** – Das explícitas narrativas dos anos de chumbo às histórias que constroem a política implícita no cotidiano. In: XV Colóquio Internacional da Escola Latino-americana de Comunicação – CELACOM, 2011. Disponível em < http://goo.gl/qZN4gz> Acesso em 30 de out, 2016.

PESSUTO, Kellen. **O 'espelho mágico' do cinema iraniano**:

uma análise das performances dos “não” atores nos filmes de arte. 2011. 288f. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2011.

PINTO, Ivonete. As cinematografias periféricas e o *international style*. **Revista Orson**, Pelotas, n.10, out. 2016. Disponível em <goo.gl/uiQTaF> Acesso em 04 de nov, 2016.

PRYSTHON, Angela. **Cinema e periferia**: constituição de um campo. In: Terceiro Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura – ENECULT, 2007. Disponível em < http://goo.gl/tWfjjt> Acesso em 15 de out, 2016.

RIBEIRO, Walmeri. **Ator co-criador**: Desdobramentos e deslocamentos do processo de criação cinematográfico. Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, X ed, pp. 939-948, 2012. Disponível em <https://goo.gl/lfEqe4> Acesso em 03 de nov, 2016.

Filmes citados

ERA O HOTEL CAMBRIDGE. Eliane Caffé. Brasil, 2016.

LADRÕES DE BICICLETA (Ladri di biciclette). Vittorio De Sica. Itália, 1948.

PRIMEIRO JANEIRO (Primero Enero). Dario Mascambroni. Argentina, 2016.

ROMA, CIDADE ABERTA (Roma, città aperta). Roberto Rossellini. Itália, 1945.

SALVE O CINEMA (Salaam cinema). Mohsen Makhmalbaf. Irã, 1995.



Força Maior (Ruben Östlund, 2014). Fonte: Divulgação.

O periférico, porém vigoroso cinema sueco

João Nunes[1]

Crítico de cinema, dramaturgo e escritor; graduado em jornalismo pela PUC-Campinas e em Teologia pelo Seminário Presbiteriano do Sul-Campinas

Resumo: O artigo analisa o cinema sueco, construindo um breve painel sobre a produção recente, tendo como ponto de partida o título *Força Maior* e o uso que faz da música de Vivaldi. O texto demonstra que embora se trate de uma cinematografia vigorosa, ela é quase invisível e em função da supremacia da indústria americana de filmes, está longe de alcançar um público expressivo.

Palavras-chave: cinema sueco, *Força Maior,* Vivaldi, cinemas periférico

Abstract: *The article analyzes the Swedish film, developing a brief panel on recent production, taking as its starting point the title* Force Majeure *(Turist) and the use it makes of Vivaldi's music. The text shows that although of being a strong cinematography, it is almost invisible and because of American film industry supremacy, is far from reaching a significant audience.*

Keywords: Swedish film, Force Majeure (Turist), Vivaldi, peripheral cinemas

INTRODUÇÃO

Não se pode falar em cinema sueco sem necessariamente passar pelo grande Ingmar Bergman (1918-2007), menção mais que merecida, pois alguns de seus filmes entram em qualquer lista dos melhores de todos os tempos. *O Sétimo Selo* (Det sjunde inseglet, 1957), *Morangos Silvestres* (Smultronstället, 1957), *Gritos e Sussurros* (Viskningar och rop, 1972) e *Fanny e Alexander* (Fanny och Alexander, 1982) são quatro exemplos mais ou menos comuns de escolha entre os críticos. Contudo, o cinema do País que o tem como legado não conseguiu romper as próprias fronteiras depois dele. É um cinema importante, como tentaremos demonstrar, mas cuja influência está

1 joao.nunes.2030@gmail.com

muito distante do que representou Bergman – o que faz do cinema sueco contemporâneo um objeto quase desconhecido.

Duas questões banais (com pretensões anedóticas, na verdade, mas úteis ao contexto desta análise) servem como exemplo de relação que temos com o cinema desse País nórdico: quem sai de casa para ver um filme sueco pela única razão de estar explicitada a procedência dele? E qual foi a última vez que o leitor assistiu a uma produção daquele País? É uma brincadeira mesmo, um jogo que está sendo proposto – a resposta pode ser bem reveladora.

Força Maior (Turist, Ruben Ostlund) é o melhor exemplo recente de filme sueco a reunir razões de sobra para mobilizar quem gosta de cinema a sair de casa com chuva, sol ou frio. Ele chegou à 37ª Mostra Internacional de São Paulo, em 2014, com a credencial de ganhador do Prêmio do Júri da mostra paralela Um Certo Olhar, do Festival de Cannes daquele ano. Posteriormente lançado no Brasil, foi pouco visto e, agora, está disponível na TV paga e na internet.

No entorno dele, trataremos de dois outros tópicos: um pequeno painel da produção sueca contemporânea exibida recentemente no Brasil em festivais e mostras (algumas garantiram distribuição no país) e duas produções mais ou menos recentes cuja repercussão mundial atraiu a atenção da grande indústria americana de cinema e foram refilmadas. São exemplos de alento do cinema sueco, que, contudo, está longe de estabelecer alguma familiaridade com o grande público.

Estas observações introdutórias nos levam à conclusão de que econômica e socialmente falando a Suécia é uma potência; porém, e estranhamente, a cinematografia que se pratica no país pode ser considerada periférica. E não entra, aqui, em princípio, juízo de valores – fizemos um juízo à *Força Maior* porque ele se destaca em meio a uma produção; óbvio que os filmes não se mantém no mesmo patamar e nem poderiam. Trata-se de uma constatação baseada nos apontamentos expostos acima e se referem ao nível de visibilidade e relevância que essa cinematografia alcança no mundo atual.

O PAÍS, O CINEMA

A Suécia é uma nação sabidamente capitalista, na qual a imensa maioria da forte indústria é privatizada (automobilística, de teles, farmacêutica e engenharia); portanto, regida pelas leis de mercado, visa o lucro e estabelece classes e relação entre patrões e empregados. Entretanto, o baixíssimo nível de desigualdade de renda a transformou em um dos países mais socialmente justos.

Os índices que sustenta são invejáveis: uma das mais altas taxas de impostos do mundo, o que significa escola e saúde para todos (só para ficar em dois itens de vital importância), tornou-se a quarto País do planeta em Índice de Democracia, o terceiro entre os menos corruptos e se encontra entre os primeiros de uma privilegiada lista dos que possuem alto Índice de Desenvolvimento Humano (IDH).

Apesar de rica, a Suécia pratica um cinema quase invisível e pouco influente. Visibilidade e influência poderiam ser prerrogativas dos ricos, porque enquanto nos países pobres cultura costuma ser quesito secundário; nos abastados, em princípio, ela tem lugar garantido, além de ser estimulada. Contudo, há outras nações ricas do planeta cujos filmes também são pouco vistos e influentes. Não se pode esquecer que a Suécia, em que pese a importância socioeconômica, é um país pequeno (9,5 milhões de habitantes) menor que a cidade de São Paulo. Mas, só como contraponto, observemos a França (66 milhões de habitantes), que conseguiu construir com qualidade uma produção que ocupa quase metade do circuito com produções nacionais e sem descartar os grandes produtos americanos de entretenimento. Outro exemplo é a Coreia do Sul, que supera a França em ocupação de salas com o cinema nacional (em 2014, foram 100 milhões de espectadores em um país de 50 milhões de habitantes, culminando uma sequência de três anos no mesmo patamar). A questão se apresenta bem complexa, mas pode-se chegar a uma conclusão: a Suécia também sofre com a supremacia da indústria e da cultura americana, que se impõe de maneira inescapável.

Entretanto, para além de Bergman e mesmo não atraindo o espectador comum, o País produz um cinema estimulante, bem realizado e conectado com o contemporâneo. Dois exemplos mais ou menos recentes referendam a afirmação sobre o vigor desse

cinema: o belo, misterioso e sedutor *Deixa ela Entrar* (Låt den rätte komma in, Tomas Alfredson, 2008, com a devida licença linguística na tradução) e o perturbador *Os Homens que não Amavam as Mulheres* (Män som hatar kvinnor, Niels Arden Oplev 2009). Não tão novos, mas ganharam ampla repercussão depois do lançamento (o segundo muito mais que o primeiro) no mundo todo porque foram refilmados pelos Estados Unidos.

Remake, em princípio, soa como desvalorização do trabalho original. Observada sob outro ponto de vista pode significar exatamente o oposto, ou seja: reconhecimento da qualidade deste. Americano não gosta de legenda – e nem podemos reclamar deles porque o brasileiro cada vez gosta menos –, o que explica um pouco a refilmagem. Ao americano comum não lhe interessa o original, mas o produtor vê um bom filme e decide refilmá-lo. Não haveria desprestígio, portanto, apenas um elemento de mercado. Claro, o resultado quase sempre desagrada e nem é este o caso.

Baseado no livro *Låt den rätte komma In*, do sueco John Ajvide Lindqvist, lançado em 2004, o filme manteve o título original, até porque explica o próprio filme. Como no remake inglês *Let me In* (Matt Reeves, 2011) e, em português, agora sem a licença linguística, "Deixe-me Entrar". Detalhe importante: o livro do sueco foi lançado um ano antes de "Crepúsculo" (Stephenie Meyer, 2005) – demonstração da força cultural do país que, neste caso, construiu uma literatura de alcance mundial que, posteriormente, serviu ao cinema.

Deixa ela Entrar assistiu quase que paralelamente ao estrondoso sucesso da série *Crepúsculo* (Catherine Hardwicke, 2008), que também tratava de vampiros; porém, adaptada a um contexto mais real (porque familiar) em contraposição ao fantástico da série. Em uma Estocolmo tomada pela neve e por misteriosos crimes, um adolescente cheio de problemas pessoais sente-se protegido por uma vampira. Trata-se de uma fábula que serve de rito de passagem para o garoto – abandono da infância para começar a se tornar adulto. A sensibilidade do filme está evidente nas mãos do diretor, capaz de seduzir o espectador em uma história fantástica com ressonância na nossa própria vida. São dramas humanos reproduzidos por meio da fantasia.

Em um mundo globalizado, como não poderia deixar de ser e como acontece hoje com frequência cada vez maior com bons profissionais, independentemente da procedência, Alfredson foi cooptado pela grande indústria americana. Felizmente, manteve o nível da produção com o ótimo *O Espião que Sabia Demais* (Tinker Tailor Soldier Spy, 2011). Cooptado ou não, Alfredson demonstra a qualidade do cinema sueco contemporâneo.

No segundo filme, o original sueco *Män som hatar kvinnor* (Homens que Odeiam Mulheres) virou *The Girl with the Dragon Tattoo* (A Garota com Tatuagem de Dragão, David Fincher, 2011,). No Brasil ele ganhou o nome *Millenium: Os Homens que não Amavam as Mulheres,* semelhante ao livro lançado pela Companhia das Letras em 2005, best seller do também sueco Stieg Larsso. E aqui se repete a demonstração da força cultural do país em relação à literatura de visibilidade mundial com repercussão no cinema.

O filme *Os Homens que não Amavam as Mulheres* não tem a tecnologia, os astros hollywoodianos e a produção exuberante do remake americano, mas a produção modesta cercada de elementos próprios da cultura sueca, incluindo locações, costumes, elenco e música emprestam autenticidade à obra. A comparação seria inevitável e, apesar do filme realizado por Hollywood reproduzir cenograficamente a ambientação local, os elementos peculiares e genuínos da cultura sueca, como a atmosfera, o cenário, a luz, os atores e o modo próprio de atuar e, em especial, o idioma evidenciam que não estamos vendo um filme do cinema hegemônico. Um dos prazeres de assistir a filmes de cinematografias periféricas reside exatamente em ouvir outras línguas, que significa dizer, outros sons estranhos aos nossos ouvidos domesticados, que enriquecem o sentido amplo da diversidade em um mundo que, globalizado, insiste em nos fazer iguais – quando a riqueza reside na diferença.

A resposta às questões anedóticas do princípio do texto parece bem simples: basta comparar as bilheterias dos filmes de Niels Arden Oplev e o de David Fincher no mundo e o espaço que ambos ganharam na imprensa de qualquer suporte. E basta olhar o elenco: totalmente desconhecido (no caso sueco), Daniel Craig protagonizando o americano e o quanto nomes consagrados são vitais para tirar alguém do conforto de casa e levá-lo ao cinema

– conforto advindo do que é conhecido (a produção americana) em contraposição ao obscuro "filme sueco". Não se trata de comparação maniqueísta, é bom ressaltar, até porque as duas refilmagens (*Os Homens*.... e *Deixa-me Entrar*) são bastantes expressivas, mesmo com orçamentos desproporcionais, levando em conta que as produções americanas exploram mais quesitos comerciais próprios da grande indústria (o primeiro muito mais que o segundo) e visam um alcance maior de espectadores e, portanto, mais dinheiro. Por mais perversa que sejam as leis do mercado, tal desejo não chega a ser um mal em si, até porque qualquer filme (livro, peça de teatro, etc) almeja grandes plateias, sucesso e, portanto, dinheiro.

DESCOBERTAS

Festivais, ciclos e mostras continuam sendo os melhores caminhos para ver filmes de cinematografias periféricas. A 33ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, em 2009, trouxe uma delegação de realizadores suecos, entre eles Tomas Alfredson, do citado *Deixa ela Entrar*, e exibiu uma seleção de produções que revelavam um cinema contemporâneo sueco marcado pela diversidade. Caso de *Patrick, Idade 1,5* (Patrick 1,5, Ella Lemhagen, 2008), simpática comédia dramática, lançado posteriormente no Brasil, sobre um casal gay que imagina ter adotado um bebê de um ano e meio, mas aparece um garoto 15 anos, homofóbico – tema mais que atual.

Neste ano de 2016, aconteceu um ciclo de filmes nórdicos em São Paulo – a maioria dirigido por mulheres – outro segmento que está na pauta do dia. E a diversidade está claramente evidenciada na seleção das três produções suecas novíssimas. *Um Jogo Sério* (Den allvarsamma leken, Pernilla August, 2016), filme de época que esteve no Festival de Berlim, traz a história de um casal que se reencontra anos depois de um relacionamento, ambos envolvidos em casamentos por conveniência. O documentário *Martha e Niki* (Tora Mkandawire Mårtens, 2016) é sobre as dançarinas suecas Martha Nabwire e Niki Tsappos, que em 2010 se tornaram as primeiras mulheres a vencer a mais importante competição de dança de rua do mundo. Outro tema atualíssimo, o da imigração, surge em *Pessoas Brancas* (Det vita folket, Lisa Aschan, 2015). Alex tenta fugir do lugar onde se encontra ao lado de um grupo de imigrantes que esperam para ser devolvidos aos respectivos países. São pistas para se conhecer a cinematografia do País, mas, obviamente restritas aos lugares onde ocorrem os festivais. Felizmente, existe a internet para quem estiver disposto a pesquisar e baixar.

FORÇA MAIOR

A primeira boa impressão de Força Maior, do sueco Ruben Ostlund, nasce do uso do concerto "Inverno" de "As Quatro Estações", de Vivaldi, e faz-se necessário dar crédito ao diretor ou a quem teve a brilhante ideia. Ele desconstrói o concerto fazendo um recorte na obra e, desde o início do filme, introduz pequenas inserções de trechos rascantes que vão se intensificando e, ao final, transformam a doce peça de Vivaldi em trilha de terror. Afinal, estamos em um suspense.

O cenário inóspito, misterioso e cercado de perigos, o deserto das montanhas traiçoeiras da estação de esqui (valorizado pela exuberante fotografia de Fredrik Wenzel), a neve incomodando os olhos, as roupas e os acessórios do esporte atrapalhando as ações, equipamentos supostamente seguros, mas que metem medo e fazem barulhos estranhos, e as pistas brancas e arriscadas para onde os personagens vão se divertir – tudo conspira para criar tensões. Afinal, como se divertir nessas condições? Em dado momento, em cena extremamente aflitiva quando, parece, tudo vai dar errado, Ebba, a mulher, pergunta ao marido Tomas se o que vão fazer é mesmo seguro, pois não se enxerga nada adiante.

E o alegre Vivaldi, um clássico batido (que continua exuberante) renasce pontuando em recortes momentos cruciais da história – na verdade, o concerto "Inverno" torna-se uma verdadeira reconstrução e ainda nos leva a uma descoberta – é possível que muitos a tenham feito antes. Basta ouvir os primeiros acordes do primeiro movimento do concerto para saber de onde vem a inspiração de Bernard Herrmann, autor da famosa trilha de *Psicose* (Alfred Hitchcock, 1960) para compor aquele instante que virou história no cinema no qual Marion (Janet Leigh) é atacada no chuveiro. Essa descoberta não tira em nada o valor da obra de Herrmann, pois ele soube trabalhar com algumas notas de "Inverno" e criou uma sequência inesquecível. E, por outro lado, valoriza ainda mais o

modo como os recortes de “Inverno” são usados em *Força Maior* para, justamente, criar expectativas, tensões e suspenses.

Em segundo lugar, há detalhes de enorme relevância que precisam ser mencionados em um longa em que, rigorosamente, nenhum frame se desperdiçou e que se constitui um primor de edição. Observe o primeiro plano onde um fotógrafo acostumado às mesuras a turistas insiste e acaba por seduzir o casal sueco em férias no Alpes franceses a fim de posar para fotos. A ironia está claramente colocada: família supostamente feliz mergulhará em uma crise ética – a sequência termina quando o fotógrafo pede ao casal para encostarem as cabeças, o que rende uma foto terna, mas os capacetes de esqui se chocam e denunciam o que veremos em seguida.

Há outras cenas exemplares de como um conjunto de detalhes empresta valor agregado a uma realização como um todo. A fragilidade exposta desde o início de Harry, o filho caçula, que em uma cena crucial próximo do desfecho, exibe uma postura de corpo de quem vai desabar, pois não suporta mais aquelas desastradas férias. E desaba. Ou a *mise-en-scène* inspirada que coloca um garoto filmando com celular o incidente com o ônibus – imagem recorrente nos dias de hoje e complementar à cena, mas que, novamente, compõe o todo. Ou ainda, o quiproquó envolvendo Tomas (Johannes Bah Kuhnke), o marido, que se sente lisonjeado por receber apreço de uma garota em um bar e enche o ego derrubado dele, para, em seguida ela se desculpar porque se referiu ao homem errado. E a autoestima escorrega de novo para o ralo em uma sequência desconcertante Para completar, a cena dos dois amigos esquiando e Tomas quer parar e apenas conversar. Mas são homens travados e não sabem sobre o que falar e o amigo lhe sugere que grite. E ele se põe a gritar como último instrumento de libertação de uma angústia com a qual se sente incapaz de lidar. São composições cênicas que dão suporte a uma história cujo diretor (também o roteirista) ensina que grandes acontecimentos ou viradas mirabolantes podem ser desnecessários para se realizar um filme empolgante.

Empolgação que reside em um único acontecimento (quase imperceptível) que ganha enormes proporções. O casal Ebba (a ótima Lisa Loven Kongsli; repare na cena em que ela começa a beber vinho e, embriagada, descreve os acontecimentos em comovente relato) e Tomas (preciso e eficiente) e os dois filhos estão em férias nos Alpes franceses. Sabemos que o marido se dispôs a relaxar e esquecer o trabalho, mas não esquece — o primeiro sintoma do mal-estar entre eles. Em um dia, enquanto almoçam, uma avalanche que serve de atração do hotel para os turistas provoca tumulto entre eles. Tudo seria lembrado depois como mero incidente não fosse a reação de Tomas. E o roteiro consegue trabalhar com esse fio dramático e desdobrá-lo de modo a torná-lo poderoso. No papel fica difícil imaginar que ele alcançaria o objetivo, pois não há nada espetacular.

Estabelecido o conflito, ficamos na expectativa de uma grande reviravolta, mas esta não chega. Pelo menos não no modo como nos acostumamos a ver no cinema americano; e o rompimento do modelo por si só se afirma como mérito. Ocorre que, assim como o fizera desde o início, o diretor vai construindo o drama a partir da observação dos movimentos dos personagens — os pais e os dois filhos, um casal amigo e um segundo casal que chega depois — como espécie de crônica. Interessa-lhe como agem os pais na administração da crise, como reagem os filhos, como se comportam os amigos.

Visto superficialmente, *Força Maior* parece drama familiar de gente rica. Abstraia-se, contudo, qualquer conteúdo ideológico (estamos na Suécia, afinal, esse país com desigualdade mínima e não faria sentido um filme sobre favelados, até porque lá não existem favelas) e pensemos na construção cinematográfica que Ruben Ostlund faz a partir da relação do casal e seus dramas tão humanos. Com esse pressuposto, a história se torna universal e independe da condição socioeconômica. São duas pessoas se debatendo diante de um grave problema de omissão (dele) que implica em perda de confiança por parte dela. E enquanto Tomas toma consciência não apenas dessa omissão, mas confessa uma série de outros pequenos pecados, Ebba vê um casamento quase perfeito – como a Suécia – se desmoronar. E desmorona porque são essencialmente humanos. Nada é perfeito onde há seres humanos; daí que todo o cenário belo e admirável rui diante das fraquezas de (principalmente) Tomas e Ebba – situação que pode acontecer nos Alpes franceses, em Estocolmo ou em uma favela paulistana.

Impressiona a forma como Ostlund domina o incidente detonador do mal-estar em família se valendo de poucos elementos externos:

um jantar quase fortuito com um casal amigo, a chegada de outro casal, a ação de um funcionário do hotel e a interferência das crianças na relação interna de Tomas e Ebba. E uma cena exemplar quase ao final consolida a impressão sobre a qualidade de *Força Maior*: o pai chora na sala, recebe o carinho das crianças e a filha impõe a adesão da mãe. Teríamos o instante-catarse não fosse a intervenção de um diretor disposto a ir muito além do lugar comum.

Por fim, no primeiro contato com o filme, ficou a impressão de que o desfecho aberto demais destoava do todo. Revendo pela terceira vez, foi possível compreender aquele final estranho. Entretanto, há duas ações definidoras de Ebba, que mantém um desfecho aberto, mas sinaliza os caminhos que ela irá tomar na vida. Uma das ações é a atitude dela frente ao comportamento do motorista do ônibus; a outra é o pedido que ela faz ao amigo de Tomas. E assim, o roteiro fecha um filme que pode ser chamada de pequena joia da pouco visível, mas de enorme consistência cinematografia sueca.



Boi Neon (Gabriel Mascaro, 2015). Fonte: Divulgação.

Neon, arquitetura e antropofagia: arte e política de uma cinematografia brasileira da contemplação

Ana Paula Penkala[1]

Doutora em Comunicação e Informação pela UFRGS; Professora adjunta dos cursos de Cinema e de Design da UFPel

Resumo: Este artigo propõe uma reflexão sobre a nova retórica ética e estética sendo construída pela cinematografia brasileira atual, que flexibiliza a prática política tradicional e estabelece outros discursos através de novas formas e linguagens. Recupera brevemente uma história formalista desde o Cinema Novo e analisa, em *Amor, plástico e barulho*, *Que horas ela volta?* e *Boi neon* as bases de uma visualidade trabalhada sobre a contemplação do quadro e das superfícies.

Palavras-chave: cinema brasileiro; quadro; contemplação; política; superfície

***Abstract**: This article proposes an observation on the new ethical and aesthetical rhetoric constructed by the current Brazilian cinematography, which relaxes the traditional political practice and establishes other discourses through new forms and languages. Recaptures briefly a formalist story since the Cinema Novo and analyzes, in Love, Plastic and Noise, The Second Mother and Neon Bull the bases of a visuality worked on frame and surfaces contemplation.*

***Keywords:** Brazilian cinema; frame; contemplation; politics; surface*

INTRODUÇÃO

A cinematografia brasileira é política por natureza, e não só pela tradição cinemanovista ou pela retomada ética com a estética de um cinema mundializado, a exemplo do marco histórico de *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002) ou dos celebrados e polêmicos *O som ao redor* e *Aquárius* (Kleber Mendonça, 2013 e 2016, respectivamente). É um cinema de resistência artística num país onde

1 penkala@gmail.com

fazer audiovisual comercialmente é difícil desde a pré-produção até a distribuição. Isso forjou nossa cinematografia esteticamente sob o signo da manufatura, a despeito do emergente mercado dos "industriais" globais e suas bilheterias surpreendentemente significativas. Evidentemente, em função de uma recém conquistada boa reputação no mundo, o Brasil tem transitado cada vez mais entre as salas de cinema internacionais e estabelecido uma espécie de marca, que não é – embora parecesse, em 2002, com o sucesso de *Cidade de Deus* – apenas atravessada pela mazela social. O cinema político que vem nascendo das mãos de uma geração que se apropria das câmeras bem depois da hoje "longínqua" era Collor[2] compreende *política* de forma como nunca se compreendeu antes. Este artigo pretende partir de uma compreensão mais flexível do termo "política" para propor uma reflexão sobre uma cinematografia que vem encontrando seu lugar ético e estético numa crítica social que apenas tangencia a tradição sessentista, se apropria de uma visualidade que advém da cultura popular brasileira somada a uma sensibilidade intelectual, por vezes quase acadêmica, sobre as realidades múltiplas do país, somando a isso temáticas que transitam entre o universal e o extremamente particular. A política nesse novo cinema brasileiro está num discurso que não é panfletário ou, se é, reanima uma militância orgânica em estado de choque através de um minucioso trabalho visual, em especial na fotografia e na direção de arte. Não é um cinema de comício, de tratado, da palavra, nem da montagem-diálogo, mas um cinema da imagem, da tela, da janela-moldura. *Amor, plástico e barulho* (Renata Pinheiro, 2013), *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015) e *Boi neon* (Gabriel Mascaro, 2015) servem como objeto empírico desta análise, sobre a qual recorto a linguagem visual como instrumento de construção de sentido. A observação aqui desenvolvida articula a fotografia e a direção de arte em suas complementaridades para refletir sobre um tipo de cinema que, ao contrário do que vem sendo reconhecido como retórica do cinema brasileiro até aqui, usa temas políticos de grande importância para enfatizar a vida mundana, o privado, e deste nos encaminha de volta ao social.

2 Ao assumir a presidência, Fernando Collor de Mello deu início a um plano de "recuperação da economia", extinguindo por decreto, apenas um dia após a posse, a Embrafilme, empresa estatal responsável por fomentar tanto a produção quanto a distribuição de filmes brasileiros. Esse decreto fazia parte do Programa Nacional de Desestatização (PND). A "era Collor" foi especialmente difícil para o cinema brasileiro, dando início a um período de produção baixíssima que se estendeu para além do curto mandato de Collor, só voltando a dar sinais de recuperação em 1994, com *Carlota Joaquina,* dirigido por Carla Camurati – filme que marca o início da chamada Retomada. Segundo Maria do Rosário Caetano (2007), a produção nacional passou de 35% do mercado interno de exibição, na década de 70, para 0,4% na pior fase da crise, entre 1991 e 93.

CINEMA PARA QUEM PRECISA DO CHOQUE

A cinematografia brasileira tem uma tradição visual rica em exercícios formais e composições fotográficas bem construídas, a exemplo do cinema-manifesto de Glauber Rocha[3] (em especial, seu filme de 1964, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*) e de *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) (Figura 1) e, como defendeu Ivana Bentes (2007)[4], seu contraponto estético *Cidade de Deus* (Figura 2). De certa forma, a noção trabalhada pela teoria e prática do soviético Sergei Eisenstein (2002), da montagem intelectual e sua *cine-dialética,* vai ser recuperada em Glauber, a partir da relação entre a violência formal nas imagens (em especial, vai tratar aqui de fotografia) e a prerrogativa do próprio manifesto cinemanovista segundo seu texto, que é a de *ensinar* sobre a miséria dos colonizados. "[...] A mais nobre manifestação cultural da fome é a violência", diz Glauber em *Uma estética da fome:*

> Do Cinema Novo: uma estética da violência antes de ser primitiva e revolucionária, eis aí *o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado*: somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, *o colonizador pode compreender, pelo*



Figura 1



Figura 2

3 Em 1965, Glauber Rocha publica o *Manifesto da Estética da Fome*, ou *Eztetyka da Fome*. O manifesto pode ser lido neste endereço: <http://www.tempoglauber.com.br/t_estetica.html>. O texto foi posteriormente publicado também em ROCHA, Glauber. "Eztetyka da fome 65." _____. A Revolução do Cinema Novo. São Paulo: Cosac Naify, 2004. pp. 63-67

4 A primeira vez em que fala de uma "cosmética da fome" e uma "estética MTV" em associação à *Cidade de Deus* é no texto "Da Estética à Cosmética da Fome", publicado no Jornal do Brasil de 08/07/2001. O arquivo não está mais disponível na internet.

> *horror, a força da cultura que ele explora*. Enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo [...]. (ROCHA, 1965[5], apud XAVIER, 1983, p. 153, grifos meus)

A existência do colonizado é formalizada em uma estética de desconforto, quando Glauber propõe romper a superfície de uma ordem civilizatória que visa garantir um certo nível de segurança. Zygmunt Bauman (1998), em *O mal-estar da pós-modernidade* e Sigmund Freud (1997) antes dele, em *Mal-estar na civilização* (texto de 1929), já falavam sobre uma sensação que atravessa a experiência moderna e que é fundada no recalque de nossas *pulsões de morte* em nome de uma coexistência frustrada nos instintos agressivos/violentos que é o que assegura, por sua vez, a vida em comunidade. (PENKALA, 2006) O que o Manifesto da Estética da Fome propõe quebra essa segurança e busca um didatismo do colonizado sobre sua realidade. A violência visual, formal, em Glauber como em Eisenstein, ensina a respeito da dor e da miséria através da náusea e do desconforto.

É com base na cultura visual do choque que o cinema brasileiro mantém, sobre as temáticas mais duras da realidade de seu povo, uma estética de conflitos formais, figurados muitas vezes na realidade física segregatória que o cenário da cidade proporciona. Ainda pouco antes dos anos 70, o Cinema Marginal já assumia esse compromisso estético e ético, transicionando a *fome* em Glauber para o *lixo* em Rogério Sganzerla. O lixo, essa metáfora da luta pela sobrevivência na cidade, encerra a fome e sua solução nos dejetos de uma sociedade que enfatiza a desigualdade, a representação de uma inviabilidade metropolitana que não comporta ao mesmo tempo os abastados quatrocentões e o êxodo nordestino em busca de tornar sertão em mar, a terra seca em asfalto, a miséria em sobrevivência. O Cinema Marginal e sua Estética do Lixo são um "[...] desdobramento radical e desencantado [...]" (XAVIER, 2001, p. 17) do Cinema Novo. Se em Glauber ou em Nelson Pereira dos Santos se aprofunda o sentido revolucionário dessa estética, em filmes como *O bandido da luz vermelha*, que Sganzerla dirige em 1968, o mal-estar é um fato e a violência é uma circunstância de todo um plano civilizatório que falhou. Das duas formas, é uma cinematografia que surge da resistência e representa essa resistência.

Cidade de Deus simboliza a Retomada estética num contexto de mundialização cultural das visualidades, de onde foi duramente criticado como "cosmetização da violência" ou advogado de uma "estética MTV", segundo texto da pesquisadora Ivana Bentes da época. A tradição brasileira dos *manifestos* estéticos, a exemplo do *Manifesto Antropofágico* de Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, nos anos 20, e dos que Glauber e Sganzerla[6] escreveram em seu tempo, não sobreviveu nos anos 2000, e *Cidade de Deus* anuncia, avulso e emblemático, uma pós-modernidade na estética do cinema nacional que tem, evidentemente, forte relação com a linguagem globalizada a partir das estéticas de TV, como menciona Ivana Bentes. Invariavelmente inserido em um *mercado* global, o filme de Fernando Meirelles induz tanto à noção de que a violência pode ser "cosmetizada", transformada em *atração turística* (BENTES, 2007) ou ser vetor de uma miséria altamente consumível através de sua *glamurização*, quanto nos pode alertar (não sem uma já dada acomodação) para uma linguagem universal que pretende ser pedagógica, contextualizada no cinema brasileiro, mas que também é sintoma de uma estética politicamente difundida pela globalização. A atualidade do Manifesto Antropofágico serve tanto para o Cinema Novo e o Cinema Marginal, para *Cidade de Deus* e para o cinema nacional atual quanto para seus respectivos contextos sociais. Um texto de 1978 publicado no jornal Folha de São Paulo ainda consegue ser aplicado ao pensarmos na estética política brasileira:

> O manifesto antropofágico tocou no cerne do capitalismo no terceiro mundo: a dependência. Ou pelo menos captou seus reflexos no plano da cultura. Denunciou o bacharelismo das camadas cultas, que permanecem

5 ROCHA, Glauber. *Uma estética da fome*. Revista Civilização Brasileira, n. 3, julho de 1965.

6 O manifesto *Cinema fora-da-lei*, escrito por Rogério Sganzerla em 1968, foi publicado na Edição n. 27 da *Contracampo – Revista de Cinema*, e pode ser encontrado no endereço: <http://www.contracampo.com.br/27/frames.htm>. Último acesso em: 10 de novembro de 2016.

> alheadas da realidade do País, reproduzindo os simulacros dos países capitalistas hegemônicos. Ironizou a consciência enlatada de largos setores do pensamento brasileiro, que se comprazem, quando muito, em assimilar idéias, jamais criá-las. Se Oswald de Andrade teve a lucidez de ridicularizar com o mimetismo que tanto seduz o intelectual solene e bacharel, ele não caiu no equívoco de fechar as portas do País do ponto de vista cultural. Ao contrário, sua formulação em torno da "deglutição antropofágica" exige o remanejamento das idéias mais avançadas do Ocidente em conformidade com a especificidade de nosso contorno social e político. (SARAMPO, 1978, online)

A "visualidade aberrante" da Estética do Lixo, chamada por Fernão Ramos (1987) de *imagem abjeta,* tem "procedimentos de agressão" apropriados por *Cidade de Deus*, evidentemente lidas por um cinema que tem os dois pés fincados, ironicamente, na cultura visual do videoclipe e da publicidade. Fernando Meirelles utiliza aí a linguagem com que trabalhou por muito tempo nesses dois gêneros audiovisuais, e se isso provoca uma (inadvertida ou não) ironia e contradição em sua crítica social, não é sem efeito violento que se alinha (igualmente inadvertidamente ou não) às tradições estéticas anteriores construindo seu discurso no sentido dessa abjeção de que trata Ramos. Se cai em contradição por isso, Glauber também segue sendo seu antecessor nessa premissa. A agressão visual em *Cidade de Deus* é tão próxima dos cinemas Novo e Marginal quanto o são alguns elementos de linguagem do audiovisual publicitário ou da cultura visual da MTV. Sobre a Estética do Lixo, Ramos irá falar que "as cenas se alongam, a intensidade dramática atinge seu ápice, a narrativa toma todo tempo necessário para que esta imagem seja significada. O nojo, o asco, a imundície, a porcaria, a degradação, enfim, todo o universo 'baixo' compõe a diegese típica da narrativa marginal" (1987, p. 116). Segundo o autor, essa estética da abjeção faz com que o vínculo catártico próprio da linguagem cinematográfica clássica não se estabeleça. Em seu lugar, o incômodo e o choque impedem o espectador de projetar sensações boas sobre o que é representado. Não é exatamente à abjeção que Cidade de Deus nos dá acesso, embora possa propiciá-la no conjunto dos desconfortos que propõe formalmente. Fotografia e montagem funcionam aqui diferentemente de como funcionavam lá no Marginal. Cidade de Deus preza por planos curtos ou curtíssimos, cortes secos no meio da ação, ângulos que agudizam o espaço em vez de criarem atrito com a superfície, enquadramentos que privilegiam, também como forma de explorar o espaço e sua sobreposição de obstáculos, camadas por entre as quais se pode ora ver alguma ação, ora antever o que está por vir. A textura, neste filme, cria no caos de combinações de camadas o seu discurso espacial de impossibilidade. A favela, cheia de vielas, becos, estreitamentos e labirintos, é contada através de uma fotografia e montagem que expõe essa sensação. Esta favela, que é plana, diferente do "morro", do crescimento vertical da imensa maioria dessas comunidades no Rio de Janeiro, já induz ao labirinto estético apropriado pelo filme. Esse labirinto só pode ser desenhado, exposto, construído enquanto modelo da impossibilidade, ou não o será. A metáfora da narrativa sobreenquadrada pela objetiva do personagem fotógrafo também serve a isso, a essa impossibilidade, às camadas de recortes, à fragmentação. (Figura 3)



Figura 3

A hiperdefinição hiperbólica da publicidade no filme de Fernando Meirelles destaca a cor como elemento chave de um texto político que contrapõe a forma de um discurso globalizado e mercadológico com a realidade distante daqueles que estão longe desse jogo da pós-modernidade. O discurso político, a ética na estética de *Cidade de Deus*, é um outro modo de violência. Em 2006, perguntei-me com qual propósito Cidade de Deus deixava o espectador desconfortável. "[...] o mal-estar provocado pelo filme impede que o choque de realidade sirva de catarse e acabe por se esgotar, tão logo as classes abastadas cheguem em casa e deitem a cabeça em seus travesseiros ortopédicos. O mal-estar transforma as pessoas" (PENKALA, 2006, p. 199), concluí, à época. Tendo a reafirmar que a percepção que esse mal-estar provoca não é a mesma que faz a catártica "glamourização da violência", ou sua *cosmetização*, mas também é, como os exercícios estético-políticos de Glauber Rocha ou Rogério Sganzerla, um tipo de forma que carrega muito de sua própria contradição. A violência pedagógica do Cinema Novo, com as alegorias e teatralidades glauberianas, poderia também tornar a fome, a condição do colonizado, em algo impalpável, abstrato. A abjeção provocada pela Estética do Lixo pode ser vista como um caminho que nos leve não ao horror, ao assombro do terrível que

nos persegue como culpa ou fantasma, mas como uma forma demasiado desumanizadora, de plasticidade coisificante. A fotografia, a montagem e a arte, especialmente a que trabalha os espaços, as superfícies e as iconografias em Cidade de Deus tende a fazer uma transição estético-política entre o cinema brasileiro dos anos 60 e 70 e a atual produção audiovisual nacional. Sua opção pelo desconforto, mesmo em casos em que esse desconforto se aproxima mais de uma cinematografia mundializada se dá na contradição visual entre os temas que atravessam a grande narrativa nacional da pobreza, fome, violência e a condição humana sob circunstâncias extremas e a instância formal que acompanha discursivamente essas histórias. O que une suas estéticas é a agudeza, o choque, a contundência.

Os créditos iniciais de *Cidade de Deus* são a metáfora do filme todo, estética e politicamente orquestrados de forma que sumarizam o que está por vir. Os cortes rápidos guiados pelo movimento violento da faca riscando o amolador alternam o som agudo do metal sobre a pedra com a melodia do samba compassada com conversas e sons de copos e outros objetos. As tomadas em planos fechados intensificam a tensão, que aumenta conforme se antecipa a ação: a galinha presa pelo barbante vai ser degolada ou vai conseguir fugir? O espectador já entra em transe para, então, ser solto diante do espaço da impossibilidade das vielas da Cidade de Deus, quando a câmera raspa no chão o olhar que percorre a fuga do animal que luta por sua vida. Assim, fotografia e montagem não relacionam tensão ou violência a um ponto dramático, um pico de ação, ápice, mas a uma continuidade que vai se sobrepondo às histórias e atordoando, não oferecendo tempo ou espaço para a fuga. A exaustão sensorial, física – estética – se diferencia, aqui, do regime que cria a cinematografia brasileira atual, que carrega marcas substancialmente diferentes daquela.

UM CINEMA PARA QUEM PRECISA OLHAR

O início de *Boi Neon* parece ser o exato contraponto da sequência que abre *Cidade de Deus*, ainda que a metáfora com um animal em sofrimento seja análoga. Enquanto os créditos do filme de Fernando Meirelles começam com uma câmera que chama à profundidade, que induz ao movimento convergente, e cortes secos sobre planos rápidos e barulhentos, a história do vaqueiro Iremar é introduzida com uma panorâmica lateral lenta, que já mostra sobreenquadradas os bois presos e nos chama à contemplação. Diferente da sequência em *Cidade de Deus*, em *Boi Neon* esse quadro tende à superfície e atravessa o espaço que descreve como quem percorre uma tela, não um espaço tridimensional. (Figura 4) Estes e outros planos no filme de Gabriel Mascaro buscam no olhar a dupla função, perdida nos manifestos estéticos dos anos 60 e 70 e na estetização "videoclíptica" e hiperbólica dos filmes pós-Retomada: o percurso que absorve a informação visual dentro do quadro e a fruição da imagem em sua superfície, da contemplação do enquadramento, da imagem enquanto imagem, e não em sua duração ou profundidade. É evidente que a cinematografia atual no Brasil guarda bons exemplos de uma perspectiva pertinente e que conduz o olhar ao fundo do espaço representado. Mas este cinema cria sua ênfase, sua estética, na ética da contemplação, e seus quadros, sobrepostos às condições humanas que narram, produzem outros efeitos.



Figura 4

Os referenciais narrativos do cinema tradicional são perdidos se quisermos atribuir a *Boi Neon* um ritmo clássico ou uma estrutura narrativa com início, meio, ápice e fim. A história trata de um vaqueiro que prepara os bois que vão entrar na arena da vaquejada e sonha em ser estilista, mas quebra a pressuposição de que seja uma história de superação, um debate sobre a luta de classes ou a estereotipada descoberta da homossexualidade. O discurso político em Boi Neon está nos interstícios da superfície. Não há, como *Cidade de Deus* já anunciava como exemplo, uma ação clássica de ápice; nem se mostra violência ou miséria com estética de violência e miséria. Não há miséria na existência de Iremar que deva ser alegorizada, ou teatralizada, ou hiperbolizada, mas a antevisão de outra realidade. (Figura 5)



Figura 5

Iremar é um homem comum em seu contexto, e a condução da narrativa não engana o espectador produzindo expectativas que já não venham com ele. Espera-se que a trama revele que ele é homossexual, pois é assim que socialmente se difunde o estereótipo. Esse conflito, basal nas narrativas clássicas, não é o conflito sobre o qual se ergue esse *cinema de olhar*. Iremar não será descoberto/revelado como homossexual, não lutará para sair de sua vida miserável como vaqueiro que fede a estrume para uma realidade de glamour

e “neon”, como sugeriria, talvez, o título do filme. Mas isso tampouco é uma questão no filme. Somente ao final é que, em uma cena de sexo que dura cerca de 10 minutos, a expectativa da homossexualidade é quebrada. É nessa cena final também que nossa espera pelo cumprimento de um percurso tradicional do personagem se dilui na contemplação visual de um enquadramento generoso que permite ao olhar o que este não se permite por perseguir um sentido social e problematizador para o que a cena representa. Boi Neon desalegoriza desde o sonho de Iremar até a cena de sexo com uma mulher grávida. Naturaliza as funções de homens e mulheres na história, principalmente. Em lugar disso, há a contemplação que os enquadramentos induzem. O filme acaba em uma cena que remete ao quadro artístico, e o que decorre da linha comum de raciocínio é tarefa do espectador. O cinema que é feito em *Boi Neon* não quer discutir, quer apenas nos proporcionar a convivência com outras perspectivas. Não alegoriza a questão social nem teatraliza, em diálogos mais escritos que atuados, mas ritualiza *o olhar,* nos conduzindo à construção plástica da maioria das cenas. Não se está discutindo o trabalho ou função masculinos, ou a miséria versus a arte elitizada. Antes disso, *Boi Neon* pretende a naturalização de outras realidades.

É evidente que essa circunstância pode passar, e passa certamente, por alienação, por um cinema apenas “estético”. Mas a estética aqui servirá à ética, e isso acontece apenas porque o filme é pensado formalmente da forma com que é. Ao conduzir o espectador por uma história simples usada como pretexto para exercícios de virtuosismo fotográfico, *Boi Neon* não deixa de pontuar, no entanto, que tem ciência das relações micropolíticas que envolvem cada um de seus personagens, que só conseguem desenvolver um discurso político porque o espectador está absorvendo esse discurso de outra forma que não a da cine-dialética (o diálogo teatral de Glauber e sua grandiloquência gestual; a abjeção de Sganzerla ou a violência hiperbólica de Fernando Meirelles). É assim quando, em outra cena de grande duração, vemos vários homens nus, frontalizando o tabu do cinema tradicional machista que fetichiza e coisifica o corpo feminino mas só mostra o corpo masculino “para consumo” quando esse consumo é para outros homens. A cena dá a ver o nu masculino dentro da pertinência narrativa mas demorada o suficiente para ser quadro, para ser observada como o nu feminino, oferecido pela história da arte na tradição ocidental clássica.

Como na sequência inicial, a imagem que clama pelo olhar sobre sua superfície nos conta a história de Iremar a partir de uma ênfase sobre a composição desse quadro. Uma fotografia horizontalizada aliada a uma direção de arte transparente destaca a construção visual análoga a dessa primeira cena. Essa construção tem produzido um certo padrão iconográfico da fotografia do cinema atual, aderindo à figura da janela como sinônimo de quadro, não da “janela para o mundo” que é o cinema. Janela como em moldura, não como em abertura, espaço, profundidade. E essa moldura vai aparecer como literal ou desconstruída em metáforas visuais em elementos regulares, como as cercas, os bretes. (Figuras 6 e 7) Linhas horizontais ou verticais paralelas à câmera e seu movimento tiram o peso da perspectiva e suas obrigatórias espacialidade e profundidade. Dessa forma, através de composições que primam pelo que constroem dentro do quadro, ou através da noção de moldura, *Boi Neon* traça sua política de resistência sobre um discurso estereotipado hegemônico, de estetização do corpo feminino, sexualização da homoafetividade, de um sistema normativo de gênero e seus papéis redutores e desumanizadores.



Figura 6

É uma estética aparentemente contrária que nos dá acesso a um outro universo político em *Amor, plástico e barulho.* Sua fotografia segue a construção da direção de arte (assinada por Dani Vilela). A história transita entre a narrativa clássica e o abandono de prerrogativas tradicionais para falar sobre Shelly, uma jovem dançarina e pretensa cantora de uma banda de tecnobrega, e Jaqueline, mulher (pouco) mais velha que vai aos poucos se convencendo que sua carreira na banda (como cantora) já está chegando ao fim. É um filme sobre sonhos e sobre a realidade de certos artistas no Brasil, mas, acima de tudo, é um filme sobre ser mulher. A exemplo de *Boi Neon*, essa questão só é problematizada a partir da fruição de uma estética que constrói *imagens* e sobre elas busca induzir um estado de reflexão. Também é um filme de superfícies, como quando a câmera descreve um plano cuja aproximação reduz a profundidade do espaço; ou quando a fotografia usa um filtro a partir do qual tudo o que é enquadrado fica vermelho; ou como quando o primeiro e primeiríssimo planos de Shelly marcam o brilho no rosto da dançarina e a distribuição de cores em suas pálpebras, lábios e nos brincos. (Figura 8) Na imagem posada da banda, a referência a uma fotografia afasta esse enquadramento do cinema e sua pro-



Figura 7



Figura 8

fundidade/espacialidade e duração, assim como o faz na horizontalização da cena em que Shelly está nua, deitada na cama, tapada por uma toalha com estampa de mulher nua em uma esteira na praia, convalescendo de uma insolação. A metáfora da toalha sobre o corpo de Shelly é particularmente interessante aqui porque a mulher nua da estampa da toalha (figura 9), que expõe a pele ao sol na praia, substitui, como se fosse um quadro, uma pintura, uma ilustração, o corpo nu real de Shelly. A imagem contrapõe a fetichização do corpo feminino que o cinema inevitavelmente conduz quando o insere em um espaço e tempo análogos ao real (porque percebemos a tridimensionalidade do cinema, não seu estatuto de quadro, de superfície), transportando o "nu artístico" para a abstração da ilustração. Ainda que isso continue, em outra instância, coisificando o corpo feminino, ao usar um desenho, estampado em uma toalha, a câmera reconduz o olhar do espectador a uma abstração, evitando a desumanização (da personagem, de Shelly, que já é humana) da personagem por causa de sua fetichização.



Figura 9

É na superfície também que o universo brega é mostrado quando a televisão o acessa como também um fetiche e por meio de deboche. As cenas em que a banda (ou só Shelly, depois) aparecem na TV, em um programa de gosto duvidoso da emissora local, também tornam evidente a superfície através da textura que a gravação produz (Figura 10). Essa abstração funciona um pouco como a toalha de Shelly, mas também na medida em que critica a condição de alegorias a que aquelas pessoas são elevadas. Não é a mesma imagem de superfície oferecida à contemplação, mas uma distorção dessa superfície, para que seja observada em sua capacidade de *desrealizar* aquelas realidades. Essas superfícies são o veículo de uma narrativa que tematiza politicamente a experiência feminina e a condição de inimizade que se transforma na assimilação da outra como parte de si mesma num sistema que brutaliza a vida das mulheres.



Figura 10

Que horas ela volta? usa a arquitetura como uma estrutura discursiva onde vão pesar as questões sociais que o filme tematiza. Aqui, a narrativa tem modelo clássico no sentido de que constrói uma história para que tudo encaminhe o espectador ao ponto de virada, que é, também, um tipo de "história de superação". Ainda assim, na fotografia de Barbara Alvarez, faz o jogo das molduras e as contrapõe a uma espacialidade, que nos remete mais ao espaço impossível, à impossibilidade de transposição dos lugares que já se observou em *Cidade de Deus* que à profundidade. Aqui, Anna Muylaert e Barbara Alvarez falam de uma arquitetura como projeto, como planta, como algo que retém algo, que separa *isto daquilo* – e sobre aquilo que está contido e do que está apartado; e da arquitetura como desenho, como quadro, como uma abstração intelectual que não nos permite pensá-la enquanto aquilo que reforça hierarquias e desigualdades. Se na fala de Jéssica, "a filha da empregada", é o professor de história (dimensão, tempo, contexto) que vai ensinar sobre a arquitetura ser um instrumento de mudança social, na realidade de Val, a empregada, a arquitetura que a segrega não aparece, soterrada pela arquitetura academicista, que está na mesma bacia semântica da arte plástica altamente elitizada dos patrões de Val. Jéssica quer fazer arquitetura para mudar o mundo, enxerga a arquitetura como libertação, como caminho, como circulação. Fabinho, filho dos patrões, vai fazer vestibular para a arquitetura-arte, a alegoria de uma elitização dos espaços na forma de uma obliteração do estatuto daquilo que é uma prática social. A crítica à arte academicista e, por isso, alienada em sua condição de classe, se demonstra nos espaços ocupados e no emolduramento de quando vai falar sobre a tradição brasileira que revela uma desigualdade flagrante: entre a cidade e seus monumentos arquitetônicos ao "bacharelismo das camadas cultas" e aqueles que a ocupam e seu aprisionamento em um projeto de país (ainda) escravagista e coronelista.

A crítica à arte que se dissocia de seu papel social e ao cinismo com que o conceito de arte e seus orbitais são apropriados pelas classes mais abastadas de maneira distorcida tem alguns de seus grandes momentos proporcionados na relação do design de produção (projeto de Thales Junqueira) com a fotografia. Bárbara, a esposa, é entrevistada ao lado da piscina, para uma matéria de TV em homenagem ao seu aniversário onde fala sobre "estilo". Sua frase lugar comum diz que "estilo é ser você mesmo". Ela veste uma combinação de preto e branco e, ao fim da entrevista, tem uma conversa com Val na qual a empregada pede para que sua filha Jéssica fique na casa enquanto durar o período do vestibular. Bárbara aceita, dizendo que Val é praticamente da família. Seu cinismo já foi revelado no início da conversa quando recebe um presente da empregada, um conjunto de xícaras e bule em peças pretas e brancas, cuja caixa não abre e pede que Val guarde para uma oca-

são especial. O fim do diálogo acontece na separação formal que vai ser marcada ao longo do filme, que coloca Val no espaço da cozinha e Bárbara no espaço social da casa. A cozinha, funcional, "de serviço", difere do resto da casa em estilo. Fora da cozinha, a casa é cheia de objetos de arte e relíquias, mas o que Val ofereceu à Bárbara como presente, que "combinaria com o estilo da patroa", não passa do tipo de coisa que só deve ficar guardada na cozinha. "Praticamente da família", mas dormindo num quartinho abafado nos fundos da espaçosa casa, Val demarca as relações da família brasileira que ocupa uma casa que é quase uma expressão da arte moderna brasileira, e, nessa expressão, a noção de uma arte que é cinicamente apropriada pela elite intelectual. Na cena, o caminho da "senzala" e o da "casa grande" são demarcados pela profundidade, pela perspectiva (Figura 11), que remete ao desenho projetual arquitetônico. Ao mesmo tempo, a simetria dos elementos e a uniformização das cores, assim como a riqueza das texturas, tornam o quadro uma espécie de abstração modernista.

Quando o marido de Bárbara, pai de Fabinho, leva Jéssica ao Copan, edifício importante da arquitetura de São Paulo, está interessado em assediá-la enquanto ela quer usufruir da experiência rara de realizar aquilo de que só ouvia falar nos livros. O acesso de Jéssica a uma arquitetura símbolo da cidade serve àquele homem como uma forma de torná-la um fetiche também, porque o personagem encarna o papel de um homem de meia idade, artista frustrado, que vê na realidade, simplicidade e idealismo de Jéssica um sonho de consumo que pretende possuir, já que seu desejo é a única prerrogativa válida nessa relação desigual. Ele anseia não por uma pessoa simples que seja diferente de Bárbara, e sim por um ideal de mulher que está hierarquicamente abaixo dele, para quem ele pode ensinar sobre arte, sobre arquitetura, para quem pode dar coisas, em troca das quais vai querer uma aventura que vai lhe redimir da culpa por ser peça chave nessa estrutura de poder e opressão. A cena do assédio no Copan nos propõe a imagem paradigmática desse cinema que se enquadra a si mesmo e se coloca como algo a ser visto, observado. (Figura 12) A janela, que se abre para uma São Paulo tradicional, cujo projeto de modernidade falhou como falhou a civilização erguida sobre ideais elitistas, mostra uma separação entre o público, historicizado como arte, como modernidade, e o privado, onde prevalecem as relações de



Figura 11



Figura 12

opressão. É como se essas janelas formassem ícones a partir dos quais podemos pensar sobre o que diz esse cinema. (Figura 13) A janela é espaço e tempo, percurso, perspectiva, subjetividade. Mas é também quadro e, daí, afirmação, objetividade, concretude. Esse olhar que não pede mais que se problematize a questão que o enquadramento coloca, mas que se percorra o quadro e se procure perceber se nele não está flagrante a realidade.

A nova cinematografia brasileira tem sido construída por um olhar de ressaca, que é diferente daquela imagem revolucionária dos anos 60 e 70, no sentido glauberiano; e diferente da imagem hiperbólica do desconforto pós-Retomada. É um cinema antropofágico, que engole a si mesmo enquanto quadro, enquanto recorte sobre as realidades, enquanto superfície de contemplação, e propõe uma política em que a representação esteja ali, construída, e que ao espectador só reste sentar e olhar (e, daí, pensar).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENTES, Ivana. "Sertões e favelas no cinema brasileiro: estética e cosmética da fome". In: **Alceu**, v.8 n.15, jul./dez. 2007. Porto Alegre: Departamento de Comunicação/PUC. p. 242-255. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Bentes.pdf>. Último acesso em 10 de novembro de 2016.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

CAETANO, Maria do Rosário. "Os anos 1990: Da crise à retomada". In: **Alceu**, v.8 n.15, jul./dez. 2007. p. 196-216. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Caetano.pdf>. Último acesso em 10 de novembro de 2016.

EISENSTEIN, Serguei. **A forma do filme.** São Paulo: Jorge Zahar, 2002.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997.



Figura 13

PENKALA, Ana Paula. **Um campo de concentração brasileiro: Marcas enunciativas do mal-estar e da violência nas instâncias formal e diegética de Cidade de Deus**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação (Universidade do Vale do Rio dos Sinos), São Leopoldo/RS, 2006. Disponível no site: <http://www.repositorio.jesuita.org.br/handle/UNISINOS/2606>. Último acesso em 10 de novembro de 2016.

RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal (1968/1973): A representação em seu limite**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

SARAMPO antropofágico, O. **Folha de São Paulo**. São Paulo. 15 mai. 1978. Disponível no site: <http://almanaque.folha.uol.com.br/semana22.htm>. Último acesso em 10 de novembro de 2016.

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

XAVIER, Ismail. **Sertão Mar – Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Embrafilme/Secretaria da Cultura/MEC, Editora Brasiliense, 1983.



O Abraço da Serpente (Ciro Guerra, 2015). Fonte: Divulgação.

O Abraço da Serpente confronta ciência e ritos ancestrais

Humberto Pereira da Silva[1]

Doutor em Filosofia da Educação, crítico de cinema e professor de filosofia na Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP)

Resumo: Um dos filmes latino-americano mais festejados, *O Abraço da Serpente* colocou o cinema da Colômbia do radar dos mais importantes festivais de cinema no mundo. O texto visa mostrar como o diretor Ciro Guerra vê o choque entre o mundo ocidental branco e as culturas indígenas, dizimadas no processo de colonização.

Palavras-chave: cinema latino; cinema colombiano; choque de civilizações; narrativa.

Abstract: *One of the most celebrated films on the continente, El Abrazo de la Serpeinte puts Colombia on the radar of the most important film festival in the world. The text aims to show how the director Ciro Guerra sees the clash between the withe word and indigenous culture decimated in the colonization process.*

Keywords: *latin cinema, Colombian cinema, clash of civilizations, narrative*

Nas décadas de 1960 e 1970, a América Latina viveu um *boom* literário: Jorge Luís Borges, Júlio Cortázar, Pablo Neruda, Mario Vargas Llosa, o colombiano Gabriel Garcia Marquez eram lidos, festejados, tanto quanto suas posições políticas discutidas nas rodas intelectuais. Passado o *boom*, os escritores que hoje despontam são quase que restritos ao exclusivo mundo acadêmico nas letras. Em certa medida, nos anos recentes, o que cabia à literatura vale agora para o cinema.

Confinado na época do *boom* literário praticamente ao Brasil, à Argentina e ao Chile, hoje o cinema se espraiou na América do Sul. Além das três cinematografias citadas, principalmente a Venezuela e a Colômbia firmaram-se entre as filmografias do momento após terem tido películas premiadas em destacados festivais

1 umba.hum@gmail.com

de cinema pelo mundo. Da Colômbia, em especial, despontou um dos nomes mais promissores em voga no cinema latino-americano, Ciro Guerra, que causou forte impacto com o vigoroso *O Abraço da Serpente* (El abrazo de la serpiente, 2015).

Sobre Guerra, não há muito a dizer senão que, a partir de entrevistas que deu, *O Abraço da Serpente* é uma incursão que ele próprio fez em terreno que desconhecia: ele jamais havia ido à região do Amazônia, onde se passa a ação. Seus dois primeiros longas abordam assuntos intimistas, dramas familiares. Trata-se, portanto, de um diretor que saiu de sua zona de conforto para filmar o que, de algum modo, lhe escapava à experiência pessoal. Esse mergulho no interior de uma região que, em suas palavras, a maioria dos colombianos vira as costas, é um desafio que ao mesmo tempo mostra a força do filme e, inevitável para um olhar estrangeiro, suas fragilidades.

A narrativa de *O abraço da Serpente* se estrutura em dois planos temporais, tendo como figura central o índio Karamakate, único sobrevivente de sua tribo, que vive isolado no meio da floresta. Nos dois planos, Karamakate cruza a selva amazônica com naturalistas para encontrar no interior da floresta uma planta, Yakruna, com poderes medicinais ignorados da civilização branca. No primeiro plano narrativo, no início do século, ele guia um etnólogo alemão adoentado – sua cura seria possível pela ingestão de chá da referida planta – e seu escudeiro, um índio assimilado pelos brancos. Já no segundo plano, Karamakate se encontra com um botânico que, a partir dos diários do etnólogo publicados em livro, quer saber a verdade científica sobre a planta sagrada.

O roteiro de Ciro Guerra é uma adaptação com grande liberdade poética dos relatos de dois cientistas que estudaram a região amazônica: o etnólogo alemão Theodor Koch-Grünberg (1862-1924) e o botânico americano Richard Schultes (1915-2001). Com respeito especificamente a Koch-Grünberg, Ciro Guerra evoca a saga do explorador civilizado que se embrenha na selva, se perde e não mais volta ao mundo civilizado. Com isso muito da mitologia em torno de uma escolha de mundo de que jamais se terá resposta definitiva. Mas, o personagem real do filme não se perdeu e desapareceu na floresta. Nesse sentido, a saga do etnólogo de *O Abraço da Serpente* tem algo do coronel Fawcett (1867 -...), arqueólogo britânico que desapareceu ao organizar uma expedição em busca de uma civilização perdida na Serra do Roncador, no Mato Grosso.

DESAJUSTE DE VALORES

A respeito da caracterização dos personagens, aliás, *O Abraço da Serpente* dá pano para manga. O etnólogo alemão não se desvencilha dos valores e de objetos de seu mundo, ao mesmo tempo em que entra em choque com o sentido do simbolismo do mundo proclamado por Karamakate. Sua aventura é marcada por certo desajuste de valores com uma realidade na qual ele livremente se inseriu: ao mesmo tempo busca e nega a condição em que está. O botânico americano, por sua vez, em outro espaço de tempo, parece mover-se exclusivamente pela curiosidade científica e pelo uso que a civilização branca faria de uma planta com poderes de cura. Em termos arquetípicos, de um lado um cientista com esperança de cura pelos poderes de uma planta mágica; de outro, um cientista que, com o saber empírico, quer explicar suas propriedades medicinais.

Na caracterização dos personagens, ainda, a presença do escudeiro do etnólogo. Assimilado, ele não goza de respeito da parte de Karamakate. Para este, o escudeiro representa a queda frente aos brancos sem resistência. Com isso, a existência em um mundo no qual ele é tão somente servil, completamente despido de valores e objetos de sua cultura ancestral. Por meio da figura do escudeiro, *O Abraço da Serpente* põe em cena a questão da assimilação: entre dois mundos, ele não é nada para nenhum dos dois. De fato, o escudeiro quase não se pronuncia. É o lado passivo que, como o filme parece sugerir, garante a dominação branca sobre os povos indígenas.

No movimento dos quatro personagens principais, portanto, Ciro Guerra aborda importantes questões sobre o que de um algum modo se pode chamar de choque de civilizações. Há uma premissa básica acompanhando as duas narrativas: com a destruição de culturas indígenas, perdeu-se um saber de que jamais o mundo branco ocidentalizado terá acesso. Nisso, claro, um mito, mas nisso também uma inflexão sobre como lógicas de mundo excludentes geram uma zona de mistério, de práticas que exigem o apagamento completo de um mundo para que o outro tenha sentido.

Ora, diz um preceito bíblico, não é possível ser servo de dois senhores. Os poderes curativos da Yakruna exigem a imersão num mundo da qual ela é um ente sagrado. Não se trata, pois, de simplesmente ingerir a bebida da qual ela provém. Somente quando tiver consciência de que o poder medicinal da Yakruna está menos em sua composição bioquímica do que no respeito a ritos ancestrais é que seu efeito se fará sentir. Mas esse respeito implica na ruptura total com valores e objetos do mundo branco ocidental. Na medida em que o etnólogo não mais volta ao mundo branco, Ciro Guerra, por meio de uma elipse, indica que ele se curou. Dele sabe-se pelos seus diários, os quais foram negociados pelo escudeiro.

O abraço da serpente, conforme o título, é o abraço num outro mundo, numa outra realidade, intangível àquela de onde o etnólogo veio. Em contrapartida, e assim o filme se fecha, o botânico americano permaneceu em seu mundo, sem respostas científicas para os poderes da Yakruna. Ciro Guerra é sensível e cuidadoso na abordagem de questões etnográficas complexas. As licenças poéticas que se permitiu sobre falas, indumentárias, ritos, deliciam os acadêmicos, mas lembram de que um filme é uma obra de ficção e não um estudo com rigor científico.

De qualquer forma, ao incursionar por terreno que ele próprio admite desconhecer, ficam de *O Abraço da Serpente* alguns nós que causam estranheza. No primeiro plano temporal, Karamakate, o etnólogo e o escudeiro, mortos de fome, param numa comunidade de frades capuchinos que força a conversão de crianças indígenas ao catolicismo. São recebidos com hostilidade, mas depois lhes é dada hospitalidade. Entende-se a situação, mas não me parece que Ciro Guerra lhe tenha dado autenticidade. Ao mostrar o papel nocivo de missões religiosas na floresta amazônica, ele exibe a figura caricata de um religioso isolado entre crianças. Ao supostamente criticar a forma de dominação católica, ele não fez senão mostrar uma forma de distorção do catolicismo. O frade capuchino, seguindo a lógica do choque de civilizações, seria mais autentico se revelasse traços que o aproximassem do escudeiro: entre dois mundos, sem contato com o mundo branco, o frade é um fanático religioso no meio da floresta.

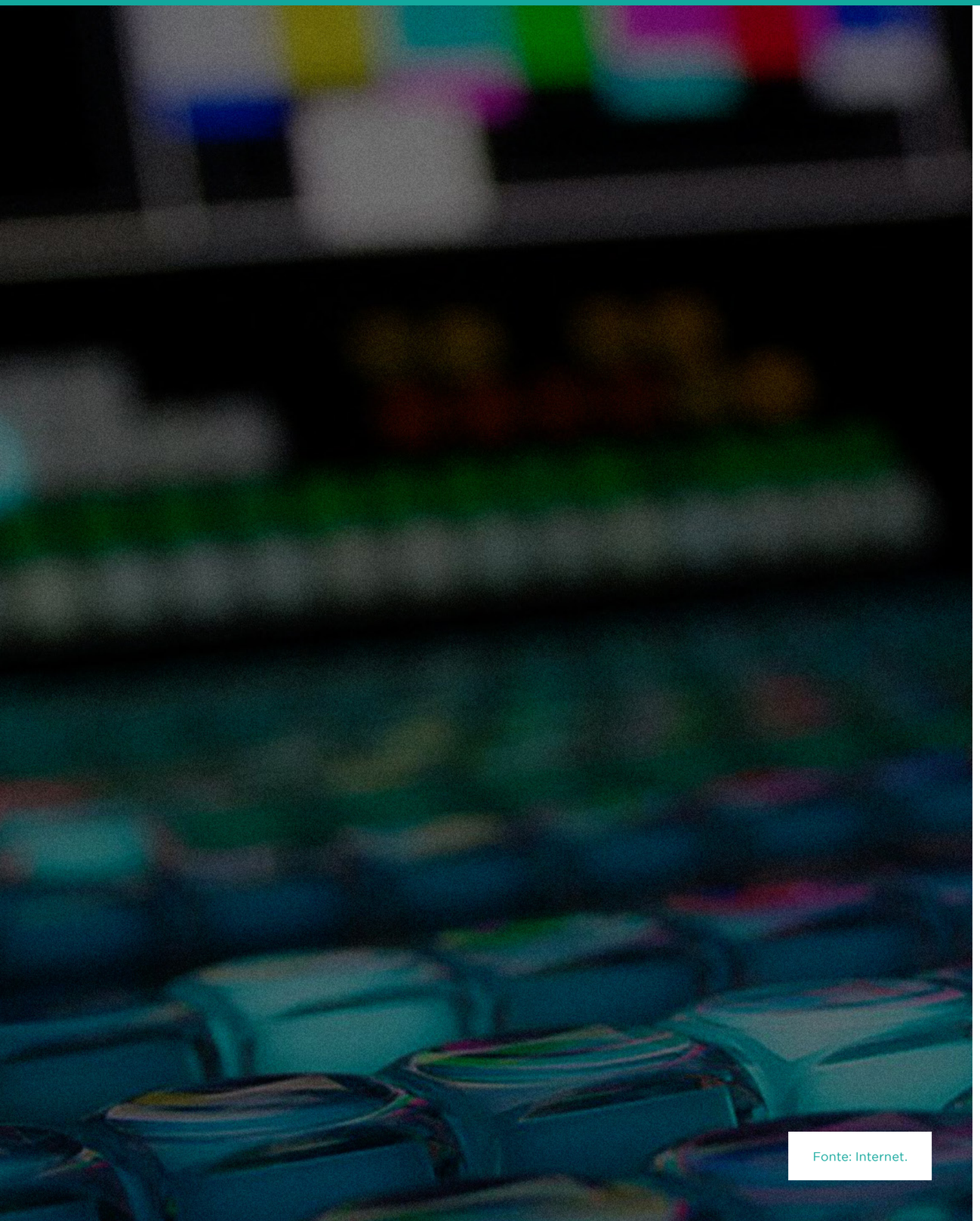
Causa igualmente estranheza quando Karamakate, quarenta anos depois e com o botânico, chega ao que fora a comunidade de capuchinos. Com as crianças envelhecidas, a antiga construção em ruínas, tem-se a presença de um Messias que os domina pelo fervor religioso. Também aqui se entende a situação que Ciro Guerra quer mostrar, mas novamente a caricatura se impõe. A religiosidade assume extremos de distorção e exagero, com práticas de violência e suicídios forçados aos que se recusam crer no Messias. Quando chegam à comunidade de fanáticos, a esposa do Messias arde na cama com leishmaniose. Eles seriam sacrificados se não salvassem a enferma. Como nos piores filmes de aventura hollywoodianos, a moribunda é salva num rito que não condiz com a imersão do sagrado. Na consciência de pertencimento a um mundo estava o sentido da cura do etnólogo.

Ao aceitar o desafio do desconhecido, os nós que causam estranheza seriam esperados. Isso não diminui a força e os propósitos de Ciro Guerra. Pelo contrário, mostra como é possível legar uma grande obra fora da zona de conforto. Na atual voga do cinema latino-americano, *O Abraço da Serpente* ao mesmo tempo em que atesta o vigor criativo colombiano, se coloca como um dos grandes filmes recentes realizados no continente. As questões de fundo que este filme traz – o aniquilamento de tribos, povos e civilizações na América Latina – não se esgotaram, e o cinema é um veículo privilegiado para instigar debates e com eles lembrar que uma *mea culpa* branca nunca será suficiente. Creio que esse ponto crucial é perfeitamente atingido nesse filme magistral.

PRIMEIRO OLHAR



O Leitor (Stephen Daldry, 2010). Fonte: Divulgação.



Fonte: Internet.

Arquivos e a memória audiovisual nas mídias (digitais)

Michael A. Kerr[1]

Doutor em Ciências da Comunicação pela UNISINOS em Mídias e Processos Audiovisuais; Professor Assistente do curso de Cinema e Audiovisual da UFPel

Resumo: Na contemporaneidade, os meios e as tecnologias estão alterando significativamente a maneira de se agir sobre os materiais e, consequentemente, como estes ofertam os sentidos. Muitos produtos midiáticos passam a ser concebidos a partir das lógicas de produção digitais. A facilidade na manipulação de produtos audiovisuais possibilita a produção e circulação de vídeos cada vez mais "diferentes e únicos" a partir de um mesmo original. Uma repetição que aumenta sempre em direção à diferença e à entrega por demandas específicas. Percebe-se, então, que uma nova cultura audiovisual começa a se desenvolver com a utilização de arquivos digitais, originando uma maneira de lidar com memória audiovisual.

Palavras-chave: memória; arquivos; audiovisual; mídias digitais; YouTube

Abstract: *In contemporary, media and technologies are substantially changing the way of acting on the material and hence like these proffer way. Many media products are now designed from digital production logic. The ease in handling audiovisual products allows for the production and circulation of videos increasingly "different and unique" from a same original. A repetition that always increases towards difference and delivery for specific demands. It can be seen then that a new audiovisual culture begins to develop with the use of digital files, yielding a way of dealing with audiovisual memory.*

Keywords: *memory; archives; audiovisual; digital media; YouTube*

ARQUIVO: OS DADOS E A MEMÓRIA

A paisagem audiovisual contemporânea é composta pelos produtos audiovisuais, assim como pelos meios que os veiculam. A mensagem que é transmitida sofre a influência do canal, o qual age sobre o processo de significação. Ao trabalhar com arquivos de imagens, as produções do YouTube fazem emergir potencialidades que se atualizam frente aos espectadores. Nesse sentido, cabe observar

1 michaelkerr2701@gmail.com

algumas possíveis abordagens acerca do termo “arquivo”. Alguns autores podem auxiliar no seu entendimento a partir de perspectivas que tratam de memória e banco de dados. Afinal, tudo aquilo que está disponível na internet foi armazenado em algum momento.

Importante também observar prováveis diferenças que possam vir a existir com a introdução das novas mídias para a produção de imagens via utilização de tecnologias digitais, afetando todos os estágios do processo comunicacional. Isso comporta a realização/produção, manipulação, armazenamento e distribuição. Dessa forma, há variadas nuances que podem ser observadas entre o uso de tecnologias analógicas e digitais.

Manovich (2001) sistematizou cinco princípios que, de certa maneira, ajudam a diferenciar as velhas e as novas mídias. Os objetos criados dentro destas atuais práticas seguem algumas tendências gerais de uma cultura baseada na computadorização. Conforme apresentarei a seguir:

Representação numérica: todos os materiais trabalhados pelos meios digitais foram criados nestes ou convertidos a partir de objetos analógicos, assim tornando-se códigos, representações numéricas.

Modularidade: este princípio estaria ligado à noção de estrutura fractal das novas mídias. Os objetos desenvolvidos nestes suportes possuem estruturas modulares, possibilitando que um produto digital seja composto por elementos que podem ser trabalhados de forma independente uns dos outros. Os vídeos digitalizados (analógicos que são convertidos) ou digitais (captados desta maneira na origem) são formados por diversos módulos (planos de imagens em movimento, diálogos, ruídos, músicas, configurações gráficas, etc.) que em conjunto constroem o produto audiovisual. A característica modular possibilita a edição de cada elemento de forma separada, sem que sejam alteradas outras partes do material. Cada módulo é um arquivo digital. Até mesmo aquilo que um dia foi analógico passa a ser um arquivo. Tudo pode ser manipulado quantas vezes se faça necessário até ser encontrado o resultado que satisfaça o operador do software. Isso está baseado em uma característica dos programas de edição, a qual possibilita o retorno de alguma ação realizada ao seu início. A lógica da modularidade traz facilidade na eliminação, substituição ou inclusão de partes de vídeos, ou seja, de arquivos digitais.

Automação: trata-se de um princípio que é possibilitado pelos dois anteriores. Quando se pensa em novas mídias, também se está lidando com a noção de potencial automação de processos criativos, à medida que o trabalho do ser humano pode ser removido de determinados pontos do processo de produção de quaisquer materiais que utilizem arquivos digitais, inclusive no caso de audiovisuais. Ações pré-programadas pelos aparelhos estão sempre à disposição de quem executa qualquer tarefa, buscando facilitar os processos. Nesse sentido, o acesso a vídeos pode ser realizado de forma simples via banco de dados digitalizados localizados em sites na internet. A reunião de produtos de mídia armazena arquivos através de uma organização que diferencia os produtos audiovisuais por meio de parâmetros que auxiliam a procura daquilo que se está necessitando. A seleção é realizada com uma pré-organização que define o resultado da busca. A informação na sociedade atual está muito baseada no banco de dados que vai sendo sedimentado na internet. O YouTube faz parte deste cenário e passa a ser tomado como uma memória audiovisual. Por exemplo, até o final do século XX, ter acesso a determinados filmes da história era privilégio de poucos. Hoje, além de se ter acesso aos originais, é possível encontrar outros com o mesmo nome (porém, diferentes) e versões remontadas das mais variadas maneiras, as quais foram trabalhadas sobre os pioneiros. A automação facilitou o acesso às mídias dos mais variados materiais, sejam visuais, sonoros ou audiovisuais.

Variabilidade: qualquer objeto midiático que seja codificado numericamente e que possua uma estrutura modular pode existir potencialmente em infinitas versões. Se nas mídias analógicas elementos sonoros e de imagem eram armazenados em suportes que tinham a tendência de fixar e manter registradas as produções para serem copiadas “ad infinitum”, nos novos meios isso não se dá, por conta da variabilidade. No lugar de cópias “idênticas” ao original, os meios digitais mostram a possibilidade de criação de muitas versões audiovisuais “diferentes” a partir de sequências de imagens e de sons que podem ser isolados do seu material primeiro. Tudo isso parte de um banco de imagens que está disponível na internet. Ter materiais cada vez mais personalizados faz parte de

uma característica que está de acordo com as lógicas dos meios digitais. A facilidade na manipulação de produtos audiovisuais via computador resulta na produção e circulação de vídeos cada vez mais “diferentes e únicos” a partir de um mesmo original. Trata-se de uma repetição que aumenta sempre em direção à diferença e à entrega por demandas específicas.

Transcodificação: os dados numéricos armazenados em suportes digitais são codificados para que fiquem disponíveis para o acesso das pessoas. Esses arquivos estão constituídos por um sistema de dados culturais e outro de dados de computadores. Assim, há um diálogo que ocorre a partir do conteúdo e do significado das imagens e outro que se dá pelos dados de compressão, espécie, tamanho de arquivo etc. Vale a pena observar que, à medida que vão evoluindo os hardwares e softwares, há uma mudança na forma de se trabalhar e de se relacionar com os materiais audiovisuais.

Outra abordagem acerca do arquivo é aquela observada a partir de Derrida (2001), para quem o arquivo mais do que uma coisa do passado, deveria, antes disso, pôr em questão a chegada do futuro. Aqui entra em discussão uma noção que está relacionada à concepção de promessa, ou seja, à virtualidade, a qual é ligada à duração e à memória.

Na sua essência, a duração é memória. Bergson (apud DELEUZE, 2004) apresenta essa identidade entre a memória e a duração como conservação e acumulação do passado no presente, o que poderia ser explicado da seguinte maneira: “de uma parte, o momento seguinte contém sempre, além do precedente, a lembrança do que este lhe deixou; de outra parte, os dois momentos se contraem ou se condensam um no outro, pois um não desapareceu ainda quando o outro aparece”. (DELEUZE, 2004, p. 39). Nota-se, dessa maneira, como memória-lembrança e memória-contração, sentido com o qual Bergson se refere à existência de duas memórias: a memória pura, que imagina, que é a verdadeira memória; e a memória hábito, a que usamos para agir no presente. Em “Matéria e memória”, Bergson (2006) decompõe um misto em duas direções divergentes: matéria e memória, percepção e lembrança, objetividade e subjetividade.

Os arquivos audiovisuais possibilitam que fantasmas se apresentem como a manutenção do passado no presente. Nessas imagens imersas no tempo se percebe a coalescência entre o atual e o virtual. Trata-se de uma imagem-cristal que está ligada àquela atual que possui uma imagem virtual que a ela corresponde. Seria como um duplo, formado por uma imagem bifacial.

A imagem-cristal de Deleuze (2005), assim como o fantasma, é dupla por natureza. Esse circuito mais estreito entre o objeto e a memória leva a um ponto de indiscernibilidade, constituído pela coalescência entre a imagem atual e a imagem virtual. A imagem especular é um bom exemplo, pois é virtual em relação ao atual que o espelho capta, mas é o atual no espelho que também deixa a real uma mera virtualidade. Com o fantasma ocorre o mesmo processo.

As imagens que estão nos arquivos digitais no YouTube são imagens-cristal, pois são virtualidades que se tornam atuais no que estão nos mostrando ao mesmo tempo em que não passam de uma virtualidade. Portanto, são fantasmas, pois revivem ao serem montadas novamente em um produto audiovisual ao mesmo tempo em que continuam aguardando outra potencial combinação. Tais imagens são especulares, pois há uma indiscernibilidade entre o atual e o virtual, onde cada imagem tem a sua referência espelhada, seja no presente, no passado ou em direção ao futuro.

Nesse sentido, não se pode observar o arquivo a partir de um conceito apenas de passado. Mais do que isso, ele deve ser utilizado para pôr em questão a chegada do futuro a partir da noção de promessa, que não deixa de estar relacionada à parte da virtualidade do fantasma da imagem-cristal.

Assim, o arquivo espectral nos leva do passado ao presente e ao futuro. Isso ocorre, também, com a imagem-cristal, na qual as imagens atual e virtual coexistem e se cristalizam, entrando em um circuito que nos leva de uma a outra, como se formassem uma única e mesma “cena”. Vale a pena ressaltar que o atual e o virtual não param de trocar de posição e, apesar de serem indiscerníveis, são distintos.

Para Derrida (2001) a técnica arquivística atual deve ser observada com atenção. Tal técnica participa de uma revolução que não

pensa o arquivo como aquele momento único do registro conservador, mas institui o acontecimento arquivável. Assim, na atualidade, os acontecimentos deixam de ser momentos únicos e passam a ser arquiváveis. Isso pode ser notado a partir da reutilização de imagens em muitos vídeos disponíveis na internet, os quais aproveitam materiais feitos anteriormente. Os arquivos das novas mídias passam a ser fonte de pesquisa para recolocar em circulação imagens de maneiras inéditas em diferentes montagens.

Têm-se, então, as mesmas imagens sendo presente e passado a um só tempo de duas maneiras diferentes: entre a mesma imagem em produtos audiovisuais diferentes e no próprio vídeo que é atualizado a partir do arquivo. Tal característica é intrínseca ao fantasma e à imagem-cristal. A utilização do arquivo faz o passado (virtual) coexistir com um presente (atual), ou seja, um é contemporâneo do outro.

Essa característica é percebida por meio de uma experiência que se desenvolve na duração. A partir desta noção é possível perceber a aproximação entre o arquivo, a imagem-cristal e o fantasma, pois todos são coexistências virtuais de vários tempos, onde se encontram restos que vão funcionar como promessa. Tais restos conservam o passado, fazem passar o presente e se lançam ao porvir. De certa forma, pode-se dizer que os restos são levados a uma zona de indiscernibilidade, na qual o arquivo é cristalizado em algo que parece ser único (mesmo que saibamos da distinção entre atual e virtual existente no cristal).

Há nos arquivos e, consequentemente, nos fantasmas que estão nas imagens, o cristal revelando três fundamentos ocultos no tempo: o dos presentes que passam, o dos passados que se conservam e o dos futuros que estão por vir.

Para Foucault (1997), o arquivo é composto de sistemas de enunciados (acontecimentos e coisas), os quais se conservam na duração, assim como a lembrança. Nos termos de Manovich, este processo estaria relacionado aos dados culturais que os arquivos possuem. Seus enunciados são como devires que estão presentes, mais especificamente, nas imagens, os quais podem engendrar diversas atualizações a partir da forma como são utilizados.

Ainda conforme Foucault (op.cit.), o arquivo não é o que ressuscita os enunciados de sua poeira, de sua inércia: ele define o modo de atualidade do enunciado. Há um sistema de enunciabilidade presente no arquivo que mostra possibilidades e impossibilidades.

O arquivo seria, então, um jogo de regras que, em uma dada cultura, determinam o aparecimento e o desaparecimento de enunciados, sua conservação ou seu apagamento. Os enunciados não seriam um conjunto de textos conservados, nem traços que são salvos do esquecimento, como documentos de seu próprio passado. O arquivo foucaultiano é o que faz com que todas as coisas que são ditas possam se agrupar em figuras distintas e que, segundo relações múltiplas, possam se compor umas com as outras, onde se destacam as que brilham forte em uma analogia com as estrelas próximas, chegando até nós. O arquivo é o próprio fantasma que emerge da relação entre a matéria e a memória.

O arquivo vai diferenciar os discursos em sua existência múltipla, especificando-os em sua duração própria. A multiplicidade do fantasma é desta mesma espécie, a qual é oposta às multiplicidades espaciais. Os arquivos audiovisuais são caracterizados pela coexistência, onde todo o passado coexiste com cada presente. Os fantasmas podem se atualizar de diferentes maneiras.

Nesse sentido, o arquivo seria aberto, pois o enunciado seria uma multiplicidade e não uma estrutura ou um sistema. Assim, o arquivo é atravessado por um feixe de virtualidades, de acontecimentos singulares. Como tal, ele estaria ligado às dobras do tempo, ou seja, ao virtual e o atual.

Outra característica do arquivo como memória-duração é que, ao selecionarmos arquivos audiovisuais no YouTube para montar um novo material, estamos percebendo-os como contemporâneos (AGAMBEN, 2009), à medida em que observamos com certo distanciamento e podemos extrair deles as mais variadas potencialidades.

Isso se torna interessante, pois a paisagem organizada pelos vídeos do YouTube é composta de materiais misturados. Assim, é válido se afastar para poder perceber a sua composição em diferentes camadas e suportes, formados por arquivos digitais ou

analógicos digitalizados. Esses arquivos nos dão a ver cada vez mais uma qualidade mutante das imagens.

A *SOFTWERIZAÇÃO* ALTERA OS MODOS DE PRODUÇÃO

A passagem do analógico para o digital, por meio dos computadores, é determinante para as variadas produções que podemos observar atualmente.

Manovich (2008) quer entender o que passa a ser a mídia depois do software, ou seja, o que ela passa a ser depois de ser "softwerizada". O autor pretende observar possíveis mudanças nas técnicas, linguagens e conceitos a partir da informatização da mídia. Então, me parece oportuna a aproximação de Manovich para fomentar o mesmo tipo de discussão acerca do audiovisual desenvolvido após o advento do vídeo digital. O que acontece com ele? Que tipo de mudança há? Que tipos de "modas" são desenvolvidos pelos materiais audiovisuais produzidos por meio das máquinas digitais? Mais ainda: há uma padronização de vídeos produzidos pelas máquinas digitais de imagens? Mais especificamente: que tipo de audiovisual emerge do mundo digital com a sociedade em redes de informação pela internet, com o compartilhamento de arquivos via YouTube?

Comparando o computador com a máquina de escrever, inicialmente já se percebia que o computador tinha um conjunto de ferramentas que seu antecessor (executando a mesma função) não possuía. A grande mudança era poder alterar o texto a qualquer momento da produção textual. O novo meio de comunicação escrita poderia mudar a vontade do usuário entre muitos pontos de vista diferentes da mesma informação, ou seja, o percurso da escrita poderia ser mudado a qualquer momento sem haver qualquer problema na produção. Isso fez com que o escritor pudesse experimentar mais o seu texto.

Aproximando a escrita no computador da edição, pode-se perceber que a lógica de montagem de vídeos e de textos no meio digital passa por transformação semelhante. Dessa forma, passa a haver uma liberdade maior para os editores, pois a prática da atividade se torna muito mais fácil e maleável. Montar um produto audiovisual é escrever uma história com imagens. Editar um texto literário é mostrar uma história com palavras. Texto e imagem se conectam a todo instante nos dois meios.

A aptidão do produtor que utiliza imagens de arquivo está em operar um equipamento que (teoricamente) não capta imagens. A relação entre o realizador e as novas mídias para a produção audiovisual pode ser pensada como um momento em que ver e editar ocorre em uma mesma etapa. A atividade de realização pode ocorrer em um movimento no qual se realiza a busca e a montagem das imagens. A criação de uma potencial nova imagem está na utilização dos softwares de edição e finalização, quando duas ou mais imagens são aproximadas, mescladas ou algum elemento gráfico é incorporado à imagem original.

Parece-me que algumas características vão sendo somadas à medida que programas se aproximam e trabalham novas possibilidades em conjunto. Ao mesmo tempo, quando se passa a fazer cinema por meio da utilização de arquivos digitais, pode ser que isso seja uma simulação de cinema, já que a origem do filme está em outro suporte. A película é a origem do filme. O digital seria a simulação do filme.

A nova mídia passa, em um primeiro momento, a simular aquela do passado. Com o passar do tempo, a lembrança daquele suporte como o que seria o melhor para determinada função vai se apagando e sendo substituída pela novidade. Dessa forma, o novo que simula o antigo vai mudando sua configuração na memória das pessoas e assumindo o lugar do anterior.

Manovich (idem) cita que aqueles que inventaram as novas mídias (computadores) estavam transformando meios físicos em digitais. Dessa forma, é natural que esteja havendo uma substituição gradual e acelerada dos suportes de imagens analógicos (filme, pois a fita magnética já foi substituída) em digitais, ou seja, em imagens usando números binários codificados, os quais podem ser armazenados, manipulados e reproduzidos por máquinas que fazem a leitura de arquivos.

Uma característica importante a ser destacada nessa passagem do analógico para o digital, e com a evolução das tecnologias, é que hoje é possível se realizar um produto audiovisual de forma colaborativa a partir da manipulação das mesmas imagens de forma simultânea. Uma vez estando armazenadas em um servidor e disponíveis na internet, mais de uma pessoa pode acessar e trabalhar sobre as mesmas imagens sem que as originais sejam alteradas. Essa é uma das propriedades que aparece nas imagens que são produzidas por técnicas digitais. Além disso, mesmo que o espectador acesse muitas vezes um vídeo, a forma de chegar até o final do processo foi alterada de forma significativa, tanto na produção quanto na visualização.

Voltando ao exemplo da máquina de escrever: o computador não pode ser usado com as mesmas propriedades do seu antecessor. Mesmo que na sua base sejam parecidos, o conjunto de ferramentas disponível nos dois é diferente. O mesmo ocorre com a moviola e o Final Cut Pro X[2], por exemplo. Em princípio os dois são ferramentas para a montagem de filmes, entretanto o segundo, por ser digital, oferece mais recursos de combinar imagens que o primeiro, além de ofertar a possibilidade de fazer e desfazer quantas vezes for necessário sem afetar a origem (princípio da modularidade).

Manovich (idem) chama a atenção para o fato de que a partir da década de 1990 foram feitos muitos estudos sobre hipertexto, interatividade, ciberespaço ou realidade virtual. Isso foi fundamental para as observações que podem ser feitas hoje sobre as técnicas que trabalham com informações pelos novos meios. Mais ainda, a partir disso, na atualidade se pode pensar em refletir sobre os múltiplos pontos de vista que são desenvolvidos sobre um mesmo assunto a partir da utilização de softwares para audiovisual, como Maya, After Effects, Final Cut, Photoshop etc.

Percebe-se nisso uma tendência ao desenvolvimento de materiais audiovisuais a partir da estrutura de um rizoma, no qual se tem diversas entradas e saídas. Portanto, pode-se chegar a um ponto em que o espectador ao assistir um vídeo não sabe se ele é uma produção com imagens inéditas ou se está no meio de um processso que vai originando diversos materiais a partir de algumas imagens iniciais.

A própria lógica distributiva de audiovisuais compartilhados na internet tem na sua essência uma forma rizomática, a qual vai disseminando os vídeos em diversas direções. O controle da autoria e da produção pode se perder facilmente quando se trabalha com a exibição de materiais audiovisuais na internet que tenham as suas imagens autorizadas a serem reutilizadas.

Isso foi facilitado a partir da proposta do hipertexto. Naquele momento, nossa leitura, assim como nossa escrita, foi alterada significativamente. O mesmo ocorreu com a realização audiovisual quando migrou para os meios digitais, seguindo o mesmo padrão de organização.

A utilização do computador na produção audiovisual, possibilitando com facilidade a existência de materiais que se misturam, vem ao encontro daquilo que Calabrese (1987) chama de Neobarroco. Nesse sentido, pode-se pensar em uma vanguarda audiovisual que desenvolve materiais inéditos a partir do contágio de umas imagens sobre as outras? Fazer um vídeo com base em outro é criar ou copiar? Trata-se de uma questão para ser investigada. A facilidade de se trabalhar com as ferramentas digitais e com os processos de produção faz a repetição criar novas convenções. Basta assistirmos a materiais muito utilizados na atualidade para a divulgação de letras de músicas. É o caso dos *Lyric Videos*, os quais são desenvolvidos por fãs de determinados músicos e bandas ou pelas próprias gravadoras.

Os *Lyric Videos* apresentam em configurações gráficas verbais a letra da música que está sendo executada. São alternativas de divulgação de músicas, até mesmo antes de os videoclipes oficiais serem lançados. Inicialmente apenas os fãs se encarregavam de criá-los. Como cada um fazia o visual que lhe parecia bom ou que estava ao seu alcance criativo, os próprios artistas e produtores passaram a desenvolver os *Lyric Videos* oficiais, que muitas vezes

2 Final Cut Pro X é um software desenvolvido pela Apple para a edição de imagens e sons em produtos audiovisuais. É muito utilizado para a produção em vídeos, televisão e cinema. Disponível em: <https://www.apple.com/br/final-cut-pro/what-is/>. Acesso em: 29 set. 2015.

são colocados no mercado após o lançamento do videoclipe. Dessa forma, muitos deles passam a ter um visual baseado no clipe.

Como exemplo se pode observar a música *City of Angels*[3], da banda 30 Seconds to Mars, que utiliza a base do videoclipe no *Lyric Video*[4]. É possível perceber pelos dois frames a seguir a relação direta entre eles. O primeiro mostra a silhueta do vocalista da banda cantando no videoclipe com a cidade de Los Angeles ao fundo. No segundo, a imagem do *Lyric Video* apresenta a mesma situação, com a inclusão da letra da música em configurações gráficas verbais no centro do enquadramento.

Por outro lado, há alguns *Lyric Videos* que não fazem qualquer relação entre o que é criado com as configurações gráficas verbais. Percebe-se, neste caso, que o conhecimento sobre a utilização da ferramenta tecnológica parece estar acima de questões de linguagem que possam fazer a ligação de música e vídeo como produtos que estão em um mercado compartilhado.

Nos exemplos ao lado, a mesma música (*City of Angels*[5], da banda 30 Seconds to Mars) é representada em *Lyric Videos* bem diferentes entre si, assim como do videoclipe da banda. Aqui as produções são desenvolvidas com a inclusão de configurações gráficas verbais sobre imagens que simulam luzes que brilham ou sobre imagens noturnas da cidade de Los Angeles[6].

De certa maneira, um tipo de negócio foi criado, à medida que diversas pessoas e empresas passaram a criar e oferecer *Lyric Videos* para artistas, assim como estes procuraram quem pudesse fazê-los. Uma combinação entre um meio que possui espaço para



Imagem 1: Frame do videoclipe *City of Angels*
Fonte: YouTube

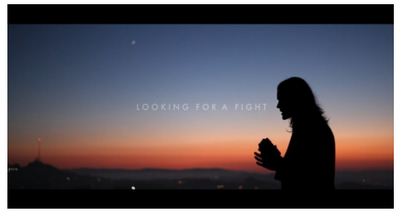


Imagem 2: Frame do Lyric Video *City of Angels*
Fonte: YouTube



Imagem 3: *Lyric Video City of Angels* genérico
Fonte: YouTube



Imagem 4: *Lyric Video City of Angels*
genérico B. Fonte: YouTube

3 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NtIt2tKi4do>. Acesso em: 18 jun. 2015.

4 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xtk8ro_eJZE>. Acesso em: 18 jun. 2015.

5 Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=a4H6XdeohYg>. Acesso em: 18 jun. 2015.

6 Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=gXF7pUlXDyE>. Acesso em: 18 jun. 2015.

exibir os vídeos (YouTube) e músicos que querem ter suas músicas cantadas por muitas pessoas faz dos lyric videos a oportunidade para o desenvolvimento de uma forma inédita de produto. Percebe-se, assim, uma característica muito forte das tecnologias que estão em contato com a internet: estar constantemente inventando produtos para disponibilizar às pessoas.

Essa característica é refletida de maneira adequada por Manovich (2008), pois para ele criadores das novas mídias, como Engelbart, Nelson e Kay, não estavam apenas pensando em simular digitalmente as mídias físicas. O objetivo de criar um meio, com propriedades singulares, parece ter sido bem executado, pois este possibilita às pessoas comunicar, aprender e trabalhar, de formas inéditas, diferentes informações por meio de softwares que permitem criar, visualizar, editar, distribuir e compartilhar conteúdos.

Novas sensibilidades são trabalhadas e desenvolvidas por quem produz e por quem assiste no momento em que cada programa que passa pela trajetória do material audiovisual afeta o rumo da expressão (audiovisual), tendendo a potencializar diferentes construções de conteúdos ao final.

A mídia digital tem a característica de ser colaborativa e compartilhada. É com esses critérios que muitos produtos audiovisuais são realizados e assistidos no YouTube. Assim, fala-se em "novas mídias" pelo fato de que novas técnicas de softwares podem ser adicionadas a elas, aos hardwares. As imagens captadas por uma câmera têm determinados limites de ajustes no aparelho, por exemplo. Entretanto, com programas de manipulação de imagens, estas passam a ter suas propriedades totalmente alteradas por um número muito grande de possibilidades de combinações de efeitos.

Boa parte do audiovisual contemporâneo que circula pela internet tem propriedades baseadas em características deste tipo, daquele que vê algo pronto como inacabado, que pode ser alterado e colocado em conjunto com elementos que não faziam parte dele, criando assim outro produto.

Misturar materiais de diferentes origens não é novidade para a indústria do audiovisual. Isso sempre foi feito, conforme as tecnolo-

gias evoluíam e chamavam a atenção de realizadores para outras experimentações, como o Cinema Expandido dos anos 1960. Entretanto, o que aparece hoje se mostra de maneira diferente e, de certa forma, com uma força muito grande em termos de quantidade de pessoas que pode atingir. É um audiovisual que também mescla muitos materiais, que pode chegar a milhares de pessoas, face à forma de distribuição possibilitada pelas mídias digitais. Na nossa sociedade utilizadora de softwares, os computadores e a internet legitimam quaisquer tipos de experimentações de linguagem ou de estética audiovisual, tornando seus produtos rapidamente conhecidos em todos os lugares. A utilização de softwares de edição de imagens em combinação com redes sociais criadas via internet fazem com que aqueles produtos audiovisuais que no passado não conseguiam ter público muito grande, na atualidade, com a distribuição via web, tome proporções muitas vezes não imaginadas.

Outro ponto importante é que a experimentação é uma característica do padrão da mídia computacional. Assim, na cultura do software este tipo de trabalho se dá muito mais em grupos que compartilham expertises do que de maneira solitária. Muitas vezes a experimentação passa a ser a regra e não a exceção. Dominar o software, ao menos no que tange às suas funções mais simples, parece ser o básico para que qualquer pessoa crie um material audiovisual. Assim, quando ela assiste algo que gosta e tem vontade de fazer a sua produção, a lógica é repetir aquilo que viu como um modelo. Dessa maneira, podemos perceber que no YouTube há variados grupos estéticos bem definidos. Audiovisuais que tratam do mesmo assunto ou que têm objetivos parecidos acabam criando o seu padrão tecno-estético.

O computador e os softwares oferecem a possibilidade de se criar diferentes padrões devido ao número de combinações possíveis de serem executadas. Como o audiovisual pode ser feito hoje por muitas pessoas, as quais podem colocar sua produção em circulação na internet, também é bem possível que haja diferentes formas de se trabalhar com os vídeos, de acordo com as categorias nas quais são enquadrados.

Estamos frente a uma tecnologia que coloca o computador como ferramenta, assim como meio. Por isso é natural que ao criar um produto audiovisual, a pessoa já vislumbre um site no qual ela possa colocá-lo para ser assistido. Levando isto em conta, arrisco dizer que a "softwerização" está afetando diretamente os modos de produção e, dessa maneira, começando a construir padrões em nichos específicos dentro do YouTube. Percebo diferentes organizações para cada tipo de material que vai sendo criado e aproximado dentro de um determinado grupo.

Uma característica a ser destacada acerca da mídia computacional é que podemos chamá-la de metamídia, pois os softwares utilizados para a realização audiovisual são concebidos dentro do mesmo espaço em que esses audiovisuais serão reproduzidos.

Tal consideração pode ser feita pelo fato de que o computador consegue simular os processos dentro de uma mídia (digital). Aliás, os softwares têm a capacidade de simulação dos próprios meios. Dessa forma, ao criar uma realidade que serve de canal para veicular materiais audiovisuais, a mensagem que é veiculada por eles é afetada diretamente pelo meio no qual está sendo veiculada. Portanto, o meio desenvolvido pelo software afeta diretamente o conteúdo que é veiculado pelo vídeo sendo exibido.

É possível tornar tudo mais claro com o seguinte exemplo: no momento em que existe um meio de circulação que é o YouTube (criado por softwares), este vai afetar diretamente aquilo que será exibido por ele. Assim, quando se realiza um vídeo (por meio de um software específico para a produção audiovisual), a própria ferramenta que o constrói vai ser decisiva para o produto final e, além disso, o YouTube será outro fator que irá contribuir no sentido final do que é exibido.

Nesse caso estamos tratando de materiais audiovisuais que são criados dentro do ambiente digital para serem veiculados neste mesmo espaço. Então, quando temos um filme exibido em computadores, via internet, não teremos mais as características de uma obra apenas cinematográfica. O meio digital também contribuirá para a construção do sentido.

Pretendo com essa discussão uma reflexão que observa na produção audiovisual digital e na exibição em ambientes em rede (via

internet) novas possibilidades de produção, as quais não eram possíveis de serem realizadas anteriormente. Isso vai afetar diretamente a memória audiovisual e o imaginário que se constrói sobre imagens de arquivo ou inéditas.

A produção audiovisual contemporânea que circula na internet pode ser observada por este viés que percebe a influência do meio sobre a mensagem, de acordo com as propostas de McLuhan. Percebe-se em muitos vídeos que estão no YouTube a existência do fator internet na sua construção, assim como esta é fundamental para questões de memória acerca do audiovisual.

Mais do que isso, o caráter híbrido da mídia computador exerce influência direta sobre as produções audiovisuais da atualidade. Ao trabalhar com formas diferentes, como configurações gráficas, imagens (fotografia e vídeo) e sons, dentre outras, o meio vai colocar algumas de suas características nos seus produtos. As ferramentas que trabalham em ambientes virtuais acabam por deixar rastros dos seus processos naquilo que é feito.

Portanto, a mistura dos vídeos que se observam na internet provém de ambientes organizados a partir de uma variedade de técnicas. A hibridização é inata tanto ao meio quanto ao que é realizado, um contágio que começa no próprio processo de desenvolvimento dos materiais. Sendo as lógicas do meio e do produto praticamente as mesmas, as características tendem a ser muito parecidas, quando não iguais.

As novas mídias estão aptas a criar produções com características híbridas, por oferecerem recursos compatíveis que podem atualizar as potencialidades que nelas estão presentes. Por exemplo, uma sequência de *motion graphics*[7] consegue combinar conteúdos a partir de técnicas provenientes de diferentes mídias, como *live action*[8], animação 3D e 2D, pintura e desenho. *Motion graphics* estão à nossa volta na televisão, no cinema, na publicidade, nas mídias móveis, na internet, entre outros meios.

O computador é um meio híbrido e uma ferramenta que sobrepõe expertises diferentes dentro de uma só máquina. O resultado é a possibilidade de se ter produtos que misturam diferentes linguagens advindas de meios anteriores e que trabalhavam de forma isolada. Consequentemente, em termos audiovisuais se tem algo que ainda não está estabelecido, mas em um movimento de construção que provavelmente não tem um final definido. A natureza dessa situação é processual, ou seja, é estar em uma duração na qual os materiais são atualizados com a sua linguagem e ao mesmo tempo mantém virtualizadas outras potencialidades.

Os softwares de vídeo, ao trabalhar de forma conjunta sobre diferentes espécies de materiais, afetam diretamente estes e auxiliam a criar outras maneiras de narrar algo por meios audiovisuais. A reconfiguração das mídias vai estruturando mapas de produtos audiovisuais. A convergência possibilitada pelas ferramentas computacionais pode resultar em materiais ricos, os quais adquirem propriedades que são muitas vezes baseadas em meios isolados que se misturam e trazem consigo algo que dura deles nestes novos produtos audiovisuais.

Dessa forma, percebem-se fantasmas de meios ou produtos anteriores nestes novos produtos concebidos a partir da mistura. Alguma coisa se mantém na duração dos audiovisuais possibilitados pela utilização das plataformas digitais e dos softwares. Nestes híbridos, sobrevivem algumas imagens do passado, mesmo que por meio de restos.

Para o público, a reconfiguração das mídias está tão intrínseca aos produtos que consome que este acaba por não perceber que diferentes estruturas se conectam para formar uma linguagem que mistura elementos de diferentes fontes ou meios. Como as pessoas estão dentro do processo, a linguagem vai sendo modificada ao

7 João Velho propõe o entendimento do termo “motion graphics” como uma área de criação que permite combinar e manipular livremente no espaço-tempo camadas de imagens de todo o tipo (vídeo, fotografias, grafismos e animações), juntamente com música, ruídos e efeitos sonoros. *Motion Graphics: linguagem e tecnologia – Anotações para uma metodologia de análise.* Dissertação. UERJ, 2008. Disponível em: <http://lvelho.impa.br/docs/ESDI_JVELHO_MS.pdf>. Acesso em: 27 nov. 2015.

8 *Live action* está relacionado à gravação de cenas com uma câmera.

mesmo tempo que modifica o espectador, sem que este perceba. Muitas vezes os novos códigos não são percebidos por quem os recebe. Dentro dessa lógica, milhares de imagens vão sendo reutilizadas em produtos audiovisuais, ou novas são construídas com base em outras, estabelecendo uma prática recorrente dentro dos espaços de circulação das mídias, especialmente nos suportes digitais que estão em rede e que difundem mensagens para todos os lugares do planeta. Os softwares para a construção de vídeos, em conjunto com os ambientes em rede, aceleram o processo de difusão de uma cultura audiovisual que está estabelecendo uma nova memória, mesmo que momentaneamente.

REFERÊNCIAS

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

BERGSON, Henry. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

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

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo:** uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 2004.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

MANOVICH, Lev. **The language of new media**. Cambridge: MIT Press, 2001.

MANOVICH, Lev. **Software takes command**. 2008. Disponível em: <softwarestudies.com/softbook/manovich_softbook_11_20_2008.pdf>. Acesso em 13 mar. 2015.



O Mandarim (Julio Bressane, 1995). Fonte: Divulgação.

Atenção flutuante, dispersão e séries como metodologia para estudos desconstrucionistas do audiovisual

Alexandre Rocha da Silva[1]
Professor e vice-coordenador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

André Corrêa da Silva de Araújo[2]
Estudante de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Cássio de Borba Lucas[3]
Estudante de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Luiza Müller[4]
Bacharel em Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo pela Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Resumo: O trabalho apresenta o percurso metodológico utilizado na pesquisa *Teorias em dispersão dos cineastas brasileiros sobre o audiovisual*, que buscava a formalização das teorias latentes de diretores de cinema brasileiros sobre o próprio audiovisual. Essas teses, que integram virtualmente a obra dos cineastas estudados, foram sistematizadas a partir da adoção de uma metodologia em três etapas, inspiradas por Freud, Foucault e Deleuze.

Palavras-chave: atenção flutuante; dispersão; serialidade; desconstrução

Abstract: *This paper presents the methodological route used in the research Theories in dispersion by Brazilian directors about the audiovisual, which tried to formalize the latent theories by Brazilian filmmakers about the audiovisual itself. These theses, that virtually integrate the work of the studied directors, were systematized through a three-stage methodology, inspired by Freud, Foucault and Deleuze.*

Keywords: *free-floating attention; dispersion; seriality; deconstruction*

1 arsrocha@gmail.com
2 andrecsaraujo@gmail.com
3 cassioborba@gmail.com
4 luizaemuller@gmail.com

INTRODUÇÃO

A pesquisa *Teorias em dispersão dos cineastas brasileiros sobre o audiovisual*, desenvolvida entre 2009 e 2013, propunha-se a tarefa de organizar em proposições formais as teses de Júlio Bressane, Glauber Rocha e Rogério Sganzerla sobre o audiovisual. Suas teorias, passíveis de descrição somente a posteriori, existiriam dispersas entre diferentes materiais: os filmes produzidos, as entrevistas e os artigos publicados ao longo de suas carreiras. O problema metodológico, assim, era o de como abordar as obras dos cineastas de modo a fazer surgir um traço teórico a respeito desta materialidade que não se apresenta formulado direta e formalmente. Era preciso adotar um método de análise para que os filmes se deslocassem de sua significação original, como obra artística, e pudessem ser tratados como veículos de ideias. Os métodos tradicionais de análise fílmica não nos permitiriam tal deslocamento, como constatado ao longo da pesquisa, pois, ainda que ricos e passíveis de gerar conclusões relevantes, mantinham-se presos a uma compreensão do filme enquanto objeto, dando conta especialmente de suas particularidades enquanto otbra audiovisual.

Os estudos a respeito dos cineastas trabalhados em nossa pesquisa sempre indicavam a necessidade de avançar na compreensão de obras do cinema de autor. Muito se escreveu sobre Glauber Rocha, Júlio Bressane e Rogério Sganzerla, e tais escritos nos serviram de base para compreender o que ainda não havia sido dito sobre tais autores. Apoiados, então, sobre a extensa produção bibliográfica sobre os cineastas, e debruçados sobre as suas próprias produções teóricas sistematizadas (artigos, críticas, etc.) e a sua obra audiovisual, pudemos começar a refletir sobre como investigar esses materiais de modo a ter uma compreensão a respeito de uma teoria que organizaria o modo como cada um desses autores abordava a questão do audiovisual.

Para fins de operacionalização, decidimos compor uma tabela de imagens, contendo todos os filmes de tais cineastas decompostos em fotogramas e sequências significativas, para, então, começar as análises. Neste ponto, nos deparamos com uma possibilidade metodológica que se revelou pertinente e eficaz, diferente da análise fílmica, e que nos possibilitaria notar certos vetores que, sistematizados, dariam conta de uma espécie de teoria em potência de tais cineastas. Essa proposta de metodologia se baseia em três procedimentos teóricos: a Atenção Flutuante, como proposta por Freud, numa primeira fase de coleta; a Dispersão, de Michel Foucault, numa segunda; e a produção de Séries, de Gilles Deleuze, na terceira e última fase. Pretendemos, neste trabalho, esclarecer como funcionam tais procedimentos e descrever sua inserção no contexto da pesquisa.

PRIMEIRA FASE: A ATENÇÃO FLUTUANTE

Sigmund Freud introduz o conceito em um artigo de recomendações técnicas para os psicanalistas em 1922[5]. Relacionado com o problema da postura analítica no decorrer da sessão e também com o da memória do analista, apresenta-o assim:

> O primeiro problema com que se defronta o analista que está tratando mais de um paciente por dia lhe parecerá o mais árduo. Trata-se da tarefa de lembrar-se dos inumeráveis nomes, datas, lembranças pormenorizadas e produtos patológicos que cada paciente comunica no decurso de meses e anos de tratamento, e de não confundi-los com material semelhante produzido por outros pacientes em tratamento, simultânea ou previamente. [...] o esforço de memória que isso implica provocará espanto ou até mesmo comiseração em observadores pouco informados. De todo modo, sentir-se-á curiosidade pela técnica que torna possível dominar tal abundância de material, e a expectativa será de que alguns expedientes especiais sejam exigidos para esse fim. A técnica, contudo, é muito simples. Como se verá, ela rejeita o emprego de qualquer expediente especial (mesmo de tomar notas). Consiste simplesmente em não dirigir o reparo para algo específico e em manter a mesma "atenção uniformemente suspensa" (como a denominei) em face de tudo que se escuta. (Freud, 1996, p. 125)

5 No original, *Ratschläge für den arzt bei der psychoanalytischen behandlung*; em português, "Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise".

A técnica freudiana permanece, contemporaneamente, como um dos fundamentos da postura que o analista deve adotar para que haja uma comunicação adequada entre ele e o analisando. O conceito, porém, não deixou de ser aprofundado posteriormente por teóricos da psicanálise como Donald Meltzer (1994), Betty Joseph (1983) e principalmente Winfried Bion (Lewkowicz, 2005).

Desde sua fundação com Freud, a atenção flutuante se propõe prevenir um perigo que surge no ato de prestar atenção deliberadamente - situação indesejável para o psicanalista profissional e, acrescentamos, para o pesquisador de comunicação que esteja empenhado em fazer a desconstrução (crítica) dos audiovisuais analisados,

> pois assim que alguém deliberadamente concentra bastante a atenção, começa a selecionar o material que lhe é apresentado; um ponto fixar-se-á em sua mente com clareza particular e algum outro será, correspondentemente, negligenciado, e, ao fazer essa seleção, estará arriscado a nunca descobrir nada além do que já sabe; e, se seguir as inclinações, certamente falsificará o que possa perceber (Freud, 1996, p. 126)

O analista, cuja ferramenta de cura não pode deixar de passar pela teoria, tem de evitar, contudo, a interpretação enviesada, que corresponda mais à particularidade de sua formação intelectual do que à condição patológica do paciente. Este, como condição básica do processo psicanalítico, deve comunicar-se por associação livre, relatando "tudo o que sua auto-observação possa detectar", e "impedir todas as objeções lógicas e afetivas que procuram induzi-lo a fazer uma seleção entre elas" (Freud, 1996, p. 129). Frente ao vasto material disponível para interpretação, o mau médico fará uma seleção precipitada dos elementos, negligenciando sinais que possam vir a formar padrões que tragam, eventualmente, significado e coerência às associações relatadas. Assim, estará destruindo a vantagem que obteve com o relato por associação livre; o bom analista, porém, corresponderá à "regra fundamental da psicanálise" fazendo uso de tudo que lhe foi conferido pelo paciente como material de interpretação, no qual pode se ocultar o inconsciente, que lhe cabe investigar. Sem, portanto, "substituir sua própria censura pela seleção de que o paciente abriu mão" (Freud, 1996, p. 129).

A atenção dedicada ao paciente que fala deve ser de um tipo ingênuo, aberto, que não pretenda atribuir aos fatos relatados um sentido e um papel imediatos, no momento mesmo em que são enunciados. O mesmo vale para o pesquisador de comunicação que pretende desconstruir os sentidos hegemônicos atribuídos a obras de cineastas. O caso tratado desde o início com a intenção concomitante de registrá-lo, e do qual se tenta manter um quadro teórico parcial, costuma ser o caso mal sucedido, diz Freud (1996), que recomenda a atenção que justamente não tenta se registrar:

> A regra para o médico [e, acrescentamos, para os pesquisadores de comunicação] pode ser assim expressa: 'Ele deve conter todas as influências conscientes da sua capacidade de prestar atenção e abandonar-se inteiramente à 'memória inconsciente'. Ou, para dizê-lo puramente em termos técnicos: 'Ele deve simplesmente escutar e não se preocupar se está se lembrando de alguma coisa.' (Freud, 1996, p. 126)

A variação atencional freudiana é chamada ora de *atenção flutuante*, ora de *atenção uniformemente suspensa*. A primeira designação se refere à flutuação de um ponto de vista a outro: "uma atenção que flutua livremente entre a objetividade, a subjetividade, e a intersubjetividade" (Lewkowicz, 2005, p. 2)[6]. A segunda, à suspensão da seleção: "esta atenção aberta, sem focalização específica, permite a captação não apenas dos elementos que formam um texto coerente e à disposição da consciência do analista, mas também do material 'desconexo e em desordem caótica'" (Kastrup, 2007, p. 16).

6 Essa "intersubjetividade" aparece como um novo espaço de compreensão, que se cria pelo engajamento entre paciente e médico em um processo mútuo. Também aqui há a necessidade de uma atenção não-hermenêutica.

Wilfred Bion (1897-1979), em textos publicados entre 1966 e 1992, revisita o conceito aqui discutido, aprofundando-o consideravelmente. Suas principais considerações dizem respeito à *memória* e ao *desejo* – questões com as quais não pode deixar de se preocupar o analista que pretende praticar a escuta adequada. "Ambos – memória e desejo – ocupam um espaço que deveria ficar insaturado, para permitir uma maior percepção da realidade psíquica do paciente" (Lewkowicz, 2005, p. 8). É mais importante ainda o "cegar-se" artificialmente, ignorando os desejos de cura e compreensão, quando se trata de um paciente com pouca capacidade verbal. "Assim seria possível aumentar a capacidade de percepção – via identificação projetiva – da realidade psíquica" (Lewkowicz, 2005, p. 8).

À parte as perturbações e possíveis recortes de atenção causados pelo desejo, há que se considerar a ação prejudicial da memória, que, quando excessivamente presente na mente do analista ao longo da escuta, fecha as portas ao desconhecido e ao surpreendente, e instaura o risco de mantê-los enclausurados no nível das coisas que já sabe. O paciente, para Bion, deve ser encarado sempre como se fosse visto pela primeira vez. Suas orientações são de árdua aplicação para o psicanalista, uma vez que abandonar tudo que sabe sobre o analisando (memória), bem como todas as diretrizes teóricas em que poderia inscrever os fatos para curá-lo (desejo), mantendo a mente em branco, resulta por vezes em uma sensação de terror. Para refugiar-se desta, comumente buscará, precipitadamente, abrigo em alguma teoria psicanalítica, novamente cedendo ao desejo de compreensão.

Este último perigo mencionado, para Bion, é característico do ser humano, que "abomina o vácuo, não consegue tolerar o espaço vazio, então ele vai tentar preenchê-lo encontrando alguma coisa que entre naquele espaço que foi revelado por sua ignorância" (Bion, 1977 apud Lewkowicz, 2005, p. 10). O psicanalista deve, por outro lado, acostumar-se ao silêncio, à ausência de uma significação imediata e esclarecedora – sem lamentar-se pela falta de evidências presente na sessão.

A atenção proposta por Freud e ampliada por Bion passa a se assemelhar cada vez mais à atenção necessária para a fruição artística. A descoberta desta articulação foi fundamental para pensarmos a atenção flutuante como estratégia metodológica para identificar teorias de cineastas latentes. Em 1992, o psicanalista britânico chegou a comparar a atenção uniformemente suspensa à capacidade de "sonhar a análise conforme ela vai ocorrendo" (Lewkowicz, 2005, p. 13). Semelhantemente, aproxima a atenção flutuante da arte a psicóloga britânica Betty Joseph quando afirma que, para uma análise ser útil, deve ser uma *experiência*, em oposição ao simples fornecimento de explicações[7] (Joseph, 1983, p.10). Como na apreciação de um objeto artístico, o analista não pode se limitar ao que é dito, mas entrar em sintonia com o paciente. A frequência desta sintonia (pra seguir a metáfora) será uma de *ação* mais do que de palavras, ainda que palavras possam ser usadas[8] (Joseph, 1983, p. 10).

A utilização do conceito de Atenção Flutuante, portanto, nos parece relevante no contexto de uma pesquisa que aborda seu objeto do ponto de vista arqueológico. Suspender a atenção, como diz Freud, ou deixá-la flutuar, enquanto se assiste ao filme e se observam os fotogramas, permite deixar de lado questões que comandam a nossa percepção habitualmente, como o desenrolar da narrativa, por exemplo, para identificar traços típicos e padrões sistemáticos do discurso em questão. Deixar a percepção aberta para as imagens enquanto materialidade significa também a seleção de um número muito maior de fotogramas (uma média de trezentos por filme), capturados previamente a um julgamento teórico. Assim destacado do fluxo original da obra, o material pode apontar tendências ou regras no modo de expressão dos autores que não se deixariam perceber numa leitura assujeitada às hierarquias internas da obra. Trata-se de deixar de lado, como diz Freud, um utilitarismo metodológico e deixar que nosso julgamento se confunda em aspectos objetivos, subjetivos e intersubjetivos. Fazer uma coleta que permita desconstruir (Derrida) o texto coerente do filme, tanto em termos de expressão quanto de conteúdo. A

7 No original, em inglês: "*This highlights a point, which in a sense is only too obvious, that analysis to be useful must be an experience, in contrast, for example, to the giving of understanding or explaining*" (Joseph, 1983, parte 3, 10).
8 "*understanding is difficult to achieve if our attention remains focused on what they are actually saying. I have tried to show how the analyst, in order to understand, has to tune in to the patient's wavelength, which is a wavelength of action rather than words, though words may be used*" (Joseph, 1983, parte 3, 10).

coleta das imagens e sua reorganização (re-montagem), seguindo os preceitos da Atenção Flutuante, fazem com que o filme deixe de ser o que era e se torne pura potência de significação em uma nova materialidade, que não é mais filme, e sim um agenciamento de formas que expressam ideias. Fazendo isso, temos a possibilidade de dispersar os elementos mais fortes do filme e retirá-los de sua centralidade, viabilizando a emergência de outros aspectos que até então não haviam aparecido.

SEGUNDA FASE: ARQUEOLOGIA E DISPERSÃO

Após essa primeira fase - atenção flutuante - passamos a ter em mãos uma espécie de multiplicidade dispersa a ser obsedrvada 'arqueologicamente'. A *dispersão*, para Michel Foucault, busca identificar traços instituintes em vias de institucionalização (a loucura, os regimes prisionais, a sexualidade; no nosso caso, as teses de cineastas brasileiros sobre o audiovisual) e compreender de que modo se articulam entre si na constituição de uma prática discursiva singular.

À arqueologia cabe a identificação, no contexto da pesquisa em questão, de traços teóricos em dispersão e de suas regras de visibilidade. O que é visível no filme, a princípio, é o modo como o filme foi montado e a forma com que o cineasta construiu a narrativa enquanto sistema fechado. Mas, como aponta Foucault (1995) na *Arqueologia do saber*, há elementos e relações que existem em um dado discurso, mas que estão "dispersos", escapando de regimes de visibilidade que lhe são exteriores. Caberia, portanto, um processo de reorganização dos elementos presentes de forma a fazer emergir aquilo que não está dado de saída. Pois, como diz Foucault (1995),

> uma formação discursiva não ocupa, assim, todo o volume possível que lhe abrem por direito os sistemas de formação de seus objetos, de suas enunciações, de seus conceitos; ela é essencialmente lacunar, em virtude do sistema de formação de suas escolhas estratégicas. Daí o fato de que, uma vez retomada, situada e interpretada em uma nova constelação, uma dada formação discursiva pode fazer aparecerem possibilidades novas (Foucault, 1995, p. 74)

Apoiados no método da Atenção Flutuante, é possível afirmar que o conjunto de fotogramas coletados já não é mais o filme ou a obra cinematográfica propriamente dita, pois as imagens foram retiradas de seu fluxo original e reposicionadas em um outro espaço. Esse espaço é um novo regime de visibilidade, que pode obedecer a novas regras de combinação capazes de abrir aquilo que não é visível. Como em nosso caso o foco é descrever de que modo se organiza a 'teoria' de um dado cineasta sobre o audiovisual, é preciso esclarecer que tal teoria sempre aparecerá a partir de uma dispersão, pois, de acordo com as normas de compreensão estabelecidas, um filme é uma obra artística e não um tratado teórico. Por isso, a arqueologia de Foucault (1995) nos cabe enquanto método, justamente por ser uma reescrita, isto é, uma prática que "não tenta repetir o que foi dito [...] [é] uma transformação regulada do que já foi escrito. Não é o retorno ao próprio segredo da origem; é a descrição sistemática de um discurso-objeto" (Foucault, 1995, p. 16). Trata-se de compreender, dentro da já proposta dispersão, quais os elementos ali presentes que se configuram como traços capazes de indicar um mapeamento teórico da obra de um cineasta. Portanto, é necessário notar que a

> dispersão - com suas lacunas, falhas, desordens, superposições, incompatibilidades, trocas e substituição - pode ser descrita em sua singularidade se formos capazes de determinar as regras específicas segundo as quais foram formados objetos, enunciações, conceitos, opções teóricas: se há unidade, ela não está na coerência visível e horizontal dos elementos formados; reside, muito antes, no sistema que torna possível e rege sua formação (Foucault, 1995, p.79)

Ou seja, para descrever essa dispersão teórica percebemos ser necessário estabelecer, a partir dos elementos presentes no discurso, um conjunto de regras e relações capazes de desestabilizar

os sentidos hegemônicos e que poderiam dar forma a um novo conjunto, ou até mesmo um novo objeto, que não é mais um filme, mas uma teoria no filme latente sobre o audiovisual, nosso problema central de pesquisa. Para isso, foi preciso observar o material coletado e estabelecer relações entre os fotogramas para que se pudesse inferir elementos organizadores capazes de dar conta dessa formação discursiva: a tese de cineastas sobre o audiovisual.

TERCEIRA FASE: A SÉRIE

Considerando o desafio de se pensar uma teoria apenas latente de cineastas brasileiros sobre o audiovisual, recorremos ao método da série adotado por Gilles Deleuze (1975) em sua *Lógica do Sentido.* Esse procedimento revelou-se apropriado para reordenar o material coletado à luz do nosso problema de pesquisa.

Deleuze propõe três princípios que regem a organização da série como método:

> [1º] São necessárias, pelo menos, duas séries heterogêneas, das quais uma será determinada como 'significante' e a outra como 'significada' (nunca uma única série basta para formar uma estrutura).
>
> [2º] Cada uma destas séries é constituída por termos que não existem a não ser pelas relações que mantêm uns com os outros. A estas relações, ou antes, aos valores destas relações, correspondem acontecimentos muito particulares, isto é, singularidades designáveis na estrutura [...]
>
> [3º] As duas séries heterogêneas convergem para um elemento paradoxal, que é como o seu 'diferenciante'. Ele é o princípio de emissão das singularidades. Este elemento não pertence a nenhuma série, ou antes, pertence a ambas ao mesmo tempo e não pára de circular através delas (Deleuze, 1975, p. 53-4)

Quando o autor propõe que é necessário ao menos duas séries para animar uma estrutura, uma significante e uma significada, ele já está dando um ponto de partida para a análise. A série significante, em nosso caso, seriam os fotogramas coletados, e a detecção de suas relações instauraria uma primeira série significada. Pois, como diz, "a série significante organiza uma totalidade preliminar enquanto que a significada ordena totalidades produzidas" (Deleuze, 1975, p. 51). É preciso produzir essas relações, que, por sua vez, podem gerar outras séries significantes numa progressão infinita. Essas novas séries que emergem da análise acabam também por desestabilizar as anteriores num constante processo de reescrita.

É também necessário dar atenção ao segundo princípio, que diz que as séries se constituem por termos que só existem a partir de sua relação. O que significa, na prática, que é de dentro do próprio processo metodológico que os caminhos se abrem, deixando de lado assim questões particulares dos filmes em si ou do que foi geralmente tratado criticamente a respeito dos cineastas. Há também um aspecto criativo nesse método, pois, a cada série estabelecida, criam-se novas relações e tais relações irão refletir nas anteriores, ou, como diz Deleuze (2006), "esta referência a uma segunda série explica-se facilmente se nos lembrarmos de que as singularidades derivam dos termos e relações da primeira, mas não se contentam em reproduzi-los ou em refleti-los." (p.235). Tais relações tendem a convergir para singularidades na estrutura, capazes de fazer proliferar as séries indefinidamente de forma a abranger diferentes e até então impensados aspectos da obra dos cineastas.

O elemento diferenciante, exposto por Deleuze no terceiro princípio, é justamente aquilo que tentaremos mapear, que irá fazer as séries se animarem entre si e fazê-las proliferar. É 'máquina abstrata' que não pertence a nenhuma série e ao mesmo tempo pertence a todas: o elemento de não-sentido imanente a todas as imagens, mas que permanece disperso e pode ser mapeado quando são construídas séries. Como diz o autor: "o não-sentido não é a ausência de significação, mas, ao contrário, o excesso de sentido, ou aquilo que proporciona sentido ao significado e ao significante. O sentido aparece aqui como o efeito de funcionamento da estrutura, na animação de suas séries componentes." (2006, p. 241)

Assim, metodologicamente, realizamos um trabalho de análise das imagens obedecendo a um procedimento em três etapas: Primeiro, identificamos os signos presentes na imagem, descolados de seus contextos e relações com outras imagens. Signos selecionados a partir de uma atenção uniformemente suspensa. Foram identificados tanto formas de conteúdo quanto de expressão, como cores, paisagens, vestimenta, objetos, valores, crenças, estereótipos. Esse primeiro passo visava evidenciar aquilo que compõe o plano cinematográfico e também aquilo que expressa uma espécie de violência do signo, que força a institucionalização de um pensamento essencialmente cinematográfico.

O segundo passo visava à relação entre imagens, seja no espaço da narrativa, seja em sequências diferentes de um mesmo filme (no caso de Bressane e o *Mandarim*) ou de sequências de diferentes filmes de um mesmo diretor (no caso de Glauber e suas cruzes ou de Sganzerla e a reiteração dos quadrinhos). Aqui, foi priorizado o modo como as imagens colocadas lado a lado podem gerar sentidos, sejam eles claramente compatíveis com a ordem da narrativa do filme ou não. Neste ponto, é necessário esclarecer que, durante o processo de análise, foi inevitável uma volta ao filme, para desconstruir os sentidos a eles impostos por hábitos interpretativos expressos em entrevistas dos diretores ou mesmo em artigos teóricos de críticos e pesquisadores de cinema.

Assim, quando apareceram imagens correlatas ao longo do filme, foi preciso investigar de que modo elas se comportavam tanto na narrativa quanto na série desenvolvida. Também foi importante (do ponto de vista da desconstrução) relacionar as imagens com elementos que não estavam propriamente presentes no filme, mas que com ele mantinham evidentes relações intertextuais. Essa primazia da relação característica do método adotado nos permitiu colocar imagens que ainda não estavam relacionadas lado a lado e, também, concomitantemente, a elaboração das primeiras séries.

Assim, a séries reorganizavam as imagens cujos sentidos não seriam apreendidos fora das séries que os correlacionavam. Os sentidos expressos aqui são justamente aqueles que dizem respeito à produção de uma teoria de cineastas sobre o audiovisual, objetivo central da pesquisa realizada.

EXCERTOS

Embora não seja objeto deste artigo apresentar os resultados da pesquisa "Teorias em dispersão dos cineastas brasileiros sobre o audiovisual" sistematizados em diferentes artigos[9], gostaríamos de, apenas como ilustração, apresentar sucintamente uma série elaboradas pelo Grupo de Pesquisa Semiótica e Culturas da Comunicação (GPESC)[10].

Esta série investiga a construção do referente no filme *O Mandarim* (Bressane,1995),

partindo de sequências que apresentam personagens históricas da música brasileira (Mário Reis, Sinhô, Carmen Miranda, Noel Rosa, Tom Jobim). A partir do procedimento metodológico referido, investigaram-se os modos de indicação que o diretor engendra em seu filme.

Nota-se que há, primeiro, um tipo de designação tradicional em que o ator representa seu personagem, ainda que a partir de procedimentos bastante diversos: Fernando Eiras faz uma representação icônica de Mário Reis, dublando canções e gesticulando

9 Silva, A. R. e Costa, R. W. S. (2010). Peirce na trilha deleuzeana: a semiótica como intercessora da filosofia do cinema. In *Intercom* (impresso), v. 33, p. 169; Silva, A. R. e Araújo, A. C. S. (2013). Semioses do tempo e do movimento no cinema. In: A. R. Silva; R. M. Nakagawa (Org.). *Semiótica da Comunicação*, p. 156-175; Silva, A. R e Araújo, A. C. S. (2012). Glauber e os signos. *Intercom* (Online), v. 35, p. 53-73; Silva, A. R e Araújo e A. C. S. (2012). Glauber e o transe na televisão: o caso Abertura. In *Revista Fronteiras* (Online), v. 14, p. 23-30; Silva, A. R e Lucas, C. B. (2014). *Júlio Bressane e os jogos de designação*;

10 Durante a pesquisa foram propostas diferentes séries, com destaque para a série das histórias em quadrinhos elaboradas a partir de diferentes fotogramas retirados dos filmes de Rogério Sganzerla. Embora os quadrinhos fossem sempre secundários em sua obra, ao considerarmos os procedimentos narrativos hegemônicos, os elementos que se repetem e os enquadramentos empregados, pudemos reconhecer elementos estéticos e de vinculação com a *mise-en-scène* cujas características assemelhavam-se à dos quadrinhos. Outra série importante no desenvolvimento dos trabalhos foi a das cruzes presentes em quase toda a obra de Glauber Rocha. Comumente associadas à crítica ao catolicismo e a seus símbolos, a serialização efetuada permitiu identificar usos bastante diferentes deste hegemônico, um uso macropolítico, composto pelas relações entre religiosidade, violência e poder; e outro micropolítico, evidenciando aspectos do desejo, do amor e da feminilidade na obra do cineasta. Tais associações permitiram desconstruir o sentido de crítica comumente associado ao uso das cruzes em Glauber.

como o representado; Gil também representa Sinhô, mas adiciona elementos estilísticos próprios quando canta, somando ao signo indicial de Sinhô o seu próprio estilo; e Gal representa Carmen Miranda por procedimentos simbólicos de inversão: a imagem é sóbria, o ritmo é bossanovista e a gesticulação, contida.

Depois, um novo jogo de designação aparece com Noel Rosa interpretado por Chico Buarque. O ator, aqui, canta duas canções do compositor representado: Provei e Filosofia. Por sua vez, também Chico tem canções suas interpretadas no filme (A Banda, cantada por Mário Reis em uma gravação de 1971, e Voltei a cantar, cantada pelo ator Fernando Eiras, que representa Mário). Tudo isso sugere que o foco interpretativo se desloca do referente representado para o próprio processo de semiose: Noel, que era representado por Chico, que era interpretado por Mário, que era representado por Eiras. Entre todos eles percebe-se uma espécie de linha estilística contínua, como se fossem os sambas que produzissem seus autores, e não o contrário.

No terceiro jogo de designações identificado, Edu Lobo é chamado de Tom Jobim, personagem que diz a Mário Reis (interpretado por Fernando Eiras) que lhe cantará um choro composto com Noel Rosa. Interpreta, porém, Choro Bandido (1986), que é de sua autoria (Edu Lobo) com Chico Buarque (intérprete de Noel no filme). O transe da designação chega, aqui, ao seu ponto culminante: Edu se expressa na canção como ele mesmo (a versão do filme é bastante semelhante à de estúdio), e, no momento em que há uma participação de Tom Jobim, é o personagem Mário Reis quem intervém e canta como Tom. O jogo transforma-se em um transe que faz o representante e o representado perderem suas identidades. Parece haver uma só e mesma música para todas as músicas produzidas.

A partir da análise em conjunto dessas séries, pode-se verificar uma tendência no cinema de Júlio Bressane de promover a desconstrução das estratégias de designação em direção a um cinema cuja lógica é a do sentido fabulado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A metodologia desenvolvida para a pesquisa "Teorias em dispersão dos cineastas brasileiros sobre o audiovisual" foi o objeto preferencial deste artigo, não sua aplicação às obras de Glauber Rocha, Rogério Sganzerla e Júlio Bressane. Essas aplicações – com seus êxitos e insuficiências, com suas potencialidades e seus limites, podem ser avaliadas em outros trabalhos produzidos pelo Grupo de Pesquisa Semiótica e Culturas da Comunicação[11] (GPESC). A atenção flutuante, a dispersão e as séries articuladas em três etapas metodológicas com o objetivo de tornar explícitas construções teóricas latentes ao pensamento dos cineastas estudados não foram desde o início da pesquisa os procedimentos metodológicos adotados. Chegamos a eles no processo da pesquisa. Logo, este procedimento permanece propositivo, parcial, carente de novas experimentações e de debates no campo da comunicação e das semióticas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAMARNEIRO, Fábio. **Contradições da canção**. Dissertação de mestrado, USP, São Paulo, SP, Brasil, 2009.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

DELEUZE, Gilles. **A Ilha Deserta.** São Paulo: Iluminuras, 2005.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

FREUD, Sigmund. "Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise". In **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud** (Vol. XII). Rio de Janeiro: Imago, 1996.

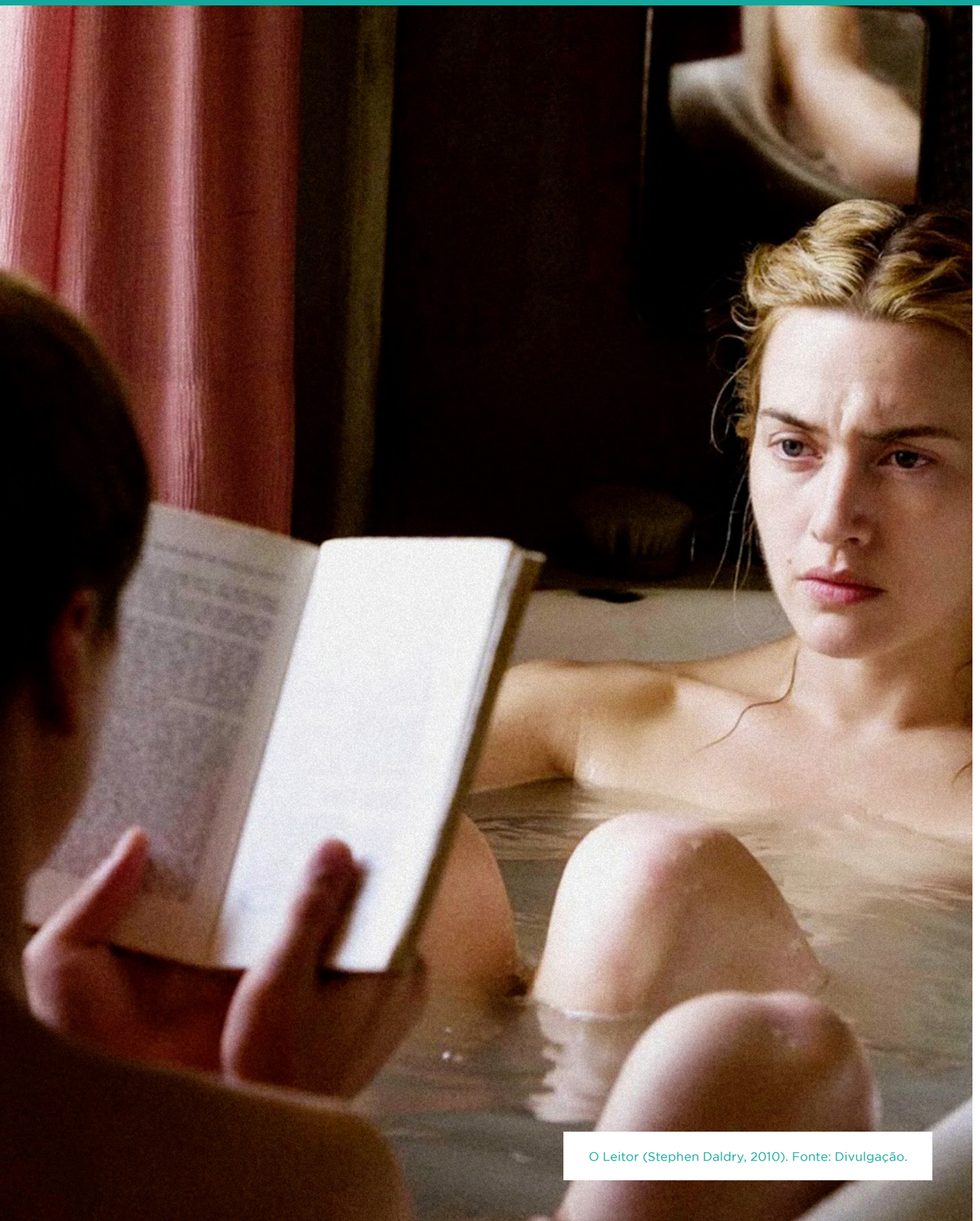
11 Indicações destes trabalhos podem ser encontradas na nota 10.

JOSEPH, Betty. “On Understanding and Not Understanding: Some Technical Issues”. **International Journal of Psycho-Analysis**, 64, pp. 291-8, 1983.

KASTRUP, Virgínia. “O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo”. **Psicologia & sociedade,** jan-abr, 2007.

LEWKOWICZ, Sérgio. “Atenção flutuante focada e desfocada: algumas considerações sobre a escuta analítica”. **Revista de psicanálise da sociedade psicanalítica de Porto Alegre**, vol. XII, Dezembro de 2005.

MELTZER, Donald. “Routine and Inspired Interpretations: their relation to the weaning process in analysis”. In **Sincerity and other works**. Londres: Karnac Books, 1994.



O Leitor (Stephen Daldry, 2010). Fonte: Divulgação.

Protocolos de leitura em *O Leitor*: inesquecíveis iniciações

Bene Martins[1]

Pós-doutoranda em Estudos de Teatro, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa-PT; Professora da Universidade Federal do Pará

Fábio Limah[2]

Mestre em Artes; Ator (ETDUFPA) do Grupo Teatral Os Varisteiros

O segredo é uma questão fundamental na literatura ocidental. Podemos afirmar que as tramas se desenvolvem a partir de personagens que detêm determinadas informações, as quais por vários motivos, às vezes cruéis, às vezes nobres, eles decidiram não revelar. (O leitor)

Resumo: O estudo sobre o filme *O Leitor* (2008), direção de Stephen Daldry, sinaliza as iniciações erótico-literárias inesquecíveis para Hanna e Michael. Literária para a personagem feminina, erótico-amorosa para o garoto. Este é o responsável pelo despertar da experiente mulher para o mundo das letras. Neste texto, enfatizamos a importância dos protocolos e domínio da leitura, sobretudo, como fator determinante da condição do Ser.

Palavras-chave: Protocolos de leitura; iniciação alfabética-literária-erótico-amorosa.

Abstract: *The work about the film* The Reader *(2008), directed by Stephen Daldry, indicates unforgettable initiations for Hanna and Michael. Literary ones for the feminine hero and erotics-loverlike for the boy. He is responsible for awaking the experienced woman to the world of letters. In this text, we emphasize the importance of protocols and, moreover, the mastery of the language as a determining factor of the condition of Being.*

Key-words: *reading protocols; initiation alphabetic-literary-erotics-loverlike.*

1 behne03@yahoo.com.br

2 fabiolimah@gmail.com

O filme *O Leitor* (The Reader, 2008), direção de Stephen Daldry, adaptado a partir do romance escrito por Bernhard Schlink, 1995, além enredo bem elaborado e fotografia adequada, acena muito mais para o que insinua, do que para o exibido no início e meio do filme. A personagem feminina, Hanna, é misteriosa, esconde segredo importante; o menino Michael, ainda imaturo para perceber o que havia de sombrio no olhar e nas atitudes da mulher que o despertou para o prazer, entrega-se, sem pensar nas consequências. A epígrafe enuncia a trama oculta, as entrelinhas, os interditos a serem parcialmente revelados no final do filme.

Neste artigo, teceremos considerações sobre o que denominamos protocolos de leitura, no sentido de que os encontros de ambos passam, sem que ele perceba, por uma espécie de ritual. Primeiro, ele lê para ela, depois a entrega ao jogo erótico-amoroso, embora Hanna estivesse, aparentemente, mais interessada nas leituras do que na relação sexual. Ele, inexperiente, nada questiona, a iniciação tem peso maior, faz o que ela quer, procura satisfazê-la. Ela, sempre no controle, deixa-se enlevar por momentos, em seguida, retoma a disciplina e frieza da mulher sofrida, da batalhadora, até então, envergonhada por não saber ler. O espectador percebe esta falta, Michael não. A película é permeada por signos imagéticos, gestos, olhares, indícios que mantêm a expectativa sobre os porquês daquela mulher comportar-se de maneira esquiva. Ao mesmo tempo que há entrega, há recolhimento, até o dia em que ela some da vida do garoto apaixonado.

A partir de referências sobre leitura em diálogo, naturalmente com outras conceituações do conhecimento humano: culturais, estéticos, políticos, filosóficos, sociológicos, relações interpessoais, é que iniciamos o estudo do filme *O Leitor*. Neste texto, enfatizaremos a importância do domínio da leitura, sobretudo, como fator determinante da condição do Ser. Uma das referências que utilizaremos será a da Tradução Intersemiótica: qual seja, a tradução entre sistemas de signos, leitura de elementos outros que compõem a película. Neste caso, a linguagem literária motivando a fílmica. Aliás, os autor-diretor recorrem à poesia, à peça teatral, ao romance como fio narrativo para a trama que entrelaça os personagens. Os encontros dos protagonistas são permeados por leituras, sempre ele, lendo para ela. A filmagem como registro do processo de iniciações prazerosas para ambos.

Tudo começa com o encontro inesperado entre duas pessoas totalmente diferentes. Este é o motivo principal para a complexa relação estabelecida entre a mulher experiente, racional, analfabeta - ela esconde o fato, ele não desconfia de tal situação - o adolescente disposto a viver as emoções de desnudar o corpo da mulher e o próprio corpo, movido pelos sentimentos que ela despertou nele, desde o primeiro contato. O que parecia, à primeira vista, ser uma iniciação sexual para ele, transformou-se em sentimento profundo para o resto da vida de Michael (interpretado pelo ator David Kross e Ralph Fiennes, este na fase adulta). Hanna (interpretada por Kate Winslet), desde o primeiro encontro, demonstra interesse pelo que ele estuda. Ele afirma que gosta de aprender línguas. Ela pede algumas frases. Ele fala em latim, ela acha lindo. Não entende nada, mas se encanta com a sonoridade das palavras e com a entonação dada pelo estudante. Ela, sempre atenda à leitura, o elogia, ao que ele responde: – Eu pensava que não era bom em nada. Após esse momento de delicadeza, de baixa da guarda permanente em que ela vive - não se permite ser carinhosa ou demonstrar fragilidade - imediatamente retoma o controle da mulher racional.

Os encontros sexuais continuam, permeados por leituras. Podemos afirmar que assim são iniciados alguns protocolos de leitura, quais sejam: da cumplicidade, da entrega, da rejeição, da vergonha, da culpa, da rendição e até da libertação do estado de espírito conservado nela, o da busca por leituras e autoafirmação como mulher. O primeiro protocolo seria o da iniciação sexual, amorosa por parte dele, Michael. Ele, adolescente, nunca estivera com uma mulher antes. Iniciação às letras, à literatura, às viagens imaginárias por parte dela, Hanna. As leituras de romances, poemas, peças teatrais misturadas às leituras dos corpos, dos gestos, da entrega de um ao outro perfazem o percurso das relações intersemióticas da comunicação estranhamente íntima entre os dois. Ambos a lerem signos com significados muito diferentes. Ele entrega total, ela sob controle das próprias emoções, não assume o envolvimento e, como defesa por assim dizer, o agride, ofende, se afasta. Ele se entrega aos jogos de prazer, ela inverte a importância do encontro amoroso, mais importante passam a ser as sessões de leituras diárias do seu menino. Ele sequer desconfia do porquê de tanta atenção à leitura.

INICIAÇÃO ERÓTICO-LITERÁRIA

Ler é uma operação da memória por meio da qual as histórias nos permitem desfrutar da experiência passada e alheia como se fosse a nossa própria. (Alberto Manguel)

Não por acaso, o primeiro livro lido para ela é a *Odisséia*, de Homero, a narrativa de uma viagem -"Ó Musa, canta-me o homem" (Frame 1). Neste momento, quem seria Musa? Ela para ele? Ele para ela? Quem é o leitor? Ele ou ela que, a cada frase lida emociona-se, chora, ri, vive, se envolve com o enredo, percebe e se encanta com o mundo que se abre à sua frente. Eles vivem momentos líricos também. Ele: "quanto mais sofro mais amo, só uma coisa pode nos completar, o amor". Ele a convence a saírem do esconderijo, da alcova, que era a casa dela, por assim dizer; saem para um belo passeio de bicicleta por paisagens maravilhosas. Nesse passeio, há um momento (Frame 2), uma cena ontológica, ela entra em uma igreja, um coral de adolescentes entoa belas canções, ela comovida, ele a contempla, ambos se olham de tal maneira que ali não há dúvida, eles estão juntos, essa ligação não se romperá! O indício da indelével relação será confirmado, embora de maneira nada idílica, ao contrário, desfecho belamente triste.



Frame 1. Leitura de Odisséia.



Frame 2. A cumplicidade do olhar de ambos.

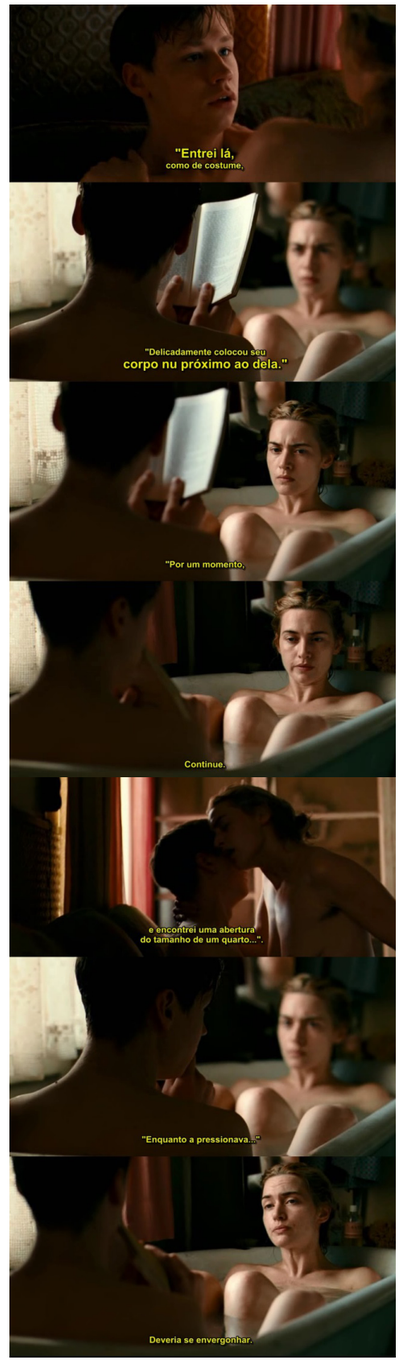
As leituras continuam dos clássicos ao HQ, *Guerra e Paz*, à literatura erótica, *Lady Chatterley,* de D. H. Lawrence, 1928, por exemplo. Ela recrimina o tom escrito, do autor, mas pede, em seguida, para ele continuar a ler. Outra leitura significativa, *A Dama do Cachorrinho*, de Anton Chekov. Esta, uma metáfora adequada ao que acontece com eles. Ele o cachorrinho manipulado por ela e, assim como no livro, aparece novo personagem, na vida de Michael também aparece uma adolescente que emocionalmente o envolve. Hanna, de repente parte, sem explicação; ele mergulha na dor do abandono, mas segue sua vida, casa, tem filha, divorcia-se, mas nunca esquece a relação que o iniciou no mundo dos prazeres e do amor. Na vida adulta, conserva um ar melancólico, de quem está às voltas com doces lembranças, com uma espécie de amor forte vivenciado na juventude. Protocolo seguido à risca, este, amoroso, o marcou definitivamente.

Segundo protocolo de leitura, o julgamento. O sumiço inexplicável de Hanna é desvelado. Por anos desempenhou a função de guarda de Hitler na SS. No local, ela selecionava mulheres que iriam logo ao corredor da morte. Seus critérios de escolha eram metódicos: protegia as jovens e doentes por determinado período de tempo e as obrigava a ler para ela, em voz alta, todas as noites. Hanna, uma mulher completamente alienada ao sistema, como muitas do período, acatava ordens de seus superiores sem ter ideia das atrocidades às quais estava sendo cúmplice, obedecia, apenas. Nas entrelinhas do discurso fílmico, o diretor deixa transparecer a tentativa desesperada da personagem, cada vez que enviava uma de suas "protegidas" a *Auschwitz*, em "matar" o amor adolescente por Michael, para o qual não permitiu continuidade. Talvez Hanna, inconscientemente, se culpasse por não saber ler, por não sentir-se à altura de um amor verdadeiro, quem sabe?

Hanna fora acusada e condenada pela morte de cerca de trezentas mulheres num incêndio acidental, conforme constava em relatório, supostamente escrito por ela. Hanna não se defende, por vergonha de assumir ser analfabeta, resiste exibir sua caligrafia ao ser requerida pelo juiz. Opta por ser condenada, sozinha, pela barbárie, uma vez que suas colegas de trabalho da época também são acusadas, contudo, num prévio conchavo, decidem colocar toda a culpa em Hanna.

Michael, agora estudante de direito, assiste passivamente toda a *via crucis* de Hanna, somente aí descobrirá o segredo guardado. Assiste tudo, até à sentença final, descobre aí que Hanna é analfabeta e, portanto, jamais poderia ter registrado num relatório detalhes de sua função. Por decisão própria, em respeito à Hanna, opta por não expor o segredo à corte suprema. Ao repensar seu ato, vai ao encontro de Hanna. Desiste no meio do caminho. Os sentimentos por Hanna ainda aflorados não permitem tal reencontro e ele carregará essa culpa – poderia tê-la inocentado? – para sempre. Hanna é sentenciada à prisão perpétua. Michael também é sentenciado a não esquecê-la. O menino sentencia a si mesmo a tentar seguir em frente, contudo, emocionalmente, permanece preso à culpa por sua omissão. Eis o protocolo da culpa a ser expiada, ou não.

Terceiro protocolo de leitura, a odisseia da remissão. Como auto-remissão de seu ato falho perante à sua moral, Michael, agora um



Frame 3. Leitura de *Lady Chatterley.*

homem maduro, solitário e pai de uma filha adolescente, encontra em seus pertences notas da época do colégio e de seu caso com a envelhecida Hanna. Sente necessidade de devolver aqueles momentos à Hanna, uma maneira de estar junto novamente. Volta a ler os mesmos textos de outrora para Hanna, agora em fitas gravadas, as quais envia para a prisão. A primeira obra escolhida, *A Odisséia*. Eis nova jornada para a vida de Hanna. Ela reconhece que as leituras são feitas por Michel, as escuta e desenvolve método muito particular de ler. As duas realidades (Michel preparando os áudios; Hanna ouvindo as fitas - Frame 4) são costuradas aos olhos do espectador, a partir da de trechos das obras literárias enviadas ao cárcere, narrados por Michael. Numa das passagens ele diz: “O final é meu começo” (Frame 5). Ambos estão envelhecidos, mais próximos do final da vida. Eis o protocolo do inevitável, viver sob as circunstâncias e escolhas próprias, mesmo que estas condenem à prisão física e/ou emocional para sempre.



Frame 4. Michel preparando os áudios/ Hanna ouvindo as fitas.



Frame 5. A remissão no final da vida.

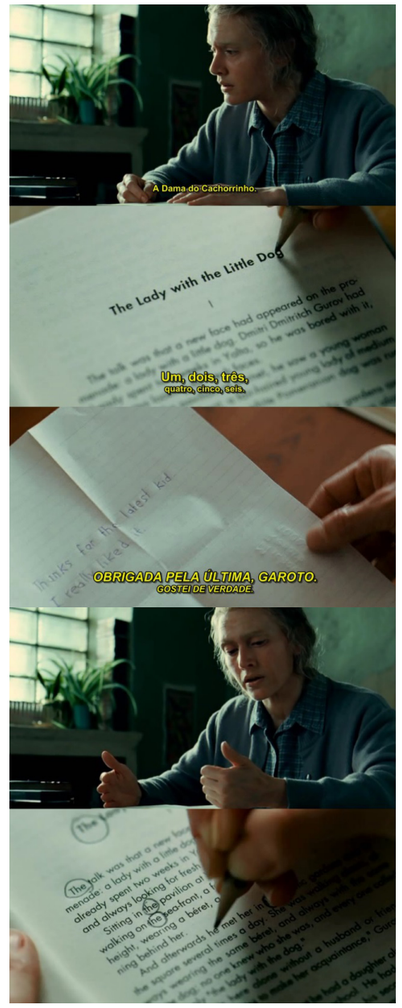
A esta altura do filme, o enredo do longa-metragem encontra-se próximo de seu desfecho. Mas, justamente no final, é que os personagens iniciam nova fase de vida. Hanna, com o passar do tempo e, a partir da escuta das fitas, aprende a ler, tudo o que mais queria em sua vida (Frame 6), justamente com o livro *A Dama do Cachorrinho* que outrora havia pontuado a chegada de um novo rosto à sua relação com Michael. Agora, o novo rosto é o seu próprio, mais confiante e corajoso ao enfrentar o temor de uma vida e libertar-se. Hanna liberta-se, colhe o resultado do muito que reuniu, colheu, identificou, ou seja, faz jus à definição do ato de ler: “o ato de ler se assemelha a uma colheita, com todos os seus requintes de procedimentos: observar, identificar, selecionar, relacionar” (CARDOSO-SILVA, 1997, p. 23). À Hanna faltou, quem sabe, ao menos uma das outras habilidades sugeridas pelo termo, o de relacionar, seja consigo, seja com Michael, seja com os outros, ou com outras leituras, outras aprendizagens, de qualquer maneira, colheu o sabor da leitura, cuja negação do fato - ser analfabeta - custou-lhe a condenação à perpétua.

À Hanna faltou, quem sabe, as outras habilidades sugeridas pelo termo, de qualquer maneira, colheu o sabor da leitura, cuja negação do fato - ser analfabeta - custou-lhe a condenação à perpétua.

A situação de Hanna pode reiterar a constatação de Ângela Kleiman sobre leitura, quando ela afirma que “ao lermos um texto, qualquer texto, colocamos em ação todo o nosso sistema de valores, crenças e atitudes que refletem o grupo social em que se deu nossa socialização primária, isto é, o grupo social em que fomos criados” (KLEIMAN, 2000, p. 10). Não há referência sobre a infância, juventude de Hanna, ao que parece, sempre fora solitária, mais uma razão para limitação de compreensão do mundo à sua volta, parece não ter pertencido a grupo algum, não houve socialização, nem consigo mesma. Aliás, não há momentos de indagações da parte de Hanna, ela age, trabalha, simplesmente. Só abriu espaço para o menino estudante, mesmo havendo relações sexuais, ela não demonstrava amor por ele, seu interesse era pelas leituras que ele proporcionava a ela, a paixão pelas letras superava outro tipo de sentimento, conforme Bellenger, a leitura proporciona inúmeras satisfações.

> A leitura se baseia no desejo. Ler é identificar-se com o apaixonado ou com o místico. É ser um pouco clandestino, é abolir o mundo exterior, deportar-se para uma ficção, abrir o parêntese do imaginário. Ler é muitas vezes trancar-se. É manter uma ligação através do tato, do olhar, do ouvido. As pessoas lêem com seus corpos. Ler é sair transformado de uma experiência de vida, é esperar alguma coisa. É um sinal de vida, de um apelo, uma ocasião de amar sem a certeza de que se vai amar. Pouco a pouco o desejo desaparece sob o prazer (BELLENGER, 1978, p. 17)

Se concordarmos com o autor, Hanna ansiou por aprender, ouviu e aprendeu a ler com o desejo, fora clandestina, vivia meio alheia ao mundo exterior, para ela os momentos de leitura, após o ato sexual, pareciam mais prazerosos. A cada leitura, mais retraída ficava, ao ouvir o menino, devorava cada palavra com o olhar, com emoção, sentia em si o que as tramas teciam em suas redes de significados. Afirmamos, no entanto, que o processo descrito por Bellenger, não fora completado por Hanna, ela não passou pelo processo de desejar, assimilar e abandonar tal desejo, ou não percebeu que o desejo de leitura desaparecera sob o prazer de ler. Eis, uma das razões da sua entrega à morte, ou à outra espécie de liberdade.



Frame 6. Hanna aprendendo a ler.

E, já encaminhando para a interrupção da leitura do filme, diríamos que ela alcançou uma pseudo-liberdade, após vinte anos enclausurada, à véspera de ser solta, recebe visita do amante-amigo, Michael. Ele, como amigo, responsabilizou-se por restabelecer a vida social da amada detenta, com emprego, moradia. O reencontro, na prisão, de Hanna e Michael é estranho, frio, embaraçoso para ambos. Hanna sobreviveu ao cárcere da ignorância, albabetizou-se, leu todos os romances lidos por ele para ela. Um prazer insubstituível para ela, mas não sobreviveu ao cárcere da liberdade, ela não construiu um porto seguro emocional, não saberia lidar com a situação nova, viver em sociedade. Após o reencontro com Michael, um dia antes de ser posta em liberdade, suicida-se. Enforca-se em sua cela. Livros são usados como apoio para sua entrega à morte. Os mesmos livros que a vida inteira lhe proporcionaram rica maneira de compensar a vida dura que levara, agora a ampararam para outra jornada.

CONSIDERAÇÕES

O que procuramos enfatizar neste texto é, perdoando a redundância, a obviedade do sentido da leitura, reiterar a importância dessa prática na vida de uma pessoa, tanto no aspecto pessoal quanto para a cidadania. Neste estudo, denominamos o processo da relação de aprendizagem de protocolos de leitura. Hanna, aparentemente ignorante, conservava fascínio pelo mundo das letras, parecia, por momentos, viver em outro plano, no da imaginação talvez. Prazer mesmo, só demonstrava nas sessões de leitura, fosse com o menino-amante, fosse no ambiente de concentração nazista, fosse no cárcere, onde passou a viver e pôs término à sua vida, à sua maneira, utilizando-se dos livros que a alimentaram e a fizeram a aprender a ler, e a morrer também.

Outro ponto que talvez valha a pena enfatizar é que, há inúmeras pessoas alfabetizas, mas que deixam muito a desejar, seja porque foram mal alfabetizadas - os analfabetos funcionais - seja porque não desenvolveram o prazer pela leitura, ou a praticam como forma de obter informação apenas e, pior, em fontes nem sempre confiáveis. Vale reiterar, no entanto, que informação em si, não é sinônimo de conhecimento. Este exige mais tempo, mais reelaboração, mais ruminação, por assim dizer. E que, uma vez contaminados pelo sabor-saber da leitura, nunca mais a abandonamos. Viver e morrer mergulhado ou perpassado pelo mundo das letras, pode ser um pouco mais poético, ou menos doloroso.

Afirmar que o ser humano desenvolve seu autoconhecimento e elevação de estima via leitura, no sentido amplo do termo, não é exagero, é concordar com o educador Paulo Freire, a leitura do mundo precede a leitura dos livros, concordamos plenamente, mas que as leituras outras enriquecem e colorem a vida, não resta dúvida alguma. No caso do filme em foco, podemos afirmar que Hanna, por admitir que não sabia ler, decretou a própria condenação. Quando aprendeu por conta própria, já não tinha estrutura psicológica para voltar ao convívio social-amoroso, preferiu dar adeus à vida. Talvez realizada, no que se refere à carência que a incomodava tanto, a de não ser alfabetizada!

Interrompemos o texto com afirmação de Orlandi, a autora reitera que “toda leitura tem sua história. Leituras possíveis em certas épocas não o foram em outras, e leituras que não são possíveis hoje serão no futuro” (ORLANDI, 1988, p.41). Assim como Hanna não teve imersão à leitura, consequentemente, não tinha referências outras que a pudessem auxiliar a perceber que, apesar de não dominar a leitura das letras, tinha a leitura da vivência no mundo limitado em que passou sua existência, e mesmo aprendendo a ler, não teve tempo, talvez, para assimilar, associar a grandeza do gesto, da superação, ou seja, sua aprendizagem não teve elos com sua vida pregressa, ou conforme Orlandi, Hanna não tinha história de escolaridade, aprendeu numa ânsia de buscas, mas não conseguiu enfrentar a vida fora da prisão físico-emocional em que aprendera a viver. E, ainda com Soares, “a leitura foi sempre um ato social” (SOARES, 1995, p. 87), outra lacuna na vida da protagonista, suas relações com outros sempre foram muito utilitárias, por assim dizer. Hanna recolhia-se, atenta, ao mundo das leituras feitas por outrem, até chegar ao prazer de ouvir a própria voz, agora alfabetizada, embora silenciada para sempre.

REFERÊNCIAS

BELLENGER, Lionel. **Os métodos de leitura.** Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

CARDOSO-SILVA, Emanuel. **Leitura: sentido e intertextualidade.** São Paulo: Unimarco Editora, 1997.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler**. São Paulo: Cortez, 1988.

KLEIMAN, Ângela. **Oficina de leitura: teoria e prática.** Campinas: Pontes, 2000.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Discurso e leitura.** São Paulo: Cortez, 1988.

SILVA, Ezequiel Teodoro. Leitura ou "Lei-dura"? In: ABREU, Márcia (Org.). **Leitura no Brasil: Antologia comemorativa pelo 10° COLE**. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

SOARES, Magda Becker. Natureza interdisciplinar da leitura e suas implicações na metodologia do ensino. In: ABREU, Márcia (Org.). **Leitura no Brasil: Antologia comemorativa pelo 10° COLE**. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

TREVISAN, Eunice Maria Castegnaro. **Leitura: coerência e conhecimento prévio**. Santa Maria: Ed. Da UDSM, 1992.

Fonte de imagens:

www.tecnotrekos.blogtv.com.pt

http:/frankvcarvalho.blogspot.com.br/2008/06/os-caminhos-da-leitura-2004.html



Constantin Stanislavski

As imagens das palavras na preparação de atores para cinema

Vagner de Souza Vargas[1]
Doutorando em Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação (UFPel)

Josias Pereira[2]
Professor Adjunto do Programa de Pós-graduação em Educação Matemática e no Curso de Cinema e audiovisual, (UFPEL)

Vania Dall Ponte[3]
Mestranda em Educação Matematica (UFPEL)

Mariana Vargas Gaudenzi[4]
Graduanda em Comunicação Social – Habilitação em Publicidade e Propaganda, Universidade Católica de Pelotas (UCPEL)

Denise Marcos Bussoletti[5]
Pró-Reitora de Extensão e Cultura, Professora do Programa de Pós-Graduação em Educação. (UFPEL)

Resumo: A preparação de atores para atuar em cinema possui diversas abordagens e enfrenta dificuldades para adaptar as técnicas de atuação oriundas do teatro para o contexto de uma interpretação cinematográfica. Nesse texto, a partir das propostas de Eugenio Kusnet, buscamos abordar uma metodologia de trabalho que auxilia os atores a criarem subtextos para suas personagens a partir de cada fala do roteiro.

Palavras-Chave: Cinema; Preparação de Atores; Roteiro; Interpretação Cinematográfica; Educação

Abstract: *The actors preparation to act in cinema has several approaches and faces difficulties to adapt the acting techniques from the theater to the context of a cinematic interpretation. In this text, from the proposals of Eugenio Kusnet, we seek to approach a methodology of work that helps the actors to create subtexts for their characters from each script dialogues.*

Key-Words*: Cinema; Coaching Actor; Scrip; Movie Acting; Education*

1 vagnervarg@gmail.com
2 erdfilmes@gmail.com
3 vaniadalpont@gmail.com
4 marianavargg@gmail.com
5 denisebussoletti@gmail.com

INTRODUÇÃO

Os processos para desenvolver trabalhos no intuito de preparar atores para o cinema apresentam diversas possibilidades, devendo cada uma delas ser adaptadas ao contexto do roteiro em questão, da proposta de direção do filme, dos recursos disponíveis e do período de tempo possível para executar tais atividades (PEREIRA; VARGAS, 2015; PEREIRA, 2013). Apesar de muitos atores brasileiros que iniciam suas experiências no audiovisual advirem de uma formação teatral, atualmente, já existem cursos destinados a prestar formações específicas para os campos da atuação no cinema, televisão e *internet*. Porém, em face dessa diversidade de formações, como lidar com atores quando precisamos prepara-los para atuarem em um filme?

Nesse artigo, nos focaremos na abordagem sobre o trabalho de elementos textuais e subtextuais presentes no roteiro cinematográfico, pensando-o como um importante fornecedor de subsídios para guiar os processos criativos dos atores e auxiliá-los na compreensão da proposta da direção e roteiro sobre a história que se está pretendendo contar no filme que será realizado. Conforme abordado em publicações anteriores, o roteiro consiste em um importante material de estudo para os atores (PEREIRA; VARGAS, 2015; PEREIRA, 2013). Entretanto, se faz necessário valorizar e desenvolver diálogos e falas isoladas de modo que seja possível fornecer subsídios interpretativos aos atores e informações que possam aproximar e envolver o espectador na história que está sendo contada.

O estudo do roteiro utilizando o Percurso Gerativo de Sentido (PGS) pode funcionar como um importante recurso de auxílio de sintonia entre a compreensão da história e da proposta por parte do elenco, direção, roteirista e demais membros da equipe técnica (PEREIRA; VARGAS, 2015; PEREIRA, 2013). No entanto, para isso, é necessário saber como utilizar esse recurso não apenas para a compreensão textual do roteiro, mas, também, como fomentador de subsídios que estimularão os atores a desenvolverem seus processos criativos de construção das personagens em consonância com a proposta da obra que será filmada. Porém, percebemos que na prática conhecer os elementos narrativos do roteiro através do PGS só se efetiva se o diretor souber técnicas para preparar este ator de forma adeguada. Nesse sentido, a análise ativa também se fundamenta como uma alternativa ao preparador de elenco e direção para encontrarem uma coesão interpretativa propiciadora de elementos mais palpáveis ao ator no caminho de que, este último, possa melhor compreender não apenas cada cena, mas cada fala da sua e das outras personagens do filme (PEREIRA; VARGAS, 2015). Sendo assim, o PGS é o primeiro passo para o diretor conhecer o seu roteiro e passar para o ator em que mometos do texto se realiza ações do plano narrativo. A analise ativa seria o segundo passo para o diretor depois de conscientizar o ator pelo Plano Narrativo (PN) realizar uma ação prática. Para isso, usaremos as propostas de Stanislavski, pois mesmo que sejam advindas da área teatral, elas vem ao encontro de nossas propostas de trabalho com o PGS, auxiliano no desenvolvimento dos PNs.

Stanislavski (1983; 1989; 1997; 2008; 2012; 2014) sistematizou diversas possibilidades metodológicas para os atores desenvolverem seus trabalhos. Apesar de esse autor russo se fixar em uma abordagem voltada ao teatro, suas propostas apresentam elementos que vem ao encontro da arte da atuação independentemente da linguagem na qual os atores estejam desenvolvendo seus trabalhos. Desse modo, mesmo partindo de uma proposta metodológica arraigada em princípios e contextualizações teatrais, as abordagens de Stanislavski (1983; 1989; 1997; 2008; 2012; 2014) podem ser tranquilamente adaptadas ao contexto audiovisual, desde que o preparador de elenco e a direção saibam como fazê-lo. Algumas reflexões e propostas para a preparação de atores para a atuação em cinema já foram expostas em um trabalho anterior baseado em um recorte específico da obra deste autor russo, sendo adaptada para os trabalhos em cinema (PEREIRA; VARGAS, 2015).

Com o objetivo de dar um passo a mais nas propostas de trabalho visando um tipo de preparação de atores para cinema, nesse trabalho vamos nos focar na importância dos atores conhecerem as palavras que estão dizendo e como estimulá-los a desenvolver contextos sobre elas. Mas, como fazer isso?

O ATOR E AS PALAVRAS

O trabalho de decupagem de roteiro não se faz importante apenas para as áreas técnicas de uma produção cinematográfica. Apesar de requerer adaptações específicas, a decupagem de roteiro voltada ao trabalho dos atores se fundamenta como um importante mecanismo de valorização da história (roteiro) que será desenvolvida, uma vez que esses profissionais serão os responsáveis por ilustrarem, darem vida, profundidade e sentidos às situações das personagens que serão contadas na obra audiovisual, fundamentando-se como um elo importantíssimo de empatia, recepção, atenção e envolvimento com o espectador (PEREIRA; VARGAS, 2015; PEREIRA, 2013). Por outro lado, essa inovaçao de pensamento coloca em pé de igualdade a valorização do trabalho dos atores, os equipamentos da técnica cinematográfica e os trabalhos das demais áreas no cinema. Sabemos que essa ação é algo recente e gera estranhamento. Porém, defendemos essa abordagem pela importância de direção e atores compreenderem o roteiro, o modo como a narrativa evolui, para, então, pensarem em estrategias técnicas (linguagem audiovisual escolha de planos) e ações do ator (narrativa foco na movimentação da cena e formas de falar) para o desenvolvimento da obra a ser filmada.

Os atores necessitam compreender os motivos pelos quais suas personagens estão dizendo as falas descritas no roteiro no contexto da história que está sendo contada naquele momento do filme. Para que isso ocorra, os roteiros precisam valorizar a compreensão das falas e os sentidos de cada uma delas dentro da história. O processo de decupagem de roteiro pensando em fornecer subsídios interpretativos aos atores pode, inclusive, chamar a atenção de roteiristas, produtores e diretores sobre alguns problemas que o roteiro contenha e que possam prejudicar à recepção da obra cinematográfica pelos espectadores e dificultar o trabalho dos atores. Sabidamente, se os atores não compreendem as falas de suas personagens, podem desenvolver interpretações que não venham ao encontro dos objetivos da produção para as personagens em questão, prejudicando o resultado final do filme ou aumentando o tempo de repetições de cena e conversas em *set* durante as filmagens até se atingir algo próximo aos objetivos desejados com este roteiro. Este tipo de demora em um *set* de filmagem pode encarecer a produção, atrasar cronogramas de filmagens, inviabilizar planos, sequências e cenas que seriam filmadas, além de poderem provocar atritos entre à equipe. Mas, toda essa responsabilidade sobre o ocasionamento de problemas cabe aos atores? A resposta para essa pergunta não deve buscar apontar qual o culpado para cada erro em uma produção cinematográfica. Porém, deve, em princípio, pensar alternativas para que toda a equipe desenvolva seus trabalhos em sinergia para que tais problemas sejam previstos, minimizados e/ou evitados. Nesse sentido, uma produção cinematográfica não deve se pautar apenas pela qualidade técnica das imagens, mas também buscar alternativas para fornecer condições de os atores desenvolverem seus trabalhos com segurança e compreensão sobre o que suas personagens estão dizendo em cada momento do roteiro.Muitas vezes, não somente os atores não compreenderam os motivos e razões de suas falas em determinadas cenas do roteiro. Equipe técnica, produção, direção e, também, roteiristas podem não compreender porque as personagens estão dizendo tais falas, pois as cenas podem ter sido pensadas sob a perspectiva dos enquadramentos de imagens, aspectos técnicos de cada plano esquecendo-se da função, profundidade, importância e motivos da personagem estar dizendo ou expressando com seu corpo as falas/situações da cena em questão.

Uma forma para se precaverem os problemas descritos anteriormente pode ser por meio da análise de roteiro perpassando o PGS e estudando o roteiro juntamente com os atores pensando e propondo a análise ativa, ponderando subtextos, sentidos e intenções para cada frase a ser dita pelo elenco durante o filme (PEREIRA; VARGAS, 2015; PEREIRA, 2013). No entanto, podemos trabalhar com os atores visando desenvolver outros tipos de relações deles com as palavras do roteiro e que podem fornecer elementos diferenciados nessa relação, como por exemplo, criar imagens e sensações que desenvolvam contextos imaginativos a cada palavra ou a cada frase, conforme a cena que se está estudando. Nesse sentido, apesar de Kusnet (1992) também estabelecer suas propostas para o trabalho de atores em teatro, podemos adaptar alguns de seus princípios para a atuação no audiovisual, ao observarmos o que ele refere ao dizer que:

> [...] antes de começar a falar, nós imaginamos o que vamos dizer, só depois transformamos essas imagens em palavras. Ouvindo outras pessoas falarem, passamos por um processo inverso: primeiro ouvimos uma combinação de sons, - as palavras – em seguida, as palavras ouvidas se transformam no nosso cérebro em imagens, que por sua vez, provocam nossa resposta em forma de palavras. [...] é necessário que o ator, para agir por meio de falas, tenha, antes disso, elementos aos quais possa reagir falando, isto é, imagens das falas dos outros. [...] É por essa razão que Stanislavski sistematicamente lembrava a seus atores a necessidade de sempre "avaliar" as palavras de seus parceiros em cena antes de começar a falar. [...] VIZUALIZAÇÃO DAS FALAS. Esse elemento nos ensina como ouvir e falar em cena: pensar como se fosse o personagem antes de começar a falar e ouvir – sempre como se fosse o personagem – antes de responder (KUSNET, idem, p. 62-63).

No trecho acima, Kusnet (idem) enfatiza a criação de imagens por parte dos atores para cada fala. Mas, também, salienta que a interação entre as imagens criadas pelos outros atores para as suas falas, propiciará um tipo de reação que será mais viva e verossímil às situações vivenciadas na cena naquele instante. Esse tipo de estágio interpretativo se faz importante para que a cena a ser filmada obtenha os níveis de sensibilidade, espontaneidade e verossimilhança necessários a um resultado final satisfatório. O estudo do roteiro e essa abordagem na preparação de atores para o cinema pode, inclusive, estimular resultados mais efetivos na contracenação entre os atores. Apesar de parecer redundante, salientamos que, ao falarmos sobre a criação de imagens por parte dos atores no estudo das falas do roteiro, estamos falando de estímulos à imaginação, ao sensorial e não que isso signifique que o preparador de elenco, direção e/ou roteiristas tenham que fornecer imagens impressas, virtuais ou de outras formas para os atores, mesmo que isso também possa acontecer. Pensar em imagens, nesse sentido, significa estudar aprofundadamente o texto do roteiro, buscando as raízes de tais acontecimentos e suas implicâncias na vida pregressa, atual e futura de cada personagem, criando meios imagéticos para condensar imaginários, rememorações e sensações das personagens naquele contexto histórico, envolvendo contextos explicativos sobre as situações de vida das personagens que não se fixem apenas em referenciais textuais ou racionais, mas que lhes propiciem subsídios simbólicos, alegóricos, sensoriais e etc. Esses elementos fornecem ferramentas valiosas para os atores fazerem o que Kusnet (idem, p. 63) refere como "capacidade de pensar em cena". Ainda sobre esse assunto, Kusnet (idem, p.69) refere que "a inflexão, a ênfase que se dá a uma ou a várias palavras numa frase, deve obedecer à lógica das intenções, dos objetivos da pessoa que a diz". Quando esse autor se refere à pessoa que diz às falas, ele está ressaltando a personagem e não o ator. Esse aspecto necessita estar sendo sempre atentado ao se estudar um roteiro com objetivos de preparar o elenco para uma produção cinematográfica para que o preparador não acabe incorrendo no erro de esquecer da personagem e apenas acabar preparando o ator para, ele mesmo, apenas dizer as falas de maneira mais eloquente.

O trabalho de análise do roteiro pensando e se questionando a cada momento sobre não apenas o que roteirista e direção desejam passar com essa obra, mas enfocando em reflexões para compreender os motivos pelos quais as personagens dizem cada fala e/ou passam por situações em cada cena auxilia a equipe a compreender melhor o todo de cada cena, a história do filme em si e aos atores, além disso, a vivenciarem suas personagens em um nível maior de profundidade. Nesse sentido, Kusnet (idem) refere que:

> Através de constantes exercícios o ator adquire a capacidade de ouvir em cena, isto é, visualizar as falas ativamente, agindo e reagindo de acordo com o efeito da visualização. [...] para tornar a "visualização das falas" realmente ativa, é necessário *comentar do ponto de vista do personagem* as imagens resultantes da "visualização". Eu insisto: Cuidado! Não as comente do ponto de vista do ator que interpreta o papel. Essa confusão acontece frequentemente (ibidem, p. 65).

No trecho acima, Kusnet salienta um importante aspecto que, às vezes, pode vir a ser negligenciado: pensar nas falas da personagem

de acordo com as características físicas, temperamentais e vocais dos atores para dizê-las. Muito embora essas características possam até exercer alguma influência no processo de *casting* ou de normatização de perfis para as personagens do filme, elas não determinam as potencialidades criativas que atores possam desenvolver em seus papeis. Além disso, elas podem funcionar como armadilhas e equívocos na condução da preparação do elenco para atuação no filme, pois há que se estar atento às distinções entre personagem e ator na sua vida real. Considerar que atores devam conter todas as características em semelhança às personagens significa possuir uma capacidade muito limitada das possibilidades criativas de tais profissionais.

Kusnet (idem, p.71), refletindo sobre a obra de Stanislavski (1983; 1989; 1997; 2008; 2012; 2014), considerou que os atores deveriam buscar encontrar os subtextos de cada fala, de cada palavra, de cada situação vivenciada pela personagem na história, enfatizando que subtexto, nesse sentido, se referiria a "tudo aquilo que o ator estabelece como pensamento do personagem antes, depois e durante às falas do texto", visando encontrar o "monólogo interior", um "pensamento do personagem". Os métodos para se abordar o estudo e proposição de subtextos nas falas das personagens de um roteiro podem ser múltiplos e atenderem a necessidades específicas em cada produção cinematográfica (PEREIRA; VARGAS, 2015). Nesse sentido, um dos caminhos poderia ser o de estimular os atores a encontrarem os monólogos interiores, as falas internas, os pensamentos de suas personagens em cada uma das frases, das falas, das cenas do roteiro. Relacionando a isso, expomos o que Kusnet (op.cit.) refere ao dizer que:

> Os pensamentos resultantes da improvisação só se transformam em "Monólogo Interior", quando o ator consegue conscientizá-los, isto é, transformá-los em "Falas Internas". [...] para poder usar os pensamentos resultantes da improvisação, o ator deve analisar as imagens, traduzi-las em palavras, transformando-as dessa maneira em "Falas Internas" próprias do "Monólogo Interior" (KUSNET, idem, p. 72).

Quando o autor acima fala em imagens, ele está se referindo a um conjunto sinestésico-imagético relacionado ao imaginário, à criação de imagens e não necessariamente às imagens que serão filmadas ou aos enquadramentos, planos e contextualizações de cada *frame* do filme. Cabe ao preparador de elenco trabalhar em consonância com as propostas do diretor, roteirista e produção sobre a obra que será desenvolvida, no intuito de direcionar os elementos que estimulem os atores a criarem contextos que situem suas personagens não apenas na história, mas também na proposta que está sendo desenvolvida pela equipe.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo aprofundado do texto do roteiro do filme que será desenvolvido se configura como um importante estágio no processo de preparação de atores para atuar no cinema. Ao compreender suas falas, propor subtextos e se aprofundar na história da personagem, os atores dispõem de subsídios riquíssimos para virem a estabelecer seus processos criativos posteriores a essa etapa para, então, chegarem à criação de suas personagens.

O preparador de elenco para atuar em uma obra audiovisual deve estar atento às diferenças entre as propostas de formação de atores para teatro, cinema, televisão e *internet*. Porém, mesmo com diferenças de técnicas de atuação para cada uma das linguagens artísticas, a compreensão do texto, a sinergia dos discursos, propostas e abordagens entre equipe técnica, direção, roteiro e atores são imprescindíveis para se obter resultados mais adequados ao trabalhos que será desenvolvido. Por esses motivos, antes de pensar em estabelecer processos de criação de personagens para atuação na obra que será filmada, o preparador de elenco deve enfatizar o estudo e compreensão do texto com os atores, propondo subtextos, sendo eles textuais, imagéticos sensoriais e etc... Esse primeiro estágio, se bem realizado, pode constituir todo o processo de preparo dos atores para atuarem no filme proposto, já, inclusive fomentando uma criação de personagens em acordo com a proposta de produção, direção e roteiro.

REFERÊNCIAS

KUSNET, Eugênio. **Ator e Método**. São Paulo/ SP & Rio de Janeiro/RJ: HUCITEC, 1992.

PEREIRA, Josias; PERES, Rogério; VARGAS, Vagner; ESTEVES, Rodrigo; PRETTO, Alan. “Direção de atores e semiótica greimasiana na decupagem de roteiro.” **Revista Orson**, n. 04, pp. 61-74, 2013.

PEREIRA, Josias; VARGAS, Vagner de Souza. “Direção de atores: Análise ativa e percurso gerativo de sentido”. **Revista Orson,** n. 09, pp. 155-167, 2015.

STANISLAVSKI, Constantin S. **A construção da personagem**. 3ª Ed. Rio de Janeiro/RJ: Civilização Brasileira, 1983.

_____. **Minha vida na arte.** Rio de Janeiro/RJ: Civilização Brasileira, 1989.

_____. **Manual do ator.** São Paulo/ SP: Martins Fontes, 1997.

_____. **A construção da personagem.** Rio de Janeiro/RJ: Civilização Brasileira, 2008.

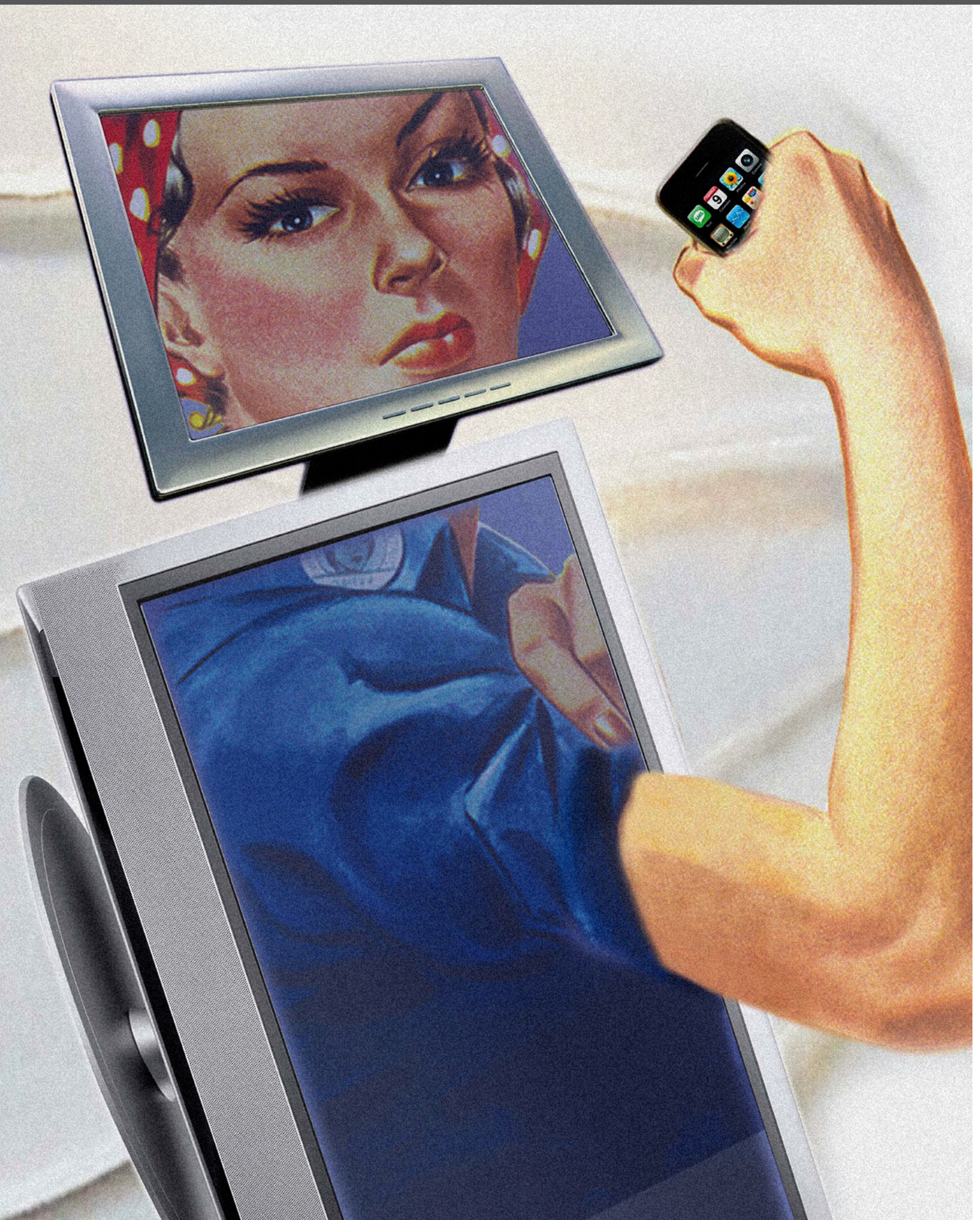
_____. **A criação de um papel.** Rio de Janeiro/RJ: Civilização Brasileira, 2012.

_____. **A preparação do Ator.** Rio de Janeiro/RJ: Civilização Brasileira, 2014.

O PROCESSO



Estamira (Marcos Prado, 2005). Fonte: Divulgação.



A mulher no cinema e na mídia: objetificação, poder e violência

Priscylla Kethellen Viana[1]

Graduanda em Cinema e Audiovisual na UFPel

Resumo: Esse artigo pretende analisar a representação da mulher na mídia e sua relação com a objetificação feminina, o poder e a violência contra as mulheres. A análise, ainda um *work in progress*, se dá a partir do documentário *Miss Representation* (Inglaterra, 2011) e dos curtas de ficção e de documentário do curso de Cinema e Audiovisual da UFPel.

Palavras-chave: Mulher; Mídia; Objetificação; Poder e Violência.

Abstract: *This article aims to analyze the representation of women in the media and its relationship with objectifying women, power and violence against women. The analysis, still a work in progress, take places from the documentary Miss Representation (England, 2011) and short movies of fiction and documentary from UFPel's course of Film and Audiovisual.*

Keywords: *Women; Media; Objectification; Power and Violence.*

O quadro atual da participação e da representação das mulheres na produção audiovisual ainda se apresenta desigual, se comparada à masculina. Neste sentido, os dados mostram que:

> Comparando-se a porcentagem de filmes dirigidos e roteirizados por mulheres percebemos que nas últimas décadas, há mais filmes dirigidos do que roteirizados por mulheres – 11,35% dirigidos em comparação a 9,51% roteirizados entre 1991 e 2000, e 15,37% dirigidos em relação a 13,78% roteirizados entre 2001 e 2010. No total, a diferença não é grande, enquanto as mulheres

1 priscylla.viana.92@gmail.com

> dirigiram 6,87% dos filmes, elas assinam o roteiro de 6,48% dos filmes, entre 1961 a 2010, o que demonstra que a participação feminina na direção e no roteiro cinematográfico é semelhante. Percebe-se que em todas as décadas e no total do período, há mais filmes produzidos por mulheres do que roteirizados ou dirigidos. (ALVES, DINIZ, SILVA, 2012, pp.10-11)

Apesar de existir expressiva representação do feminino em todos os veículos de comunicação, na maioria dos casos ela corresponde à visão dos homens sobre as mulheres. Desta forma, a produção cultural reproduz a perspectiva masculina e patriarcal de mundo, quase sempre repleta de estereótipos, preconceitos e desigualdades.

> Desde o início da história do cinema como espetáculo, em um século em que cresce o domínio da imagem, o cinema americano foi conivente com as ideologias patriarcalistas, originando a representação de uma imagem da mulher "cativa" dentro desse contexto. (...) Negadas socialmente em seu voyeurismo e desejadas como objeto pelo voyeurismo masculino, as mulheres foram estimuladas em seu narcisismo. Originalmente caracterizadas como objetos a serem trocados, tornaram-se alvo da economia capitalista como consumidoras, numa relação bastante explícita entre consumismo e cinema. A verdade é que a grande responsável pela criação de um Pantheon de estrelas no Brasil foram as telenovelas brasileiras, principalmente pela imagem difundida pela Rede Globo de televisão. (GUBERNIKOFF, 2009, pp.70-72)

A baixa participação das mulheres nessas funções no cinema nacional e nas representações deste e em outras mídias, advém do fato que, assim como em outros mercados de trabalho, as mulheres são submetidas a jornadas duplas ou triplas de trabalho, conforme demonstra a tabela a seguir:

TABELA 10 – MÉDIA DE HORAS SEMANAIS DEDICADAS À PRODUÇÃO E À REPRODUÇÃO, SEGUNDO O SEXO. BRASIL, 2002 E 2009

Sexo	Produção			Reprodução	Tempo total gasto em atividades de produção e reprodução	Total**
	Tempo de percurso médio de ida da residência para o local de trabalho*	Nº médio de horas trabalhadas	Total	Nº médio de horas dedicadas aos afazeres domésticos		
	Média (A)	Média (B)	Média (A+B)	Média (C)	Média (A+B+C)	
	2002					
Mulheres	4,7	38,3	43,0	20,6	63,6	20.587.795
Homens	4,7	44,3	49,0	9,6	58,6	15.820.010
	2009					
Mulheres	4,7	38,3	43,0	19,7	62,7	25.264.456
Homens	4,7	43,2	47,9	9,3	57,2	20.227.319

Fonte: FIBGE, PNAD – Microdados.

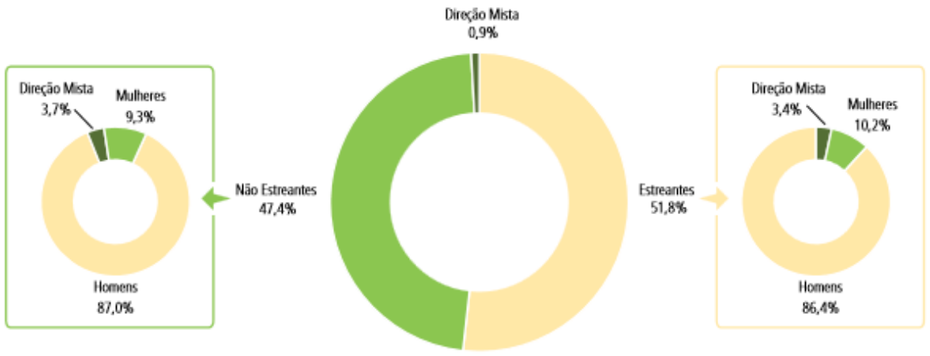
Excetuando os raros casos em que contam com uma divisão justa de tarefas com o companheiro(a) ou familiares, amparo estatal através de creches e escolas ou condição financeira para pagar alguém que cuide da casa e dos filhos, nos outros casos teremos mulheres das camadas sociais menos favorecidas economicamente sendo excluídas deste nicho de mercado, dando continuidade ao elitismo da produção e representação das mulheres na mídia.

> A maternidade não pode, pois, ser encarada como uma carga exclusiva das mulheres. Estando a sociedade interessada no nascimento e socialização de novas gerações como uma condição de sua própria sobrevivência, é ela que deve pagar pelo menos parte do preço da maternidade, ou seja, encontrar soluções satisfatórias para os problemas de natureza profissional que a maternidade cria para as mulheres. (SAFFIOTI, 2013, p. 86)

Ademais, nossa sociedade impõe o papel de "cuidadoras" às mulheres em todos os sentidos. Consequência disso é que o cargo mais ocupado por elas na execução de um filme é o de produtora.

Dado que pode ser visto também nos curtas analisados, tanto os documentários, quanto as ficções. Elas fazem o filme acontecer. Porém, ao produzirem um filme são "obrigadas", na maior parte dos casos, a divulgar ideias e ideais do universo masculino.

15 TÍTULOS BRASILEIROS LANÇADOS POR CATEGORIA DE DIREÇÃO EM LONGAS-METRAGENS NO CIRCUITO COMERCIAL BRASILEIRO



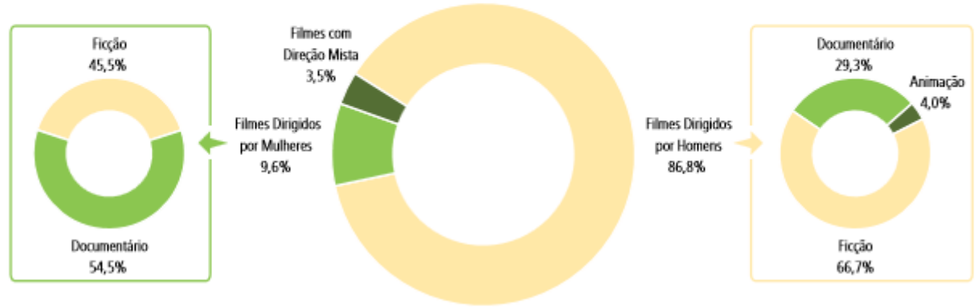
Obras dirigidas por mulheres são minoria entre os filmes lançados

Dos 114 títulos lançados no ano, 99 foram dirigidos por homens, o que representa 86,8% do total. Entre os títulos dirigidos exclusivamente por mulheres (11), a maior parte foi de documentários (6). Já entre os títulos com direção masculina tem-se uma maior presença de ficções (66,7%).

16. GÊNERO DOS CINEASTAS DOS TÍTULOS BRASILEIROS

	Filmes Dirigidos por Homens	Filmes Dirigidos por Mulheres	Filmes com Direção Mista
Ficção	66	5	3
Documentário	29	6	1
Animação	4	0	
Total	99	11	4

17. TÍTULOS BRASILEIROS LANÇADOS POR GÊNERO DO CINEASTA

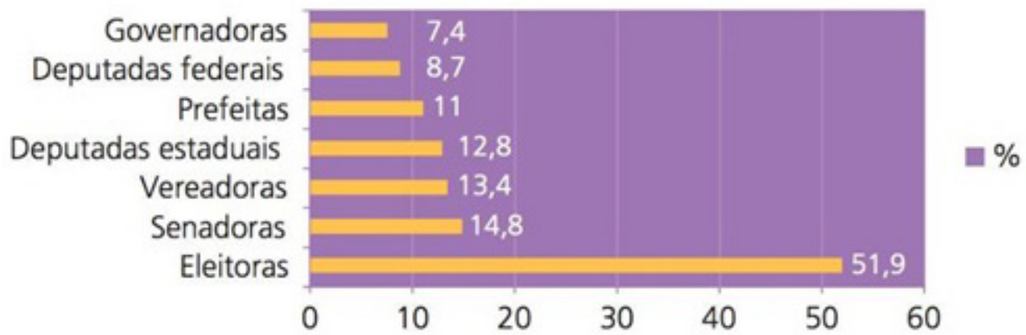


Para uma análise crítica dessa participação e representação, é imprescindível observarmos que as mulheres correspondem a 51,6% da população nacional e 51,7% dessas mulheres são negras (IBGE, PNAD, 2014). Onde estão as mulheres no audiovisual? Onde estão as mulheres negras no audiovisual? Onde estão as mulheres de baixa renda no audiovisual? Onde estão as mulheres transexuais? Onde estão as lésbicas? Quem conta suas histórias? A partir desta inquietação, podemos traçar uma relação com o que nos é apresentado no documentário *Miss Representation* (Jennifer Siebel Newsom, 2011). O documentário expõe que, em toda a mídia, a mulher só é valorizada por sua aparência. O que importa é só o poder que ela alcança através de sua beleza, uma beleza irreal e padronizada para a maior parte da população. Essa ação é criada através de uma representação social feita por um grupo social e sua multiplicação. Apesar de ocuparem cargos importantes em diversas atividades, na política as mulheres ainda são minoria. Segundo o documentário, a mídia oferta uma imagem de mulher-objeto e quanto mais as mulheres se auto-objetificam maior é a chance de elas se tornarem depressivas, desenvolverem transtornos alimentares, etc. Isto se relaciona com as mulheres em posições de liderança, uma vez que "mulheres que se auto-objetificam têm menor eficácia política", entendendo eficácia política aqui como a noção de que sua voz importa e que você pode mudar a política.

É possível concluir, a partir do documentário, que o modo como a mídia trata mulheres no poder seria irresponsável e cruel. Também

podemos inferir que a gravidade do problema estaria no fato das mulheres acharem que a sua objetificação seria normal. Isso geraria uma menor probabilidade dessas mulheres concorrerem a cargos políticos, alimentando um ciclo da sub-representação das mulheres em todas as instâncias de poder. Essa situação gera consequências preocupantes para a sociedade, principalmente àquelas que se propõem a ser democráticas. O gráfico abaixo ilustra esta constatação:

Gráfico 1 - Mulheres em cargos políticos: Brasil, 2013



Fonte: https://goo.gl/eMmiJA

Dessa forma, a intenção do filme *Miss Representation* é mudar a imagem que a mídia faz da mulher: ao invés de uma imagem sexista e machista, se as meninas vissem na mídia imagens positivas sobre a mulher, ocupando cargos de liderança na política, por exemplo, elas poderiam se espelhar naquilo que elas estão vendo e também se tornarem líderes.Como expressa o sub-título do documentário "você só pode ser o que você pode ver".

Para além da questão da ocupação do poder, a representação da mulher que está posta na mídia leva ao incentivo e agravamento da violência contra a mulher. Isto porque, como refletem Bonavitta e Hernanez (2011), ao se tornar mero objeto ela fica exposta a todas as vontades e práticas da cultura patriarcal, machista e capitalista, que através de filmes, propagandas, novelas ou noticiários naturalizam o uso, exploração e violência às mulheres.

> Estes estereótipos sobre as imagens das mulheres reforçam a violência de gênero contra as mulheres e meninas, considerados, na sequência de Marcela Lagarde (2006), como conduta que inclui qualquer agressão física, psicológica, sexual, patrimonial, económica ou feminicídio dirigida contra as mulheres e meninas por serem tal. É um tipo de violência que ocorre em um esquema de poderes desiguais, que visa subjugar e controlar as mulheres e meninas, que causa danos e prejuízos e viola seus direitos humanos (Vega Montiel, 2010). Violência contra mulheres e meninas é o mecanismo usado por homens para garantir a manutenção do poder e desfrutar de privilégios. Neste sentido, a violência tem sido articulada em nossas estruturas e ideologias, e é apoiado por uma série de convenções sociais, leis e instituições (ibid.). Assim, a violência contra mulheres e meninas é o caminho para restaurar a energia do sexo masculino e que os homens usam para afirmar sua virilidade. É um mecanismo compensatório individual para cada homem, enquanto o mecanismo é socialmente aceitável para afirmar o controle e poder masculino (BONAVITTA, HERNANDÉZ, 2011, online)

Neste contexto, a metodologia utilizada para analisar a participação e a representatividade das mulheres, numa perspectiva local, foi a partir da observação dos produtos audiovisuais documentais e de ficção da Universidade Federal de Pelotas (UFPel).[2] Filmes estes disponibilizados online pelo próprio curso. São 56 produções no to-

2 Existem dois cursos de Cinema na UFPel (Audiovisual e Animação). Entretanto, a pesquisa restringiu sua análise aos produtos ficcionais e documentais do Curso de Cinema e Audiovisual. Quantitativamente analisa-se: atores, realizadores, gênero, raça e classe social representada. Qualitativamente, para analisar a representação da mulher, utiliza-se do "Método de Bechdel" quanto ao item "existir mais de duas mulheres, elas conversarem entre si e haver diálogo não seja só sobre homens". Ressaltam-se desde já as limitações da pesquisa pela utilização dos mesmos critérios de avaliação para ficção e para documentário.

tal, sendo 12 curtas documentais e 44 curtas de ficção. Este levantamento busca trazer para uma realidade próxima, dentro do curso de Cinema e Audiovisual da UFPel, as problematizações da questão de gênero que permeiam toda a sociedade brasileira e mundial. A pesquisa feita leva em conta aspectos quantitativos e qualitativos.

De acordo com os números temos nos documentários 61% do elenco composto por homens. Destes homens, apenas 13% não são brancos. Nos 39% restante do elenco temos as mulheres, sendo somente 15% destas não brancas. Na realização, homens participam com 68,1% e mulheres com 31,8% do total. E para elas é reservada, na maioria das vezes, dentro dos seus 31% as funções de produção (33%) e/ou roteiro, montagem e direção com 12,5% de frequência em cada. Além disso, nos documentários, a representação da classe popular aparece em 58% dos filmes, a da classe média em 33% e a mista (média e popular) em 8%.

Importante ressaltar que o Método de Bechdel não será aplicado de forma estrita para a análise dos documentários. Já que nestes, na maioria das vezes, não é mostrada a pessoa com quem se dialoga. Entretanto, apenas em *Sorria* (realização coletiva, 2010), *Manjoada* (Márcio Costa, 2011) e *Dona Conceição* (Leandro Maia, 2014) temos apenas uma mulher. Em todos os outros temos mais de uma. Em nenhum deles elas falam exclusivamente sobre homens. Em dois deles elas são protagonistas, sendo uma delas negra. Em quase todos há diversidade de biotipos e idades.

Assim, a representação da mulher nos documentários da UFPel preenche os requisitos do Método de Bechdel, considerando suas limitações para análise desse gênero. Entretanto, LGBTT's e deficientes físicos não são representados. E essa última observação também contempla os homens. A retratação da classe popular também ganha destaque nessa avaliação. Mas apesar disso, a representação da mulher negra, parda, indígena e camponesa está longe do ideal. Assim como o de homens não brancos. Isso porque, essas representações não correspondem à porcentagem real dessas populações na sociedade brasileira.

CURTA DE DOCUMENTÁRIO	ANO	HOMENS NO ELENCO	HOMENS NÃO BRANCOS NO ELENCO	MULHERES NO ELENCO	MULHERES NÃO BRANCAS NO ELENCO	HOMENS NA REALIZAÇÃO	MULHERES NA REALIZAÇÃO	FUNÇÕES DAS MULHERES NA REALIZAÇÃO	CLASSE SOCIAL EXIBIDA PELO FILME
OLHARES	2007	10	0	6	0	10	6	NÃO ESPECIFICADO	MÉDIA
NÃO É DE SE JOGAR FORA	2008	6	0	8	2	7	6	NÃO ESPECIFICADO	POPULAR
SORRIA	2010	8	1	1	0	15	8	DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA, PRODUÇÃO (4), MONTAGEM (2), ROTEIRO	MÉDIA
COTADA	2010	2	0	3	0	5	2	NÃO ESPECIFICADO	MÉDIA
O CAMINHO	2010	2	1	5	0	14	8	ENTREVISTA, COLABORAÇÃO, SOM, PRODUÇÃO (2), FOTO STILL, PESQUISA, NARRAÇÃO	POPULAR
MANJOADA	2011	5	0	1	0	4	1	NÃO ESPECIFICADO	POPULAR
HABITE-SE	2013	14	5	2	2	6	0	NÃO ESPECIFICADO	POPULAR
ANCHIETA	2013	4	0	4	0	4	1	NÃO ESPECIFICADO	MÉDIA
DONASIRLEY	2013	1	0	3	1	9	2	NÃO ESPECIFICADO	POPULAR
BARRO DURO	2013	3	1	2	1	8	4	ROTEIRO/PRODUÇÃO/PESQUISA, SOM DIRETO, DOTO STILL, MAKINF OF	POPULAR
FEIRE-SE	2014	1	0	3	0	4	2	ROTEIRO/PESQUISA/DIREÇÃO/MONTAGEM, DIREÇÃO	MÉDIA E POPULAR
DONA CONCEIÇÃO	2014	1	0	1	0	4	2	PRODUÇÃO, CÂMERA/SOM DIRETO	POPULAR

OBS.: OS CURTAS DOCUMENTAIS APRESENTAM, EM SUA MAIORIA, DIVERSIDADE NO PADRÃO DE BELEZA FÍSICO DAS MULHERES E NA IDADE DAS MESMAS. ENTRETANTO PERSONAGENS LGBTTs E DEFICIENTES FÍSICOS NÃO APARECEM.

ELENCO TOTAL	HOMENS NO ELENCO	HOMENS NÃO BRANCOS NO ELENCO*	MULHERES NO ELENCO	MULHERES NÃO BRANCAS NO ELENCO*	TOTAL DE REALIZADORES	HOMENS REALIZADORES	MULHERES REALIZADORAS	RETRATAÇÃO DA CLASSE MÉDIA	RETRATAÇÃO DA CLASSE POPULAR	RETRATAÇÃO MISTA
100	61	8	39	6	132	90	42	4	7	1
100%	61%	13%	39%	15%	100%	68,18%	31,81%	33,3%	58,3%	8,3%

*EM RELAÇÃO AO TOTAL DE HOMENS OU DE MULHERES

FUNÇÕES [ESPECIFICADAS*] REALIZADAS POR MULHERES (24)	100%
PRODUÇÃO (8)	33%
ROTEIRO (3)	12,5%
MONTAGEM (3)	12,5%
SOM (3)	12,5%
DIREÇÃO (2)	8,3%
MAKING OF (1)	4, 1%
DIREÇÃO DE ARTE (0)	0
DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA (0)	0

*ALGUMAS PRODUÇÕES NÃO APRESENTAM DESCRIÇÃO DAS FUNÇÕES.

FONTE: http://wp.ufpel.edu.br/curtas/documentario/

Agora, partindo para os números das ficções temos que os homens são 59,2% do total de atores, sendo 5,2% não brancos. As mulheres são 40,7%, sendo 3,7% destas não brancas. Na realização os homens ocupam 63,1% das funções e as mulheres 36,8%. Dentro desta porcentagem, as funções mais frequentemente executadas por elas são na produção (50,7%), direção de arte (20,3%), roteiro (12,5%) e direção e direção de fotografia (11,7%) cada. Em relação à retratação da classe, 95, 4% das produções são representações da classe média e a classe popular e mista se apresentam em 0,22% cada.

Dos 44 curtas de ficção analisados somente 8 se enquadram no Método de Bechdel de forma estrita (*Três por Quatro*, Ana Maria Dacol e Eduardo Resing, 2011; *O livro de regras da Beatriz*, Isadora Ebersol 2010; *Parassonia*, Graziele Cardozo, 2014; *O fecho Éclair*, Lucas Arizaga, 2013; *8 e 80*, Carolina Gaessier, 2013; *Eu estou bem*, Fernando Marreira e Ane Tchavo, 2014; *Duas Caras*, Felipe Tapia, 2013; e *Golpe do Espelho*, Bernardo Turela, 2009). Já *Ester* (Matheus Gomes, 2013) é um dos curtas que merece destaque quanto a sua representação da mulher. Este, apesar de não possuir diálogo entre as mulheres, é o único curta que coloca uma jovem fora do padrão físico magro. Além disso, ela é uma protagonista que se empodera ao longo do filme.

Dentre as ficções, a falta de representatividade da mulher e do homem negra(o), parda(o), indígena e camponês(a) continua, assim como nos documentários e em níveis até mais evidentes. O destaque fica com a retratação de classe social, com a classe média chegando a quase 100% do total. A falta de representatividade das LGBTT's e das deficientes se mantém também nesse gênero e para os homens não é diferente, já que apenas em *Ovo de Colombo* (Guilherme Mendonça Correa e Marcos Hass, 2014) temos a exibição de um relacionamento homossexual masculino e uma personagem travesti. Já em relação à representatividade da mulher que não seja jovem, temos apenas em um curta, *8 e 80* (Carolina Gaessier, 2013) personagens de mulheres idosas.

Desta maneira, podemos concluir que ao comparar as produções audiovisuais da UFPel temos uma representação da mulher muito mais condizente com a realidade nos documentários do que nas ficções. Neste sentido, é importante ressaltar que:

CURTA DE FICÇÃO	ANO	HOMENS NO ELENCO	HOMENS NÃO BRANCOS NO ELENCO	MULHERES NO ELENCO	MULHERES NÃO BRANCAS NO ELENCO	HOMENS NA REALIZAÇÃO	MULHERES NA REALIZAÇÃO	FUNÇÕES DAS MULHERES NA REALIZAÇÃO	CLASSE SOCIAL EXIBIDA PELO CURTA
OVO DE COLOMBO	2014	2****	1	0	0	6	4	PRODUÇÃO, DIREÇÃO DE DOTOGRAFIA, DIREÇÃO DE ARTE, ASSISTENTE DE DIREÇÃO	MÉDIA
DANÇA PROSAICA	2014	2	0	5***	2	5	4	PRODUÇÃO, PRODUÇÃO/MONTAGEM, ASSISTENTE DE PRODUÇÃO/MAQUIAGEM, SOM DIRETO/MIXAGEM	MÉDIA
DR. CHICO	2014	3	1	0	0	8	4	PRODUÇÃO/DIREÇÃO DE ARTE, ASSISTENTE DE PRODUÇÃO, ASSISTENTE DE DIREÇÃO DE ARTE, DESIGN GRÁFICO	MÉDIA
FORA DA CAIXA	2014	5	0	1	0	2	3	ROTEIRO/DIREÇÃO DE ARTE/MONTAGEM, DIREÇÃO, PRODUÇÃO/MAKING OF	MÉDIA
DESENCONTRO	2013	1	0	2	0	5	2	DIREÇÃO DE ARTE, MAKING OF	MÉDIA
DUELO	2013	3	0	0	0	4	0	0	MÉDIA
LINHA VERMELHA	2014	5	0	2	0	2	3	DIREÇÃO/ROTEIRO/DIREÇÃODE ARTE/ASSISTENTE DE PRODUÇÃO, DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA, ASSISTENTE DE DIREÇÃO DE ARTE, MONTAGEM/FINALIZAÇÃO/DIREÇÃO DE PRODUÇÃO	MÉDIA
STELLA	2013	3	1	1	0	3	3	DIREÇÃO/ROTEIRO/DIREÇÃO DE ARTE, MÚSICA, MAQUIAGEM	MÉDIA
REJEIÇÃO	2014	0	0	1	0	4	2	ROTEIRO/DIREÇÃO DE ARTE, DIREÇÃO DE SOM/MAKING OF	MÉDIA
UMA ESTÓRIA BELA	2012	1	0	2	0	2	4	PRODUÇÃO, DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA, ASSISTENTE DE DIREÇÃO, ASSISTENTE DE PRODUÇÃO	MÉDIA
O PRADINHO	2014	1	0	0	0	3	0	0	MÉDIA
NÃO CORRER COM UMA SACOLA NA CABEÇA	2010	4	0	5	0	6	6	DIREÇÃO/MONTAGEM, DIREÇÃO DE PRODUÇÃO, DIREÇÕ DE PRODUÇÃO, DIREÇÃO DE SRTE, FOTO STILL, ASSISTENTE DE PRODUÇÃO	MÉDIA
TRÊS POR QUATRO*	2011	2	0	3	0	12	7	DIREÇÃO/DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA/ROTEIRO/CRÉDITOS INICIAIS, ASSISTENTE DE DIREÇÃO/MONTAGEM/ROTEIRO, DIREÇÃO DE ARTE/ROTEIRO, ASSISTENTE DE DIREÇÃO DE ARTE/DIREÇÃO DE PRODUÇÃO/ROTEIRO, PRODUÇÃO, CRÉDITOS INICIAIS, CRÉDITOS INICIAIS	MÉDIA
O LIVRO DE REGRAS DA BEATRIZ *	2010	0	0	1	0	1	2	DIREÇÃO DE ARTE/ROTEIRO/DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA/DIREÇÃO DE ATORES/MONTAGEM, DIREÇÃO DE PRODUÇÃO	MÉDIA
ESTER**	2013	2	0	2***	0	8	5	PRODUÇÃO EXECUTIVA/ASSISTENTE DE ARTE/PRODUÇÃO DE ELENCO/MAKING OF, ASSISTENTE DE PRODUÇÃO/MAKING OF, DIREÇÃO DE ARTE/MAQUIAGEM, MAQ. (2)	MÉDIA
INCONDICIONAL	2014	3	0	1	1	5	8	ASSISTENTE DE DIREÇÃO, DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA/ILUMINAÇÃO/DIREÇÃO DE PRODUÇÃO/PRODUÇÃO EXECUTIVA, STORYBOARD, DIREÇÃO DE ARTE/MAQUIAGEM/ASSISTENTE DE PRODUÇÃO, ASSISTENTE DE ARTE,	POPULAR E MÉDIA

								MAQUIAGEM/MAKING OF, ASSISTENTE DE PRODUÇÃO, PRODUÇÃO DE SET	
PARASSONIA*	2014	2	0	2	0	7	7	DIREÇÃO, DIREÇÃO DE PRODUÇÃO/ROTEIRO/PRODUÇÃO EXECUTIVA/FOTO STILL, DIREÇÃO DE PRODUÇÃO, DIREÇÃO DE ARTE, DIREÇÃO DE SOM/MONTAGEM/ASSISTENTE DE DIREÇÃO DE ARTE/SOM DIRETO/DESIGN FRÁFICO, ASSISTENTE DE PRODUÇÃO E FOTOGRAFIA/SOM DIRETO, OPERAÇÃO DE CÂMERA	MÉDIA
JORGE NELSON E A HIPNOSE MAGNÉTICA	2007	8	0	3	0	8	0	0	POPULAR
ZIRIGUIDUM DE AMOR	2009	2	0	1	0	8	1	PRODUÇÃO	MÉDIA
ROCK DUPLO	2011	10	0	7	0	14	6	ASSISTENTE DE DIREÇÃO/SOM DIRETO, ASSISTENTE DE ARTE/SOM DIRETO, FIGURINO, MAQUIAGEM, DIREÇÃO DE PRODUÇÃO/PRODUÇÃO EXECUTIVA/SOM DIRETO, AS. PROD.	MÉDIA
EM QUADRO	2014	2	0	0	0	4	2	DIREÇÃO/ROTEIRO, DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA	MÉDIA
CENA	2013	1	0	0	0	4	4	DIREÇÃO DE ARTE, ROTEIRO, DIREÇÃO DE PRODUÇÃO/ASSISTENTE DE MONTAGEM, MONTAGEM	MÉDIA
RELATIVIDADE	2014	3	0	0	0	3	2	PRODUÇÃO, DIREÇÃO DE ARTE	MÉDIA
AGGRO HANDO	2013	3	0	0	0	4	0	0	MÉDIA
ONDE OS TIJOLOS FICAM AZUIS	2013	4	0	2	0	10	4	ASSISTENTE DE DIREÇÃO, PRODUÇÃO EXECUTIVA, DIREÇÃO DE ARTE, MAQUIAGEM	MÉDIA
AS IRMÃS MANIACCI	2011	1	0	4	0	2	3	FOTOGRAFIA/PRODUÇÃO/FIGURINO, FOTOGRAFIA/PRODUÇÃO, FOTOGRAFIA/PRODUÇÃO	MÉDIA
O FECHO ÉCLAIR*	2013	3	1	3	0	9	3	ASSISTENTE DE DIREÇÃO, PREPARAÇÃO DE ELENCO, DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA	MÉDIA
NÃO ESQUECER	2013	3	0	2	0	0	4	TODAS	MÉDIA
TINHA UMA PEDRA NO MEIO DO CAMINHO	2013	1	0	1	0	2	4	DIREÇÃO, ASSISTENTE DE DIREÇÃO, TRATAMENTO DE FOTOGRAFIA/MONTAGEM, ASSISTENTE DE DIREÇÃO/PRODUÇÃO/MONTAGEM, DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA	MÉDIA
8 E 80*	2013	3	1	6*****	0	11	5	DIREÇÃO/ROTEIRO/PRODUÇÃO/DIREÇÃO DE ARTE, DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA/MIXAGEM DE SOM/PRODUÇÃOQMAKING OF, PRODUÇÃO, PRODUÇÃO, ANIMAÇÃO, MAKING OF	MÉDIA
EU ESTOU BEM*	2014	0	0	2	0	3	1	CO-DIREÇÃO/ROTEIRO/PRODUÇÃO	MÉDIA
DR. LANG E A CIÊNCIA DA METALINGUAGEM	2011	2	0	0	0	5	2	ARGUMENTO/PRODUÇÃO/MAQUIAGEM, PRODUÇÃO/DIREÇÃO DE ATORES/FOTO/MAQUIAGEM	MÉDIA

CATALOGÁRGULA	2013	5	0	2	0	5	1	MAQUIAGEM	MÉDIA
EVIDÊNCIAS	2013	1	0	1	0	1	4	DIREÇÃO/ROTEIRO, PRODUÇÃO/ DIREÇÃO DE ARTE, DIREÇÃO DE ARTE, MONTAGEM	MÉDIA
DESCULPE QUALQUER COISA	2014	4	0	4	0	3	2	MONTAGEM/ASSISTENTE DE DIREÇÃO/FINALIZAÇÃO, PRODUÇÃO/SOM DIRETO	MÉDIA
A FANTA DO MERCADO VOLNEI	2014	3	0	1	0	2	5	DIREÇÃO/DIREÇÃO DE ARTE, PRODUÇÃO/DIREÇÃO DE ARTE, DIREÇÃO DE ARTE/DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA, DIREÇÃO DE ARTE/SOM DIRETO/FINALIZAÇÃO, STORYBOARD	MÉDIA
DUAS CARAS*	2013	2	0	2	0	7	1	DIREÇÃO DE PRODUÇÃO/MAKING OF	MÉDIA
A INCRÍVEL E EXTRAORNIDÁRIA (...)	2008	1	0	0	0	2	1	ROTEIRO/DIREÇÃO DE CÂMERA/MONTAGEM	MÉDIA
36 POSES	2008	1	0	1	0	1	0	0	MÉDIA
O GOLPE DO ESPELHO*	2009	1	1	2	0	4	2	PRODUÇÃO/ASSISTENTE DE DIREÇÃO, FOTO STILL	MÉDIA
O CLUBE DOS SETE	2012	6	0	2	0	12	7	PRODUÇÃO, PRODUÇÃO, PRODUÇÃO, ASSISTENTE DE PRODUÇÃO, DIREÇÃO DE ARTE, ASSISTENTE DE ARTE, ASSISTENTE DE ARTE, MONTAGEM	MÉDIA
NA BOLHA	2011	2	0	2	0	5	0	0	MÉDIA
A VIDA DA MORTE	2011	8	0	3	0	7	0	0	MÉDIA

*ATENDEM AOS CRITÉRIOS DO MÉTODO BECHDEL

**APESAR DE NÃO ATENDER A TODOS OS CRITÉRIOS DO MÉTODO DE BECHDEL, CUMPRE A REPRESENTAÇÃO FEMININA E É O ÚNICO COM UMA PROTAGONISTA FORA DO PADRÃO DE BELEZA FEMININO MAGRO

***1 MULHER NO ELENCO QUE NÃO É MAGRA

**** ÚNICO CURTA QUE APRESENTA RELACIONAMENTO HOMOSSEXUAL MASCULINO E UMA PERSONAGEM TRAVESTI

*****ÚNICO CURTO QUE APRESENTA MULHERES IDOSAS

OBS.: NENHUM DOS CURTAS APRESENTA PERSONAGENS COM DEFIDIÊNCIA FÍSICA , LÉSBICA E TRANSSEXUAL

ELENCO	HOMENS NO ELENCO	HOMENS NÃO BRANCOS NO ELENCO*	MULHERES NO ELENCO	MULHERES NÃO BRANCAS NO ELENCO*	TOTAL DE REALIZADORES	HOMENS REALIZADORES	MULHERES REALIZADORAS	RETRATAÇÃO DA CLÁSSE MÉDIA	RETRATAÇÃO DA CLASSE POPULAR	RETRATAÇÃO DA CLASSE MÉDIA E POPULAR
194	115	6	79	3	347	219	128	42	1	1
100%	59,2%	5,2%	40,7%	3,7%	100%	63,1%	36,8%	95,4%	0,22%	0,22%

*EM RELAÇÃO AO TOTAL DE HOMENS OU DE MULHERES

FUNÇÕES MAIS FREQUENTES NA REALIZAÇÃO DA FICÇÃO FEITAS POR MULHERES (128)	100%
PRODUÇÃO (65)	50,7%
DIREÇÃO DE ARTE (26)	20,3%
ROTEIRO (16)	12,5%
DIREÇÃO (15)	11,7%
MONTAGEM (15)	11,7%
SOM (11)	8,5%
DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA (10)	7,8%
MAQUIAGEM (10)	7,8%
MAKING OF (10)	7,8%

FONTE: http://wp.ufpel.edu.br/curtas/ficcao/

> Após o Cinema Novo, a partir da expansão do movimento feminista no país, as mulheres aumentaram significativamente sua participação na cinematografia brasileira. A partir do boom que a produção documental sofreu a partir do cinema de retomada, essa participação se tornou ainda mais acentuada. Ao mesmo tempo em que firmou seu espaço no cinema nacional, as mulheres trouxeram para as produções nacionais um novo olhar a respeito do seu universo. Com isso não estamos defendendo que existe um cinema de/para mulheres. Acreditamos, porém, que a influência das experiências de vida de um cineasta acaba influenciando os temas trabalhados em suas obras. Assim, a firmação da mulher no cinema documentário brasileiro abriu espaço para uma nova representação feminina no meio audiovisual. A realização de uma narrativa ficcional requer uma produção muito mais complexa que um documentário. Assim, se considerarmos que a participação da mulher no cinema nacional, enquanto realizadora, já sofreu um atraso considerável devido às relações de poder que acompanham o universo feminino, e somarmos a isso as dificuldades impostas pelas produções ficcionais, talvez tenhamos uma justificativa plausível para a maior representação feminina no meio documental. (FARIA, 2013, pp. 37-38)

Deste modo, podemos observar que ainda estamos longe de termos políticas eficientes para todas as áreas afetadas com injustiças de gênero, raça, orientação sexual, classe social etc. Entretanto, já é possível observar algumas mudanças. Por exemplo, entidades brasileiras, como o Instituto Patrícia Galvão, assinaram recentemente um acordo junto à ONU Mulheres, o Pacto de Mídia "Dê um Passo pela Igualdade de Gênero", o que significa que existe atualmente uma preocupação em combater essas desigualdades.

Porém, para mudar a representação das mulheres (e de outros grupos sub-representados) na mídia brasileira, e em todos os espaços de poder, se faz necessária a democratização dos meios de comunicação, como defendem Guareschi e Biz:

> A democracia implica na soberania popular e na distribuição equitativa dos poderes. Os meios de comunicação fazem parte desses poderes. Para que haja democracia numa sociedade, é necessário que haja democracia também no exercício do poder de comunicar. (GUARESCHI, BIZ, 2005, p.77)

Esse monopólio da informação passa a decidir tudo o que será objeto de desejo e participa em grande parte da formação cultural da população, tendo em vista que a televisão influencia a opinião da maioria da população e já estava presente em 95,1% dos lares brasileiros em 2010, segundo o IBGE, 2014. Além disso, a partir dos dados da pesquisa apresentada neste artigo, fica claro que a questão da representação também precisa ser discutida nas produções do ambiente acadêmico. Isto porque, as instituições de ensino, tanto nos cursos de cinema, quanto em outros como jornalismo, comunicação social e publicidade; formam os profissionais que produzirão o conteúdo para a mídia. Podemos concluir que é necessário e urgente que as mulheres, e os demais grupos marginalizados, tenham acesso às devidas reparações históricas para que proporcionem mais oportunidades de ingresso nas universidades, no mercado de trabalho e nas esferas de poder político, podendo alterar esta sub-representatividade que está instaurada na mídia. Não reconhecer a importância da mídia, enquanto majoritária in-

fluenciadora da opinião pública e da cultura do povo brasileiro, é negligenciar todas as consequências que ela gera na perpetuação das desigualdades e opressões sociais.

A participação de outros grupos na construção de uma nova mídia, que não sejam só de mulheres e homens brancos, magros, jovens, heterossexuais e de classe média é imprescindível para uma mudança de cultura. O Brasil, segundo dados da OMS, detém a quinta posição mundial quanto ao assassinato de mulheres, com uma taxa de 4,8 homicídios por cada 100 mil mulheres. Além disso, o número de homicídios de mulheres negras cresceu 54% em dez anos, passando de 1.864, em 2003, para 2.875, em 2013, de acordo com o Mapa da Violência 2015. Contudo, no mesmo período, a quantidade de homicídios de mulheres brancas caiu 9,8%, passando de 1.747 em 2003 para 1.576 em 2013. No total, o número de vítimas do sexo feminino passou de 3.937 para 4.762 em dez anos, o que representa um aumento de 21%. Em 2013, 13 mulheres foram mortas por dia no país. Ressaltando que, 55,3% desses crimes foram cometidos no ambiente doméstico, e 33,2% dos homicidas eram parceiros ou ex-parceiros das vítimas. A violência de gênero dizima a população feminina, diariamente; e com muito mais intensidade quando se trata da população negra, que ainda é a mais empobrecida (IPEA, 2003). Compreendendo como essa cultura se retroalimenta, destacando o papel da mídia nesse processo, nossa hipótese é de que é necessário dar a devida importância à representatividade, visando construir uma nova perspectiva cultural para a sociedade para que esta seja mais justa, solidária e com uma real igualdade de oportunidades a todos e a todas.

REFERÊNCIAS

ALVES, Paula; DINIZ ALVES, José Eustáquio e SILVA, Denise Britz do Nascimento. “Presença feminina no cinema brasileiro - por que estamos tão longe?”. Disponível em: http://www.sinteseeventos.com.br/ciso/anaisxvciso/resumos/GT29-12.pdf. Acesso em: 15 jun. 2016.

ANCINE. **Anuário Estatístico Cinema,** 2014. Disponível em: <https://goo.gl/4m9jWI>. Acesso em: mai. 2016.

BECHDEL. Disponível em: <https://goo.gl/ynMYCa>. Acesso em: mai. 2016.

BONAVITTA, Paola; HERNANDÉZ, Jimena G. “Estereótipos, violência e sexismo: a construção das mulheres nos meios de comunicação mexicanos e argentinos”. Anagramas Rumos e Sentidos da Comunicação. vol.9 no.18 Medellín Jan./June 2011. Disponível em: <https://goo.gl/1798pO>. Acessado em: out. 2016.

Brasil - Retrato das desigualdade de gênero e raça. Unifen-Ipea. Disponível em: https://goo.gl/1H0BAu. Acessado em: out. 2016.

CURTAS UFPel. Disponível em: <https://goo.gl/P6sjm5> . Acessado a partir de: mai. 2016.

GUARESCHI, Pedrinho A.; BIZ, Osvaldo. **Mídia e democracia**. Porto Alegre. Evangraf. 2005.

GUBERNIKOFF, Giselle. “A imagem: representação da mulher no cinema”. **Conexão- Comunicação e Cultura**, UCS, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, pp. 65-77, jan./jun. 2009.

FARIA, Marina Sartório. **A participação feminina na direção do cinema documentário brasileiro**. Disponível em: <https://goo.gl/Rnv37N>. Acessado em: jun. 2016.

FRANCH, Mônica; BATISTA, Carla e CAMURÇA, Silva. “Ajuste estrutural, pobreza e desigualdade de gênero”. **Um caderno feminista de informação e reflexão para organização de mulheres.** Recife, Iniciativa de Gênero/SOS Corpo e Gênero e Cidadania, 2003. 2ª ed.

MAPA DE VIOLÊNCIA 2015: **Homicídio de mulheres no Brasil**. Disponível em: https://goo.gl/G3RZGz. Acessado em: out. 2016.

MISS REPRESENTATION. Jennifer Siebel Newsom. Estados Unidos. 201, digital.

PNAD, IBGE, 2014. Disponível em: <https://goo.gl/rCHK0f>. Acesso em 15 jun. 2016.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. **A mulher na sociedade de classes: mito e realidade**. São Paulo. Expressão Popular, 2013.



Estamira (Marcos Prado, 2005). Fonte: Divulgação.

Entre o verbo e as visões: a força poético-documental de *Estamira*

Noédson Conceição Santos[1]

Acadêmico em Direito pela Universidade Federal da Bahia, em regime de Dupla Titulação com a Universidade de Coimbra (Portugal); Pesquisador nas áreas de Direito, Literatura e Cinema.

"Eu transbordei de raiva. Eu transbordei de ficar invisível... Com tanta hipocrisia, com tanta mentira, com tanta perversidade... Com tanto trocadilo... Eu, Estamira".

Resumo: No contexto cinematográfico, as imagens e as palavras (pós-cinema mudo), são grandezas comunicacionais complementares e individualmente importantes no processo de transmissão de sentidos. Em *Estamira* (2004), obra cine-documental de Marcos Prado, existe uma dinâmica bastante singular e especial entre o verbal e o visual. Fazendo nascer uma tensão narrativa entre o real e o simbólico. Assim, o presente texto tem o propósito de transitar por essa estética carregada de lirismo, envolvendo as falas proféticas e apocalípticas de Estamira que são entremeadas por imagens poéticas e realistas documentais.

Palavras-chave: Estamira; Cinema brasileiro; Documentário; Poética; Estética.

Abstract: *In cinematic context, the images and the words (post-cinema dumb), are complementary communicational fractions and individually important in the process of transmission of senses. In Estamira (2004), cine-documentary produced of Marcos Prado, there are a unique dynamic and very special between the verbal and the visual. Making a narrative tension between the real and the symbolic. Thus, the present text has the purpose of discuss about this aesthetic full of lyricism, involving the prophetic and apocalyptic speeches of Estamira which are interspersed by poetic and realistic documentary images.*

Keywords: *Estamira; Brazilian cinema; Documentary; Poetics; Aesthetics.*

1 noedson.cs@gmail.com

INTRODUÇÃO

Trilhar os percursos de uma narrativa fílmica às vezes pode ser uma tarefa bastante dificultosa e embaraçada, na medida em que nos defrontamos com uma multiplicidade de caminhos e uma infinidade de possibilidades analíticas. Mas não poderia ser diferente, afinal, quando nos reportamos ao cinema, que é uma forma autêntica de expressão artística, automaticamente, estamos a convocar o plano das percepções individuais dos sujeitos que dialogam com a obra.

Neste processo de subjetividades, contam bastante, ao nível das impressões, os registros emocionais e simbólicos do sujeito interpretante, suas cargas valorativas, a bagagem de experiências adquiridas ao longo da vida; e também, é claro, a abertura e profundidade com a qual se entregou à experiência fílmica, dentre outras infinitas variáveis. Além disso, do outro lado da moeda, encontram-se os idealizadores da obra que é entregue ao público, pois, o próprio processo de produção e edição, parte de um suposto lógico que é o de dar vida à "ideia" do filme, ou melhor, a intencionalidade comunicacional que se pretende alcançar por meio dele.

E é por isso que a missão de se debruçar sobre uma película é tão complexa e intensa. O que não deixa de ser, ao mesmo tempo, um convite instigante e provocador, na medida em que verter um olhar mais atento e respeitoso sobre uma obra é um exercício de grandes descobertas, não só para quem observa, como também, para aqueles que são convidados a navegar pelo mesmo horizonte perceptivo.

Estamira (2004) é uma dessas obras que convocam uma visão mais cuidadosa e descolada dos paradigmas das análises fílmicas. Marcos Prado, ao se introjetar no universo epifânico, elucubrativo e visionário de Estamira, a mulher da voz e do tempo, devolve-nos uma consciência crítica e reflexiva, não apenas sobre o modo de fazer e conceber o que se convencionou chamar de cinema não-ficcional, como também, nos impõe uma autocrítica sobre a panaceia idiossincrática que se tornou o mundo moderno. As palavras e as imagens unem-se num acordo cinético em *Estamira*, vê-se uma potência que é ao mesmo tempo poética e documental. Que faz nascer uma experiência sensorial e sinestésica de elevação e de conscientização na audiência. É impossível não compreender a forma e o conteúdo voltado para a documentação da realidade, porém, impossível também, não sentir e viver a transcendência que emana do discurso e da retórica cética e inegociável daquela mulher "que tem a missão de revelar a verdade, e tacar na cara dos inocentes ao contrário".

Entre a razão desarticulada e a insanidade cheia de lucidez, Estamira, a imperatriz dos escombros, nos arrebata para um estado analítico de pura fluidez poética e profética, questionando o mundo, a humanidade, seus valores, suas normas e paradigmas. Levando-nos a compreensão de que "o mundo em que vivemos talvez seja um mundo de aparências, a espuma de uma realidade mais profunda, que escapa ao tempo, ao espaço, a nossos sentidos e a nosso entendimento". (MORIN, 2005, p.8)

LUZ, CÂMERA, IMERSÃO...

O documentário *Estamira* faz parte uma trajetória, é uma substância viva da visão sensível e atenciosa de seu idealizador. Em 1994, o fotografo e cineasta Marcos Prado, que assina a direção do longa-metragem, decidiu fazer um percurso inverso ao da lógica do consumo capitalista e foi em busca do local onde, segundo ele "era diariamente depositado o lixo produzido em casa" (PRADO, 2004, p. 9). E foi assim que pouco tempo depois conheceu o Aterro Sanitário de Jardim Gramacho, no Rio de Janeiro, um lugar grave, austero, tomado pela ferrugem e por toneladas de detritos.

Entretanto, não foi só a dimensão entulhada, suja e fétida que chamou a sua atenção para aquele lugar, em verdade, fora a dimensão humana, a matéria viva e os ecos de resistência que ressoavam nas figuras dos catadores de lixo, que transitavam por ali diariamente, que mais o impressionou. Esses indivíduos, então, seriam o mote para um ensaio fotográfico que teria o nome de *Jardim Gramacho.* Seria uma abordagem antropológica e ambiental, para compreender o universo inóspito e insular no qual habitam as pessoas que trabalham, respiram e (sobre)vivem cotidianamente nos lixões.

Porém, seis anos depois de iniciado o projeto, Marcos Prado conheceu Estamira, uma mulher de 63 anos que sofria de distúrbios

mentais e trabalhava há mais de 20 anos em Gramacho. O diretor relata o primeiro encontro:

> Esbarrei-me com uma senhora sentada em seu acampamento, contemplando a imagem de Gramacho. Aproximei-me e pedi-lhe para tirar o seu retrato. Ela me olhou nos olhos consentindo e disse para me sentar a seu lado. (...) Estamira era seu nome. Contou que morava num castelo todo enfeitado com objetos encontrados no lixo e que tinha uma missão na vida: revelar e cobrar a verdade (PRADO, 2004, p. 9).

Esse encontro foi um divisor de águas no projeto de Prado, a partir dali, Estamira passa a ser protagonista de seu livro (*Jardim Gramacho*), tendo um capítulo especialmente dedicado a ela. "A sua missão é revelar a minha missão", disse Estamira ao cineasta, numa fala perturbadoramente inquietante e instigante. Tempos depois, o projeto acabou por ser ampliado e deu origem ao documentário, que foi filmado entre os anos 2000 e 2004, e recebeu o mesmo nome de sua "personagem" principal. *Estamira* foi o documentário de maior público nos cinemas em 2006 e recebeu 33 prêmios nacionais e internacionais, tais como: Melhor Documentário segundo o júri oficial, nos Festivais Internacionais do Rio de Janeiro e de São Paulo, o Grand Prix no Festival Internacional de Documentários de Marseille e foi escolhido como o Melhor Documentário no Festival Internacional de Karlovy Vary[2].

A imersão no complexo universo de Estamira, certamente, traz a tona questões de fundo bastante importantes, e que são tratadas com muita responsabilidade e sensibilidade por Marcos Prado. Na tela, sente-se e vê-se que:

> "[...] as crises que se apresentam à humanidade [atualmente] são tristes realidades decorrentes do estilo arrogante e etnocêntrico com que a civilização capitalista ocidental se difundiu pelo globo terrestre, num ímpeto contínuo de tentar transformar *natureza* em *produto*, *comunidade* em *mercado* e o *outro* em *si mesmo*, num processo devorador que carrega consigo um universo de paradoxos e contradições". (OLIVEIRA; OLIVEIRA, 2007, p.14)

Não obstante, à estética organizada no documentário, nos faz perceber que o interesse do diretor não é apenas o de mostrar a figura humana apenas como um resultado elaborado por uma conjuntura social, o que seria, de certo, um lugar comum e usual no contexto do cinema documental. Marcos Prado busca representar o universo do "lixão menos como espaço sintético de resíduos humanos, de margem do capital, e mais como cenário medieval de uma subjetividade apocalíptica [...], que encara o depósito de dejetos como ambiente de resistência (não de opressão ou de abandono)" (EDUARDO, 2004).

A força, a bravura de *Estamira,* está justamente em transgredir as margens rigidamente estabelecidas para a estética do documentário, criando-se uma pulsação poética intensa e avassaladora, que toma os sentidos dos espectadores e faz com que eles sintam a voz e o espírito da mulher por trás do lixo e das câmeras. Nem a miséria, e, tampouco a loucura são instrumentalizadas para maquiar ou deslegitimar o que diz Estamira. O cineasta soube entender muito brilhantemente que "[...], não é possível estabelecer, na vida humana, distinções categóricas entre o âmbito racional e o mítico-simbólico, pois eles estão interligados e imbricados numa relação complexa e inteira" (OLIVEIRA; OLIVEIRA, 2007, p.24).

Sabe-se que dentro da dimensão estética da cinematologia, existem algumas divergências e discussões sobre "a possibilidade de uma poética do cinema – ou seja, de uma concepção geral de natureza do cinema, da criação fílmica, da relação do fílmico com o mundo afílmico ou profílmico" (AUMONT; MARIE, 2006, p. 108-109). Porém, independente de uma tentativa de categorização, ou seja, uma generalização estética; é preciso se compreender a imanência artística da obra fílmica, e, nesta medida, percebê-la sob um viés de singularidade. Cada filme possui um trânsito estético

2 Fonte: Zazen Produções (http://www.zazen.com.br/estamira2/).

muito particular.

Há ainda, sob o mesmo grau de arbitrariedade categorizante, uma dicotomia apregoada por muitos, sobre uma oposição "documentário/ficção", que cria um *hall* classificativo voltado a uma eminente catalogação das obras fílmicas. Segundo essa percepção, documentário seria uma organização cinematográfica "de imagens visuais e sonoras dadas como reais e não fictícias. [...] [Tendo] quase sempre, uma caráter didático ou informativo, que visa, principalmente, restituir as aparências da realidade, mostrar as coisas e o mundo tais como eles são" (AUMONT; MARIE, 2006, p. 86).

Porém, em *Estamira* há um horizonte poético, ou melhor, uma força e uma potência que mistura a poesia das palavras e das imagens, com o universo realístico documental. Transgredindo-se, assim, essa estética reducionista e a ética das oposições, pois, "a evolução da história das formas no cinema está aí para demonstrar que as fronteiras entre documentário e ficção nunca são estanques e variam, consideravelmente, de uma época a outra, e de uma produção nacional a outra" (AUMONT; MARIE, 2006, p. 86).

Algumas experiências recentes no Brasil, neste sentido, têm se demonstrado de uma riqueza dialógica impressionante. Ao afastar-se de uma posição de autoridade como revelador de verdades, o documentário, automaticamente, abre um espaço para que o outro tenha a chance de ser visto, e, principalmente, ser ouvido.

Ou seja, abrir a porta das mídias para as vozes marginalizadas e ocultadas pela arrogância historiográfica do mundo moderno, significa, em linhas gerais, promover renovados encontros e diálogos com a sabedoria humana construída sobre a base sólida do dia-a-dia; em outras palavras, permitir ao grande público um contato direto com a voz da razão popular, indubitavelmente, faz crescer em cada indivíduo, um novo tipo de consciência moral e ética que os faz ter um juízo de valor sobre o outro muito menos mitológico e simplista. Afinal, somos processo, e como tal, aprendemos pelas experiências vividas e compartilhadas, por isso, o ato de escutar faz parte de um movimento de evolução e crescimento.

ESTAMIRA, MIRA, IRA: O HORIZONTE POÉTICO-DOCUMENTAL NO JARDIM DAS DISTOPIAS

Existe uma atmosfera marcante em *Estamira*, logo nas primeiras cenas, visualiza-se uma caminho "observacional calcado na performance de sua protagonista-atração, em busca do espetáculo visual e narrativo extraído [...] da [sua] presença cênica. Não vemos aqui uma escancaramento do encontro entre realizador e a pessoa filmada" (EDUARDO, 2004), ou seja, há uma opção pelo empoderamento do outro; um processo de abertura de portas, que retoma o sujeito emudecido e faz dele o protagonista em ação. Nesta medida, não havendo a didaticidade documental, abre-se espaço para um envolvimento profundo com o discurso que se ouve e com as imagens que se vê.

Um primeiro olhar, por isso, convida-nos a conhecer o mais íntimo e secreto da personagem, o seu lar, um casebre simples e humilde. A câmera passeia sobre os signos vivos daquele ambiente, dando relevância aos detalhes e as miudezas cheias de um teor pessoal; uma faca sem cabo, um bule velho e um crucifixo antigo, todos marcados pela força do tempo, vão sendo apresentados num embalo sonoro cheio de melúria.

Antes mesmo de conhecermos Estamira, em sua voz e retórica, já estamos impregnados e cheios de sua vida privada, de seu contexto físico-simbólico. Não, não é o lixo, a miséria ou a sua psicose que dão a tônica do processo de imersão no seu universo, mas a sua humanidade inconteste, que transborda do íntimo de seu habitat.

A passos largos, vê-se uma senhora comum e simples indo em direção a um ponto de ônibus, uma das placas pelo caminho diz, "Gramacho última saída a 1 Km", apontando o seu local de destino. Pouco a pouco o aterro sanitário vai tomando forma e dimensão por trás da mulher. Ela se veste, se prepara, quase num ritual de transição energética. E só depois é que conhecemos a imperatriz do lixo, dos escombros, dona das palavras inegociáveis, que se apresenta dizendo: "A minha missão, além de d'eu ser a Estamira, é revelar... é a verdade, somente a verdade" (ESTAMIRA, 2004).

Há um lirismo verborrágico nas falas de Estamira. Ela diz suas verdades de modo inquebrantável, com frases cheias de expressões e vocábulos próprios que ela usa com força e domínio, manifestando uma coerência aguda em suas análises intensas. Nos seus acessos de raiva, vocifera contra Deus, o *"trocadilo"*, contra a estupidez humana, os desperdícios, critica a educação e a medicina, cheias de *copiadores* e repetidores de ideias vazias, recrimina os *dopantes* e todas as formas de alienação e silenciamento.

Gramacho, o jardim das distopias, vai aos poucos sendo apresentado como um local etéreo, apocalíptico e povoado por uma aura mítica, que se perfaz mais como centro de emoções e lutas, do que um desterro desértico e vazio, como suporia o senso comum. É um lugar distópico, por que reage a ideia de utopias e maravilhosidades com as quais sonha o homem moderno. Ali as cortinas do social se abrem e o mundo mostra-se em sua perversidade atroz.

O lixão, talvez, seja a antítese física e simbólica do mundo tão utopicamente sonhado e almejado, porém, tão pouco lutado e praticado. É ação que solidifica o pensamento no mundo, sem ação, sem consciência crítica e lutas, não há utopia viável e exequível. Por isso, mais do que um processo de ação, Gramacho se reflete como uma inação, um horizonte distópico da falência e da incompetência humana de criar e produzir pensamento sólido e novo.

Em meio a um céu alaranjado pela força crepuscular do sol, mesclando-se com o vento, ouve-se em voz *over*: "Alá... os morros, as serras, as montanhas... paisage e Estamira... estamar... esta... serra... Estamira está em tudo quanto é canto, tudo quanto é lado... até meu sentimento mermo veio... todo mundo vê a Estamira!". Percebe-se, assim, que "Prado se volta para a tradução em imagens e narrativa fílmica da força poética das predições de Estamira. Sua premissa é a noção de que suas divagações supostamente marginais e insanas possuem uma voz autoral e uma verdade poética" (JAGUARIBE, 2011, p.190).

O preto e branco granulado, misturando-se com os sons languidos e as cores do lixo cheio de gases tóxicos, bem como, os closes e quadros fechados na pessoa de Estamira, de certo, são estratégias cinemáticas para construir um filme que não usa a estética da miséria e do lixo, mas, os substancializa em sua poeticidade como forma de arte agressiva e vertiginosa que responde às incongruências da vida contemporânea.

É bem verdade que existem muitos momentos documentais no decorrer do filme, como por exemplo, os depoimentos dos filhos de Estamira, que vão criando um fio narrativo que vai desvelando um pouco de trajetória de vida de sua mãe. Porém, como o próprio Prado comenta em uma entrevista, "era crucial para a criação do filme, evitar apresentar os eventos trágicos e abomináveis da vida de Estamira como uma explicação das suas profecias[3]".

A condução da obra não romantiza ou coloca Estamira numa posição superior e iluminada de irretocável de sabedoria, ela xinga, briga, esbraveja, cospe, arrota, grita e se irrita. O que ocorre é que Estamira é registrada, não sob uma lógica simplista e generalista, mas sim, dum ponto de vista complexo e multilateral.

Assim, no trânsito das imagens, que ao mesmo tempo são unas e duplas, a mulher formato *homem-par*, mãe, avó, *comum* só na carne e sangue, vai transgredindo os clichês de subalternidade, de demência e da miséria, até se materializar em força e poder de pura poesia, fazendo nascer a Estamira, que tudo vê, que "dirruba" as artimanhas do *trocadilo* e que é a "visão de cada um*".* Incontestável, diz: *"*Ninguém pode viver sem mim... Ninguém pode viver sem Estamira*".*

Algumas de suas frases surtem um incomodo e desconcerto muito grande, principalmente para quem não está preparado para ouvir de lábios marginais, coisas como: "Vivemos de restos e descuidos", "[...] é feio. A incivilização que é feio"; "Eu não tenho raiva de homem nenhum. Eu tenho *é* dó"; "As doutrinas trocadas ridicularizam os homens", "Vocês não aprendem na escola, vocês copiam". No seu centro de poder, Estamira nega os discursos dominantes, das religiões, do capital, das mídias e todas as falácias mórbidas e carregadas de sujidades das quais a humanidade se alimenta diariamente.

Num dado momento ela diz: "eu sou perturbada, mas lúcido e sei distinguir a perturbação. Entendeu como é que *é? [...] também*

3 Entrevista para o documentário: *Estamira Para Todos e Para Ninguém* (2007).

pudera, eu sou Estamira. Se eu não der conta de distinguir a perturbação, eu não sou Estamira... eu não era, eu não seria". E mais a frente reitera: "Sou louca, sou doida, sou maluca. Eu sou azougada. Sou esses quatro coisas. Mas, porém, consciente, lúcido e ciente...". Esses fluxos de consciência poderosos e suas falas carregadas de poeticidade dão a Estamira uma margem de confiança e fiabilidade. Talvez por isso que o público a ouça com atenção, respeito e enxerga em seus dizeres um convite a certos tipos reflexões.

Estamira busca um misticismo messiânico em si mesma, porém, nunca renuncia a sua condição mortal, finita e falível. "Antes de eu tá com carne e sangue, é claro, se eu sou a beira do mundo! Eu sou Estamira. Eu sou a beira, eu tô *lá, eu* tô *cá, eu* tô em tudo quanto *é* lugar! E todos depende de mim. [...] E, quando desencarnar, vou fazer muito pior!".

Seu relativismo sobre a vida e o mundo, é algo que desperta uma leitura poética e aberta sobre a existência. "A criação toda é abstrata, os espaços inteiro é abstrato, a água é abstrato, o fogo é abstrato, tudo é abstrato. Estamira também é abstrato". Levando-nos ao entendimento de que, "o estado poético nos transporta através da loucura e da sabedoria, e para além delas" (MORIN, 2005, p.9). Como já apontou Shakespeare, há mais mistérios entre o Céu e a Terra, entre a insanidade e a razão, do que supõe a nossa vã filosofia e nossa inacabada ciência. "Tem o eterno, tem o infinito, tem o além... tem o além dos além. O além dos além vocês ainda não viram. Cientista nenhum ainda viu o além dos além".

Um lugar novo, um mundo novo e sem a bestialidade que tomou conta do homem-social, é por isso que clama Estamira. Seu desassossego emerge da paixão desajuizada por uma vida sem todos esses *tocadilos.* Em um de seus discursos filosóficos, permeado por imagens grandes e horizontais, mostrando a imensidão de Gramacho sob a luz do sol de fim de tarde e do fogo de gases queimados, arrebata dizendo: "A solução é... fogo. A única solução... é... o fogo. Queimar tudo os espaços, os seres... e pôr outros seres... nos espaços".

Com certeza essa é uma ideia apocalíptica de mudança e salvação. Mesmo sendo avessa às ideologias professadas pelas religiões e pelas doutrinas, vê-se que de algum modo, paradoxalmente,

Estamira se retroalimenta de um ideal sacrário; ela mesma tem sua doutrina reveladora, onde "tá quase todo mundo alerta. Erra só quem quer", ela mesma professa seu corpo como mártir: "Se queimar meu sentimento, minha carne, meu sangue... se for pra o bem, se for pra verdade, pra o bem... pela lucidez de todos os seres, pra mim pode ser agora, nesse segundo. Eu agradeço ainda...".

Estamira é um conjunto polifônico, uma mistura incandescente de vozes, que se alternam e se interpenetram constantemente. Ela representa metaforicamente as nossas próprias contradições, incongruências e antinomias. Afinal, "o ser humano é um animal insuficiente, não apenas na razão, mas é também dotado de desrazão" (MORIN, 2005, p.9).

Há uma seção do filme muito simbólica, que vai apontando para o seu desfecho e que merece ser transcrita, pois, é a síntese do pensamento promovido por Estamira durante o decorrer da obra:

> "Eu, Estamira, eu não concordo com a vida. Eu não vou mudar o meu ser, eu fui visada assim. Eu nasci assim... e eu não admito... as ocorrênça que existe... que tem existido com os seres... sangüíno... carnívos, terrestre. Não gosto de erros, não gosto de suspeitas... não gosto de judiação, de perversidade... Não gosto de homilhação... não gosto de imoralidade... O fogo, ele está comigo agora, ele está me queimando... ele tá me testano. Sentimento... todos astros... têm sentimento. Este astro aqui, Estamira, não vai mudar o ser... Não vou ceder o meu ser a nada. Eu sou Estamira e tá acabado, é Estamira mesmo".

É uma manifestação tão nua, viva e avassaladora que lembra a poesia feroz de Fernando Pessoa em seu "Ultimatum", rechaçando as velharias terrenas e as estupidezes da raça humana. Estamira não se dobra, não se curva, não cede e não se vende, "eu não vivo por dinheiro, eu faço dinheiro". Coisa que inclusive, assusta e tira de tempo algumas pessoas de pensamento medíocre que veem o pobre como facilmente corruptível, submisso e vendável.

Marcos Prado traga e traduz, em força, em verbo, visões e luz, as emoções, os sentimentos, pensamentos e as filosofias de Estamira, uma mulher que viveu a imposição austera de seu tempo, sonhou, sofreu, chorou, brigou e amou, uma mulher que é cataclisma e reflexão, que representa um povo e um grupo, que é "ruim, mas, não perversa", e que encontrou em seus próprios escombros a razão de continuar a existir, que encontrou na dignidade do trabalho um *logos* de autoafirmação. Durante mais de duas décadas exerceu a sua resistência nos campos insólitos de Gramacho, o jardim das distopias, e na luta diária, cheia de suor e labor foi preenchendo seu espirito e pensamento, (sobre)vivendo, renascendo em meio as cinzas e ferrugem, diariamente, negando as atrocidades e a burrice humana. "Tem 20 anos que eu trabalho aqui. Eu adoro isso aqui. A coisa que eu mais adoro é trabalhar".

Há uma tensão desmobilizadora de paradigmas quando se ouve de alguém que um aterro sanitário pode ser um local gerador de afetos, provocador de sentimentos e emoções, mas Estamira arremata: "a única sorte que eu tive, foi de conhecer o Sr. Jardim Gramacho, o lixão. O Sr. Cisco Monturo, que eu amo... eu adoro; como eu quero bem os meus filhos e como eu quero bem meus amigos". Foi no lixo, no trabalho e na desorganização que Estamira encontrou a chave para se refazer e confrontar os dessabores, os desgostos e desacertos da vida.

No desenlace final do filme, Estamira se solidariza com a condição do nosso planeta azulado, comentando que "a Terra é indefesa. A minha carne, o sangue, é indefesa como a Terra". A metamorfose do espaço habitado pelo homem é o que viola a Terra, às técnicas e o *modus operandi* da vida em sociedade que provoca suas cicatrizes, tal e qual a brutalidade humana provocou na pela de Estamira.

É de "braços erguidos, fitando o Atlântico e saudando abstratamente o Infinito[4]", que Estamira corteja o horizonte distópico cheio de *astros invisíveis* e incertezas, despedindo-se em poesia e sapiência ao dizer "tudo que é imaginário tem, existe, é".

4 PESSOA, Fernando. "Ultimatum", 1917. Disponível em: http://arquivopessoa.net/textos/456.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estamira é um resultado bastante profícuo e transbordante de um trabalho intenso, sensível e vigoroso. Possui uma transparência e uma riqueza singular. É um filme dotado de grandes simbolismos e recheado de narrativas, ideias e experiências. Perfaz-se como uma obra aparadigmática que reabilita a poesia cinemática dentro do universo cine-documental. Assim, fica patente nas telas um esforço estético e visual de alinhar as imagens de um mundo pretensamente real com os discursos e a retórica lírica e onírica de sua protagonista em ação.

De modo algum, poder-se-ia dizer que é um filme que estetiza o lixo e a miséria, que fantasia e maquia a realidade cruel e dramática de Gramacho. Não há fingimentos ou construções que idealizam o lixão como uma fábula cheia de belezas e fulgores. O jardim das distopias, como foi referido aqui, é um lugar vivo, palco de lutas, resistências e emoções, e é assim que ele surge nas telas, como um lugar que nega a sua invisibilização, um ambiente cheio de gente, de dramas e histórias. É a substância material e orgânica cheia de verdade que pulsa na película.

Estamira Gomes de Souza, a mulher por trás do filme, é a síntese desse universo cheio de conteúdo físico, simbólico e emocional. Ela realça com suas palavras carregadas de poeticidade as lutas de uma vida inteira de sonhos, angústias e medos. Dentro de suas contradições e delírios vai apresentando profecias e proclamando suas verdades em busca de um tempo com mais felicidade, justiça, sensibilidade e amor. E retoma na existência o que Clarice Lispector (1994) disse em palavras: "É como doido que entro pela vida que tantas vezes não tem porta, e como doido compreendo o que é perigoso compreender, e só como doido é que sinto o amor profundo".

A sua linguagem verborrágica inegociável cheia de dureza é a expressão primeira de uma resistência viva. Se ela grita, esbraveja e elucubra é pra mostrar ao mundo que o chorume não a silenciará, as leias não a calarão e os dogmas e paradigmas dominantes por ela não passarão.

Marcos Prado soube colocar genuinamente o verbo e as visões de Estamira dentro deste centro catalítico e visceral que é o cinema, e

assim, na dinâmica processual das imagens em movimento, passamos a viver e sentir a sua potência poética em corpo, alma e emoção. *Estamira*, o filme, mostra que é possível transgredir as fronteiras estáticas do não-ficcional e revela que a realidade é algo complexo e conflituoso demais para ser apreendido e registrado, simplesmente, pelo furo da câmera. A realidade exige mais, ela é urgente, lírica e transcende, por isso, precisa ser sentida e não apenas vista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, Papirus, 2006.

EDUARDO, Cléber. Estamira, de Marcos Prado (Brasil, 2004). **Revista Cinética**. Disponível em:<http://www.revistacinetica.com.br/estamira.htm>. Acesso em: 28 de abril de 2016.

JAGUARIBE, Beatriz. O Self Reencantado: notas sobre Santo Forte e Estamira. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 22, p. 184-195, dez. 2011.

LISPECTOR, Clarice. Mineirinho (crônica), In: **Para não esquecer**. 5ª Ed. São Paulo: Siciliano, 1994.

MORIN, Edgar. **Amor, poesia, sabedoria**. Tradução: Edgar de Assis Carvalho. 7ª ed., Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

OLIVEIRA, Marília Flores Seixas de; OLIVEIRA, Orlando José Ribeiro de. **Na trilha do caboclo**: cultura, saúde e natureza. 1. ed. Vitória da Conquista: Edições - UESB, 2007.

PESSOA, Fernando. **Ultimatum**. Disponível em: < http://arquivopessoa.net/textos/456>. Acesso em: 30 de abril de 2016.

PRADO, Marcos. **Jardim Gramacho**. Rio de Janeiro: Argumento, 2004.

FILMOGRAFIA

ESTAMIRA. Direção: Marcos Prado. Rio de Janeiro: RioFilme/Zazen Produções. Brasil, 2004. Filme/documentário, 115 min.

ESTAMIRA PARA TODOS E PARA NINGUÉM. Direção: Marcos Prado. Zazen Produções. Brasil, 2007. Filme/documentário, 62 min.



O Deserto Vermelho (Michelangelo Antonioni, 1964). Fonte: Divulgação.

Papéis sociais e a incomunicabilidade em *O Deserto Vermelho*

Matheus Strelow Saraiva[1]

Graduando em Cinema e Audiovisual na UFPel

Resumo: O presente artigo analisa o filme *O deserto vermelho,* de Michelangelo Antonioni, através do ângulo das relações interpessoais, estabelecendo uma conexão com os escritos de Richard Sennett relativos à crescente impessoalidade dentro da sociedade urbana e os papéis sociais exercidos pelo cidadão moderno.

Palavras-chave: Michelangelo Antonioni; O deserto vermelho; O declínio do homem público

Abstract: *The following article intends on analyzes the film Red desert, by de Michelangelo Antonioni, through the lens of interpersonal relationships, establishing a connection with the writings of Richard Sennett, regarding the crescent impersonality within the urban society and the social roles exerted by the modern citizen.*

Keywords: *Michelangelo Antonioni; Red desert; The fall of public man*

COMPROMISSO NÃO HONRADO

No final de *O eclipse* (L'eclisse*,* Michelangelo Antonioni, 1962), os dois personagens principais, interpretados por Monica Vitti e Alain Delon, combinam encontrar-se em uma esquina. A câmera de Michelangelo Antonioni os aguarda. O filme, assim como os dois anteriores do realizador, *A aventura* (L'avventura*,* Michelangelo Antonioni, 1960) e *A noite* (La notte*,* Michelangelo Antonioni, 1961), explora as relações falhas de privilegiados personagens com seus semelhantes e com o ambiente urbano. Encerrando a que viria a ser chamada a *Trilogia da incomunicabilidade*, Antonioni potencializa tais relações ao não permitir que as personagens se encontrem. Sua câmera passa a observar detalhes desta esquina, os tapumes

1 strelowmatt@gmail.com

de uma construção, a linha do ônibus que passa pela rua, os postes que se acendem ao anoitecer. Reféns do ritmo rápido da modernidade, representado nesta obra através da bolsa de valores, a estas pessoas, as convenções como os compromissos pessoais já não carregam o mesmo peso. E ao espectador resta esperar até que o filme se conclua, e a promessa se mantenha não cumprida. Em *O declínio do homem público*, Richard Sennett procura estabelecer um histórico da evolução - ou involução - das relações humanas diante de um espaço urbano. Falando especificamente de *O eclipse*, sua sequência final já carrega uma forte conexão com os escritos de Sennett sobre o narcisismo na esfera da sexualidade:

> O simples fato de um compromisso por parte de uma pessoa parece, para ele ou ela, limitar as oportunidades de experiências "suficientes" para saber quem ele ou ela é e encontrar a pessoa "certa" para complementar quem ele ou ela é. Todo relacionamento sexual sob a influência do narcisismo torna-se menos satisfatório quanto maior for o tempo em que os parceiros estiverem juntos. (SENNETT, 2014, p.23)

Convém lembrar o fato de que Antonioni retrata personagens que frequentam o âmbito financeiro de Roma, palco de cosmopolitas da alta classe e vitrine da ostentação de peças de roupa caras. Materializa-se o "compromisso" do relacionamento amoroso urbano no próprio "compromisso" do encontro do casal na esquina. A decisão da câmera de observar seus arredores, o ambiente urbano que rodeia o ponto de encontro, estabelece a imposição das condições modernas do domínio público sobre estes personagens. É a conclusão final de um conceito explorado profundamente através das três obras.

Progredindo naturalmente a partir dos temas sugeridos pela *Trilogia da incomunicabilidade*, Antonioni exploraria a ideia do ser social moderno através de outro ângulo. Em seu primeiro filme colorido, *O deserto vermelho* (Il deserto rosso, Michelangelo Antonioni, 1964), o qual o presente artigo pretende analisar, Antonioni procuraria aplicar seus estudos e conceitos relativos à expressividade das cores. Sua constante investigação do dispositivo se estenderia ao longo de sua carreira, como com *O mistério de Oberwald* (Il mistero di Oberwald, Michelangelo Antonioni, 1980), gravado em vídeo analógico, recurso que permitia a manipulação eletrônica de cores. Philippe Dubois escreve: "Em *O mistério de Oberwald*, Antonioni procurou, com total arbítrio, dotar a imagem de coisas e das pessoas (paisagens e corpos) de um novo corpo de luminescência, uma 'cor dos sentimentos' [...]" (DUBOIS, 2011, p.127-128). Tal ímpeto de experimentação com manipulação posterior caracteriza-se a partir de sua própria experiência com *O deserto vermelho*. A fim de explorar por completo as potencialidades da cor, Antonioni, em conjunto com o fotógrafo Carlo Di Palma e o diretor de arte Piero Poletto, fez com que as próprias locações fossem pintadas de acordo com suas exigências. Árvores e até uma rua inteira foram pintados de branco, por exemplo. Tal trabalho extensivo nortearia-se justamente na representação da subjetividade de uma pessoa em relação a sua incapacidade de adaptar-se a sua situação social.

O DECLÍNIO DA MULHER PÚBLICA

O deserto vermelho acompanha Giuliana, novamente interpretada por Monica Vitti, uma mulher recém liberada de um tratamento médico após um acidente de carro, ao longo de sua deterioração mental frente à industrialização e suas próprias relações. Giuliana é distante de seu marido, Ugo (Carlo Chionetti), um executivo industrial que recebe um sócio para discutir negócios. Sócio este, chamado Corrado (Richard Harris), que vem então a se aproximar de Giuliana. O filme segue uma narrativa simples, a princípio, mas ao longo da projeção vai segmentando-se em grandes sequências. Antonioni rodou o longa em sua cidade natal, Ravenna, onde nos anos 50 um *boom* industrial se instaurou - assim como em toda a Itália.

Giuliana, aparentemente, reage à mudança em seu ambiente, à constante ameaça das emissões tóxicas das impessoais indústrias. Porém essa reação à impessoalidade, em análise mais profunda, não se limita ao impacto ambiental - tratando-se de Giuliana, ambiental diz respeito ao espaço que ela mesma ocupa, não à natureza -, e sim contempla o impacto social, a própria impessoalidade em si. Analisando os papéis públicos, Sennett chama atenção à escola tradicional do *theatrum mundi*, a ideia de que homens são atores dentro da socie-

dade, que por si representa um palco - assim como, o exemplo anteriormente mencionado, a bolsa de valores. Sobre a cidade, escreve:

> Num meio de estranhos, as pessoas que testemunham as ações, declarações e profissões de fé normalmente desconhecem a história de quem as faz e não têm experiência de ações, declarações e profissões de fé semelhantes, no passado da pessoa; torna-se portanto difícil para essa plateia julgar, por um padrão externo de experiência. [...] Duas pessoas encontram-se em um jantar; uma conta à outra que está deprimida há semanas, de tal modo que o ouvinte, enquanto plateia, pode julgar da verdade de tais declarações somente pela maneira como o estranho demonstra o sentimento de depressão; até certo ponto, aparecimentos como esse têm um caráter "urbano". A cidade é uma concentração na qual esses problemas de representação têm toda a possibilidade de surgirem rotineiramente. (SENNETT, 2014, p.58)

Em determinado momento, próximo à metade da projeção, *O deserto vermelho* "estaciona" dentro de um chalé envolto pela névoa do cais, onde Giuliana e Ugo se reúnem com amigos, incluindo Corrado. A sequência, que dura cerca de vinte minutos, representa uma importante catarse que redefine a progressão da personagem dentro da história. Assumindo de vez sua natureza episódica, o filme toma seu tempo para narrar esta jocosa reunião de amigos que logo adquire um cunho sexual. Os corpos se espremem sobre um colchão em um cubículo pintado de um forte vermelho, e através de brincadeiras levemente transgressivas vão perdendo seus limites de contato corporal. Giuliana, em um raro momento, demonstra-se confortável e sorridente enquanto se coloca em evidência diante de seus amigos. Porém após um corte temporal, ela encontra-se isolada, enquanto todos dormem, visivelmente nervosa. Sem a distração da interação social, Giuliana passa por um tempo indeterminado dentro de suas próprias reflexões. A ancoragem de um navio em quarentena provoca a primeira externalização de sua paranoia. Quando os seres humanos com os quais interagia são engolidos pela névoa enquanto a observam, incrédulos, a reação de Giuliana é fugir de carro. A maneira como os amigos interpretam Giuliana é interessante, pois transparece que sua "performance" foi insuficiente para convencê-los de que suas angústias têm fundamento. Afinal, pouco tempo atrás ela se divertia alegremente junto a eles. O contato humano, sua única distração, é tirado dela. Ugo e Corrado encontram o carro parado diante do mar, prestes a cair. Giuliana insiste que dirigiu até ali por engano, porém a situação é tratada com ambiguidade. Teria ela sentido o ímpeto do suicídio?

TREVAS DO PROGRESSO

Quando conta uma fábula a seu filho - que, neste momento do filme acredita-se estar sofrendo de poliomielite, mais um exemplo de como o filme incorpora a perspectiva de Giuliana -, o espectador tem acesso visual à história de uma menina em uma ilha, com cores vívidas e naturais, uma projeção interna de uma ideia de paraíso. "A visão intimista é impulsionada na proporção em que o domínio público é abandonado, por estar esvaziado. No mais físico dos níveis, o ambiente incita a pensar no domínio público como desprovido de sentido" (SENNETT, p.28). Antonioni compreende e representa essa relação através de sua câmera. Em determinada cena em que Corrado apresenta uma oportunidade de trabalho na Argentina a operários, a câmera observa pedaços do ambiente, assim como na sequência final de *O eclipse*. Enquanto fora de quadro ouve-se o discurso de Corrado, nossos olhos focam em falhas nas paredes, em detalhes de objetos. A câmera do filme corresponde ao fluxo de pensamento de Giuliana, mesmo quando a personagem não está presente em cena. A câmera é Giuliana. E ela não se interessa pela palestra de contratação de operários, pois isso não interessa realmente à essência humana. Resta à câmera observar os detalhes da sala, tentar compreender a edificação que tanto influi no novo comportamento social, por mais que não haja sentido em observar. Enéas de Souza, ao tratar da estratégia de Antonioni em seu livro *Trajetórias do cinema moderno*, já apontava as relações tratadas pelo diretor entre o ambiente e o personagem, escrevendo:

> Esse homem moderno da indústria, da cidade grande, das ruas amplas e de contornos nítidos, este homem do

> desenho da linha pura, tem apartamentos onde os amores sofrem a presença dos objetos, pela anulação do próprio ato de amar. Através desta concepção, Antonioni usa o "décor" e os objetos, opondo-os ao homem, oposição que faz brotar o objeto por uma falência dos personagens, pela passividade do próprio homem. O "décor" o devora, porque o homem abdicou do espaço a sua volta, desistiu de viver como um ser em ação. As ruas, com seus desenhos e traçados, as luzes, as paredes do quarto, os cinzeiros, os ventiladores avançam, são presença para dominar o homem, surgindo avassaladoramente para demonstrar a impossibilidade da ligação. (SOUZA, 1974, pp.153-4)

Este texto é anterior ao lançamento de *O deserto vermelho*, porém antecipa a potencialização do trabalho de Antonioni na construção de ambientes metaforicamente aversos à socialização. Constantemente vê-se o próprio cenário engolindo corpos humanos no quadro, porém os grandes ambientes industriais não são apenas construídos de maneira a evidenciar a feiura, ou a ameaça que representam. Suas cores são fortes, sua arquitetura bela, suas luzes brilhantes. Giuliana representa uma sujeira na beleza que o progresso promete pois ela o contempla e o analisa. Em sua aparente passividade, apenas ela é capaz de questionar a roboticidade com a qual o marido - que representa a indústria - trata a natureza e a humanidade. A lógica em excesso cria uma fissura na essência humana. Posicionando o discurso do filme através dos olhos de uma mulher, é claro o intuito de utilizá-la como um signo da pureza da humanidade, não de intenção ou de comportamento, mas de empatia.

OFÍCIO DE CINEASTA

Há um diálogo bastante peculiar em determinado momento, ambientado em um navio cargueiro que Corrado transportará até a Argentina, ao qual trouxe Giuliana para conhecer. Ela pergunta: "O que você leva junto na viagem?", e ele responde listando equipamentos industriais como canos e geradores. Ela então corrige: "Não, eu quis dizer coisas suas... Coisas pessoais". Até então, ambos os personagens demonstravam uma conexão, que ao espectador tornava lógica a progressão da relação dos dois para um sentimento amoroso. Porém, de repente, através de uma simples pergunta, percebe-se que ambos são irremediavelmente incompatíveis.

Ao longo de *O declínio do homem público*, Sennett traça uma linha do tempo que apreende os processos históricos e as mudanças culturais que alteraram a importância das esferas sociais, especificamente o modo como a vida pública cai por terra, dando lugar à esfera privada como parte crucial da condição humana. Colocando o filme sob perspectiva, como um todo, conclui-se que sua conexão com os escritos do autor se dá a partir do momento em que acompanha uma personagem que justamente não se adapta aos valores - termo que Sennett despreza devido a sua qualidade elusiva - da vida privada. O olhar de *O deserto vermelho* é crítico ao progresso, pois é posicionado de acordo com a perspectiva do ser inadaptável e incomunicável. Antonioni projeta um domínio público monocromático, sujo, impessoal, porém Giuliana anseia por ele, pela interação humana.

Apesar de aproximar-se de Corrado, a dificuldade de comunicação entre os dois culmina no clímax, em que Giuliana o procura em seu hotel em busca de ajuda. Confundindo as interações iniciais da esposa do sócio como flertes, Corrado ignora sua resistência e a estupra. Após o crime, enquadrado por trás de barras vermelhas da cama, o cômodo inteiro fica rosa. Aqui Antonioni estabelece sua conclusão. Através do equilíbrio entre a subjetividade das cores e a objetividade dos enquadramentos, *O deserto vermelho* pauta-se na sensibilidade de Giuliana. Enquanto seus três filmes antecessores são ambientados em cidades reais e acompanham personagens inseridos nestes ambientes palpáveis, *O deserto vermelho* é ambientado em um local sem nome, sem tempo, de cores e arquitetura artificiais. Um futuro próximo, uma distopia.

E, apesar de representar uma ficção distópica, a ideia de um espaço de circulação humana projetado para dificultar a interação demonstra-se excepcionalmente coerente à situação na qual vivemos, como aponta Jesús Martín-Barbero ao estudar em *Ofício de cartógrafo* as transformações da metrópole latino-americana na virada do século:

> A verdadeira preocupação dos urbanistas não será, portanto, que os cidadãos se encontrem mas que circulem, porque já não os queremos reunidos, mas sim *conectados.* Daí que não se construam praças e nem se permitam becos, e o que aí se perde pouco importa, pois na "sociedade da informação" o que *interessa* é o que se ganha em velocidade de informação. (MARTÍN-BARBERO, 2004, p.289)

O ato de reduzir um ser humano à sua pura funcionalidade provoca a incomunicabilidade. Por isso, há como refutar o argumento muito disseminado de que *O deserto vermelho* seria um quarto capítulo à trilogia de Antonioni. Nos filmes anteriores, retratam-se as tiranias das intimidades de seres que se adaptam à sociedade moderna. Suas vidas privadas ocupam seus pensamentos e suas preocupações. Aqui, o espectador é posto no lugar do intruso. Se há a necessidade de conectá-lo à trilogia anterior, consideraria o filme como um epílogo, elaborado posteriormente após o autor redescobrir ou repensar seus conceitos. Após retratar âmbitos ricos de detalhes e minúcias, em *O deserto vermelho* tudo é essencializado, transformado em símbolo. Se, na *Trilogia*, as ruas e a cidade como descritas por Enéas de Souza existem, concretamente, em *O deserto*, são metaforizadas através de paisagens desérticas e obscuras.

Como na última cena do filme, em que, confusa, Giuliana caminha por uma área portuária e encontra um operário que não fala sua língua, a incomunicabilidade agora também é metaforizada. As cores da indústria são tão fortes, a modernização tão atrativa, que tiram do ser humano sua própria individualidade. A vida privada é concedida como uma recompensa por aderir ao sistema de produção. Giuliana sofre por recusar a se tornar uma mera ferramenta, um mero ponto no fluxo da informação. De dentro de sua fortaleza azul, por onde consegue observar os navios que ancoram na fábrica do marido, procura dar sentido a seu papel como atriz social, visto que cada vez mais as pessoas com quem convive se tornam plateia.

Ao observar a sombra à margem da luz da promessa do progresso em seu presente, Michelangelo Antonioni comprova que o moderno - adjetivo muito aplicado para definir sua obra - caminha de mãos dadas com o arcaico. Se sua obra sustenta-se e demonstra-se relevante até os dias atuais, o mérito encontra-se na sua capacidade de alcançar a atemporalidade no questionamento do imediato.

BIBLIOGRAFIA

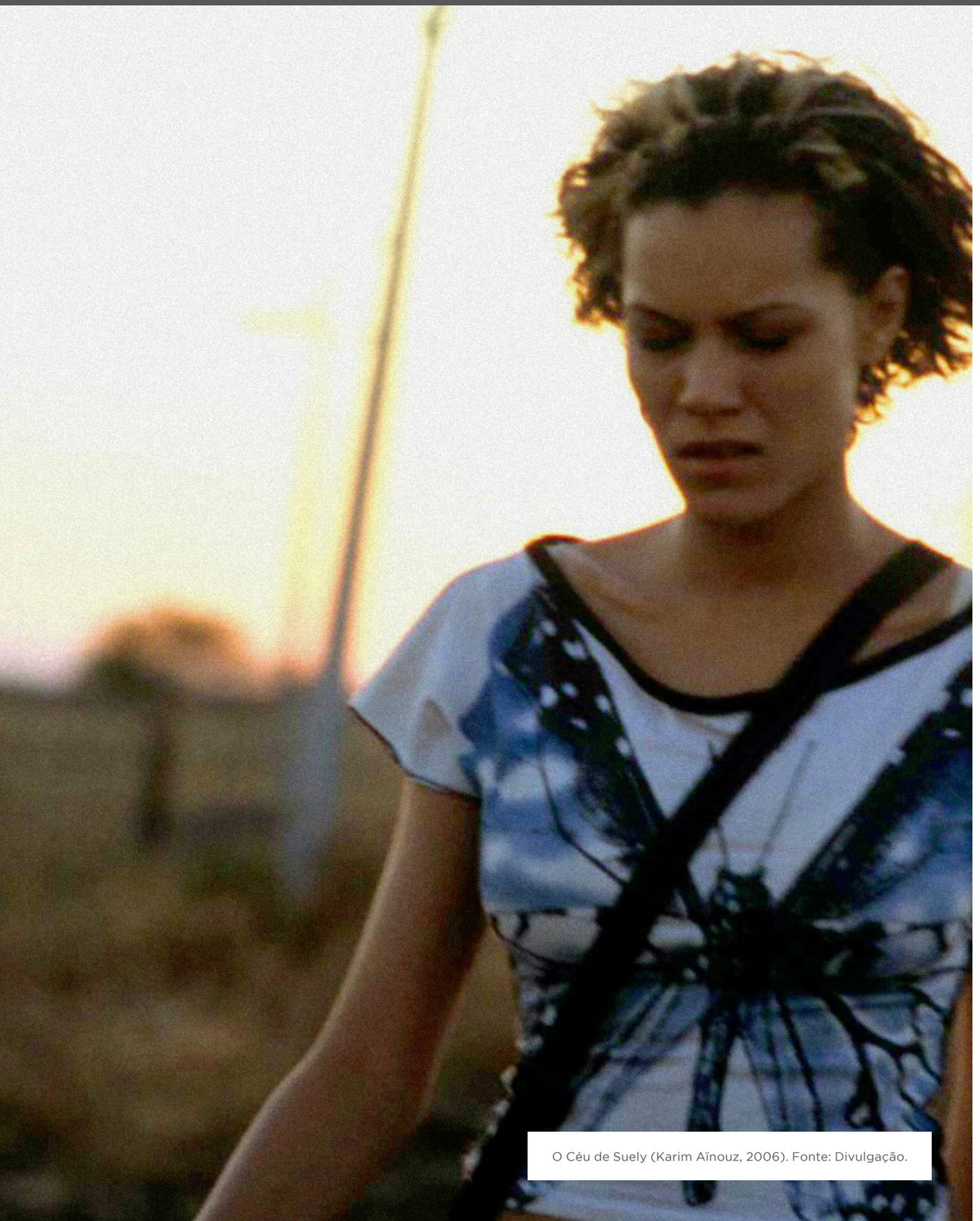
DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard.** São Paulo: Cosac Naify, 2011

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de Cartógrafo**. São Paulo: Edições Loyola, 2004

POMERANCE, Terrence. **Michelangelo red Antionioni blue: eight reflections on cinema.** Los Angeles: University of California Press, 2011

SENNETT, Richard. **O declínio do homem público: as tiranias da intimidade**. São Paulo: Record, 2014.

SOUZA, Enéas de. **Trajetórias do cinema moderno.** Porto Alegre: A Nação & Instituto Estadual do Livro - DAC/SEC, 1974



O Céu de Suely (Karim Aïnouz, 2006). Fonte: Divulgação.

O transitório em *O Céu de Suely*

Douglas Ostruca[1]

Discente do curso de Cinema e Audiovisual da UFPel.

Resumo: Esta pesquisa propõe um olhar sobre o transitório presente no filme *O céu de Suely* (2006). Para discorrer acerca do tema foram selecionados três pontos centrais: a presença de um sujeito pós-moderno a partir de Hall (2005); a representação de uma mulher transgressora, levando em conta o olhar de Ana Flávia Ferraz e Fabiana Rodrigues; e por fim, o olhar que transita sobre os enquadramentos, sustentado em Aumont (2004;2102).

Palavras-Chave: O céu de Suely; Transitoriedade; Análise Crítica; Pós-modernidade; Stuart Hall.

Abstract: *This research proposes an analysis about the transitory in the movie Love for Sale (Karim Aïnouz, 2006). In order to get a deep point of view were selected three points: a subject postmodern, considering Hall (2005); the representation of a strong woman, considering Ana Ferraz and Fabiana Rodrigues; the Aumont's (2004;2102) transitory seeing over the screen.*

Keywords: *Love for Sale; Karim Aïnouz; Transitory; Postmodern; Stuart Hall.*

O TRANSITÓRIO COMO CARACTERÍSTICA DE ESTILO EM KARIM AÏNOUZ

Karim Aïnouz, diretor e roteirista cearense, é uma das figuras que compõem o cenário cinematográfico brasileiro contemporâneo. Seu primeiro filme como diretor foi realizado em 1993, um curta metragem *Seams*[2]. O primeiro longa é *Madame Satã*[3] (2002), seguido por *O céu de Suely* (2006), *Viajo porque preciso, volto*

1 douglas.ostruka@hotmail.com

2 Esse curta participou do movimento *New queer cinema*, sendo exibido na mostra New queer cinema – cinema, sexualidade e política, realizada em São Paulo, Rio de Janeiro, Fortaleza, Curitiba e Salvador, no ano de 2015.

3 Filme importante no cenário de filmes *queer* brasileiros.

porque te amo (2010), *O abismo prateado* (2011) e *Praia do Futuro* (2014), todos de ficção. No intervalo entre tais trabalhos, o diretor se dedicou também a curtas metragens e roteiros, incluindo obras experimentais, séries e, também seu primeiro longa documental para a televisão: *Diego Velázquez ou O realismo selvagem* (2015).

A transitoriedade presente na vida do diretor, que viaja constantemente entre Fortaleza, São Paulo e Berlim, aparece como uma característica de estilo em seus longas ficcionais (CARNEIRO, 2014). Elemento esse que aparece em personagens, narrativas e, até mesmo, na composição dos enquadramentos, sendo assim, uma característica estética e narrativa.

Essa transitoriedade está muito presente do mundo contemporâneo, principalmente no cotidiano das grandes cidades. É frequentemente relacionado às discussões sobre a fluidez da pós-modernidade e seus reflexos nas construções das identidades dos indivíduos, como, por exemplo, a transição de identidade das personagens principais de *Madame Satã* e *O céu de Suely*. No primeiro, João Francisco dos Santos (Lázaro Ramos) também é Madame Satã, e, no segundo, Hermila (Hermila Guedes) se torna Suely. Além disso, no segundo a transitoriedade espacial é muito presente na vida da personagem principal, a qual volta para a cidade natal, Iguatu, para em seguida partir novamente.

Depois de *O céu de Suely*, o deslocamento marca presença em todos os longas ficcionais do diretor. Em *O abismo prateado*, é vez de Violeta (Alessandra Negrini) lidar com a partida do marido, o qual vai embora sem rumo, dizendo adeus apenas por uma mensagem de voz no celular. Em *Praia do Futuro*, o salva-vidas Donato (Wagner Moura), se apaixona pelo alemão Konrad (Clemens Schick), indo embora com ele para Berlim, deixando para trás a mãe e o irmão mais novo Ayrton (Jesuita Barbosa). Em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*[4], o personagem principal, interpretado por Irandhir Santos, é um geólogo que viaja a trabalho, mas não consegue parar de pensar na mulher amada que o abandonou.

4 Nesse filme, o transitório marca, também, o gênero cinematográfico, o qual apesar de considerado ficção, possui traços documentais, podendo, até mesmo ser enquadrado na categoria de filme-ensaio.

A seguir, aprofundaremos o olhar sobre o transitório no filme *O céu de Suely*, levando em conta três pontos centrais: o sujeito da pós-modernidade, a representação da mulher e a composição dos enquadramentos.

SUELY: SUJEITO DA PÓS-MODERNIDADE

Junto com o filho, Mateuzinho (Matheus Alves), Hermila pega um ônibus em São Paulo e parte para sua cidade de origem, Iguatu, localizada no interior do Ceará. Confiando na palavra do companheiro Matheus, que iria logo em seguida levando consigo uma máquina de copiar DVDs. O tempo passa, devido a fuga do ex-marido a personagem volta a se encontrar com um antigo namorado, assim ela imerge na paralisia da cidade. Diante da situação, Hermila junta forças para se libertar, ela decide partir novamente, o lugar não importa, na rodoviária procura pelas passagens mais distantes. Diante do problema dinheiro, ela se torna Suely e rifa o próprio corpo. Dessa maneira, a personagem chega na pequena cidade para em seguida, partir novamente, agora para Porto Alegre. Por si só, ela pode ser considerada uma metáfora para o transitório.



Fonte: http://goo.gl/hDUFHE

Essa transitoriedade é uma das principais palavras relacionadas ao pós-moderno, um momento de crise, em que os valores antes universais, são agora fluidos (FERRAZ, 2006). O que reflete diretamente nas identidades dos indivíduos, gerando, o que Stuart Hall compreende como a crise de identidade.

> As velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim chamada "crise de identidade" é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que destacam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social (HALL, 2005, p. 7).

Ou seja, ocorre uma fragmentação da identidade do sujeito, o qual assume diversas identidades durante a vida, podendo elas ser contraditórias entre si, como por exemplo Hermila, que durante a narrativa assume uma nova identidade, a de Suely, voltaremos a falar dessa questão logo mais. lém da identidade, outro fator afetado na pós-modernidade, conforme Kátia Canton, é o tempo, que está sendo achatado. Deixando uma constante sensação de "falta de tempo", provocada principalmente pelas tecnologias de massa (2009), entre elas, os meios de transporte modernos e a internet, que mudaram radicalmente a relação distância-tempo-espaço. No filme isso está entrelaçado na própria narrativa, já que Hermila é apresentada como um sujeito que se desloca constantemente, Iguatu – São Paulo – Iguatu - Porto Alegre. Além disso, os meios de transporte são pontuados do início ao fim, aparecendo em várias formas: ônibus, caminhão, carro, moto. Elementos esses que permitem a existência de seres transitórios que viajam constantemente, por vezes, longas distâncias, característicos do mundo pós-moderno.

A REPRESENTAÇÃO DE UMA MULHER TRANSGRESSORA

Pontuada a presença do transitório na narrativa, voltaremos a falar das identidades da personagem principal, levando em conta o contexto de representação da mulher no cinema brasileiro.

O audiovisual trabalha com representações do mundo real, dessa forma, interfere na formação das identidades sociais e culturais dos indivíduos, que ao se depararem e depois se projetarem em determinadas representações, passam a ter novas possibilidades de afirmar suas identidades. Lembrando ainda, que essas representações também são interferidas pelos próprios indivíduos e seu contexto histórico (AUMONT, 2012b). Ainda em relação a isso, tendo como base o livro *Psychanalyse: Son image et son public* (Moscovici, 1961), Ana Flávia Ferraz fala da teoria das representações:

> Uma teoria do sentido comum, que ao mesmo tempo em que marca a característica do indivíduo também traz a marca do social. As representações seriam assim uma forma de saber específico, apoiado no social, pois são concebidas em contextos sociais específicos, mediadas por processos de comunicação que fazem circular informações comuns e imersas em bagagens culturais, valores, códigos vinculados e pertencimentos sociais específicos (2011, pp.4-5).



Fonte: http://goo.gl/7ojdHc

Dessa forma, entende-se que por ser um meio de comunicação massivo, o audiovisual desenvolve um papel de responsabilidade na construção das representações sociais - formadas no encontro das pessoas entre si e com as instituições sociais, como os meios de comunicação (idem). Quando um profissional do audiovisual não se preocupa com o impacto de seu discurso na sociedade, negligenciando o processo de pesquisa e desenvolvimento da narrativa. Dando importância apenas para a parte técnica, são reproduzidas representações estereotipadas e vazias, muitas vezes com marcas do machismo que é institucionalizado. Em relação à isso, Fabiana Rodrigues afirma:

> Estereótipos do imaginário da representação da mulher socialmente estigmatizada são constantemente apresentados (e contrastados) em sua representação fílmica. Os filmes brasileiros, de uma maneira geral, tendem a representar as classes sociais e a retratar os conflitos entre as mesmas sem problematizar tais conflitos no contexto do gênero. [Há ainda] a tendência do cinema brasileiro de reproduzir situações que se apresentam no cotidiano, tais como sexo, violência e as mazelas sociais [sem que haja problematização dos temas] (2014, p.10).

Fugindo de tal representação estereotipada que não propõe problematizações, *O céu de Suely* Karim Aïnouz trabalha com a representação de uma mulher forte, de classe baixa e transgressora, que para alcançar sua liberdade dá uma volta no sistema rifando o próprio corpo, situação que coloca a figura do homem na condição de objeto, já que ela os usa para seu propósito de partir. Ao tomar essa decisão, ocorre a transição de identidade, Hermila se torna Suely, toma as rédeas de sua vida e coloca em prática a ação que a permi-

te sair novamente em busca do seu céu (RODRIGUES, idem). Outro ponto importante na construção dessa personagem, é sua relação com os homens. Quando seu companheiro Matheus foge, ela não fica preocupada em encontrar um novo amor, o que fica claro quando do rejeita o antigo namorado. Seu grande objetivo é encontrar uma forma de sair da paralisia de Iguatu, uma nova oportunidade de ser feliz. Felicidade essa que não depende de homem algum, apenas da ação de partir, como sugere um dos últimos planos do filme que revela o sorriso de Hermila de dentro do ônibus na estrada.

> O filme retrata a realidade de muitas mulheres não só do sertão, mas do Brasil inteiro. Uma realidade de não ter espaço, poucas oportunidades, em um mundo masculino opressor. O que difere o filme de Karim de outros que trazem à tona a temática do feminino, é, decididamente, o papel desenvolvido pela personagem. Longe do lugar comum da mulher vinculada ao romantismo, à busca da estabilidade emocional, da segurança financeira, Hermila é uma transgressora e inquietante personagem que coloca em xeque os imaginários criados em torno da mulher, especialmente da mulher nordestina (FERRAZ, 2011, p.8).

Além de trabalhar com uma personagem principal representada pela força, o diretor traz um núcleo familiar todo constituído por mulheres nesse mesmo contexto: Suely, a tia Marcelia (Marcelia Cartaxo), e a avó Zezita (Zezita Matos). O que estabelece relação direta com a vida pessoal do diretor, como ele mesmo afirma em entrevista: "Minha família é uma família típica brasileira, em que os homens iam e as mulheres ficavam. Os homens tinham a liberdade de ir porque não engravidam, precisam ganhar dinheiro"[5]. Em termos gerais, o diretor tira de quadro a representação hegemônica e estereotipada da mulher romantizada, para dar espaço àquelas, que assim como Hermila, lutam todos os dias contra as normas sociais, reivindicando o direito à liberdade, transgredindo papéis sociais que lhes são impostos por uma sociedade patriarcal e machista (RODRIGUES, 2014).

5 Em entrevista para a "Revista de cinema", realizada por Gabriel Carneiro em 2014.

UM OLHAR FUGIDIO SOBRE A IMAGEM



Fonte: http://goo.gl/EqIXLk

Até o momento o foco da análise se manteve na observação do transitório nos elementos narrativos, nesse tópico o foco será sobre um olhar estético dos enquadramentos. A base para isso é o livro *O olho interminável: cinema e pintura* (2004), no qual Aumont propõe uma evolução do olhar variável do espectador, que vai da pintura ao cinema. Ele propõe que as imagens passaram por um aumento na velocidade, ocasionando a imobilidade desse "olho móvel", através daquilo que o autor chama de "esvaziamento do olhar", intensificado com a chegada do digital, sendo relacionado ao mundo pós-moderno. A partir disso, pode-se dizer que o filme *O céu de Suely,* vai contra essa velocidade frenética do audiovisual contemporâneo, oferecendo ao espectador planos com maior duração e pontuando a narrativa com planos abertos. Permitindo assim, que o olhar percorra todo o espaço do enquadramento, indo para além das bordas do quadro, para o fora de campo[6], um olhar transitório sobre o enquadramento, notável na imagem à cima.

Como exemplo para o que foi dito será apresentada a abertura do filme. A primeira imagem a ser vista é em super 8, acompanhada da *voz over* da personagem principal, seguida da música "Tudo que eu tenho" (1972) de Diana, aqui o espectador é situado acerca da relação amorosa de Hermila com Matheus. Depois disso, a personagem principal está dentro de um ônibus com o filho, Matheusinho, em trânsito para algum lugar, o qual é esclarecido quando na tela são mostradas imagens da pequena Iguatu. Planos abertos e parados, marcados pelo céu azul, pela terra marrom e, por meios de transporte (bicicletas, motos e caminhões) que entram e saem de quadro o tempo todo. Combinado a isso há uma ausência de diálogos e trilha sonora, apenas o som ambiente do interior do Ceará. Tais planos permitem um olhar transitório sobre a tela, com uma "ilusão de liberdade, quando na verdade eles o prendem de modo mais radical em um mundo finito, um universo fechado de possíveis" (Aumont, 2004, p. 67). Estabelecendo assim, relação metafórica com a situação de

6 Em "A estética do filme" Aumont define campo como "porção de espaço imaginário que está contida dentro do quadro" (2014, p.21), dessa forma, a parte do espaço imaginário que está fora do quadro é chamada de fora de campo.

Hermila em Iguatu, onde apesar de estar cercada de horizontes e um céu azul infinito, ela se sente presa e limitada. Além dessa, existem outras pontuações durante todo o filme que demarcam a transitoriedade estética e narrativa, como por exemplo, o plano em que Hermila caminha no trilho do trem, o qual leva o olhar do espectador para além dos limites do quadro, para o fora de campo, reforçando a ideia contraditória do infinito que é limitado. Esse olhar transitório sobre esses enquadramentos pode ser comparado com a própria personagem principal, que está de passagem pelos lugares e ainda não encontrou seu lugar no mundo. Assumindo assim, como já pontuado em outros momentos, um caráter transitório por si só.

CONCLUSÃO

A partir de tudo o que foi dito, conclui-se que o transitório está presente no filme *O céu de Suely*, tanto narrativamente quanto esteticamente. Questão evidenciada a partir da reflexão acerca da presença de um sujeito pós-moderno, transitório em si, que está de passagem pela própria narrativa; Da representação de um sujeito com identidade fragmentada, que transita de Hermila para Suely, a mulher que rifa o próprio corpo em busca de liberdade, transgredindo padrões sociais impostos, enfrentando tudo e todos para alcançar seu objetivo; e por fim, do olhar fugidio, que transita sobre os enquadramentos e para fora deles.

FILMOGRAFIA

DIEGO VELÁZQUEZ OU O REALISMO SELVAGEM. Karim Aïnouz. Brasil, 2015, S/I.

MADAME SATÃ. Karim Aïnouz. Brasil, 2002, 35mm.

O ABISMO PRATEADO. Karim Aïnouz. Brasil, 2011, 35mm.

O CÉU DE SUELY. Karim Aïnouz. Brasil, 2006, 35mm.

PRAIA DO FUTURO. Karim Aïnouz. Brasil, 2014, 35mm.

SEAMS. Karim Aïnouz. Brasil, 1993, 16mm.

VIAJO PORQUE PRECISO, VOLTO PORQUE TE AMO. Karim Aïnouz. Brasil, 2010, Digital.

BIBLIOGRAFIA

AUMONT, Jacques. **O olho interminável:** cinema e pintura. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____ ... [et al]. **A estética do filme.** Tradução Marina Appenzeller. 9. ed. Campinas, SP: Papirus, 2012a.

_____. **A imagem.** Tradução Estela dos Santos Abreu, Cláudio C. Santoro. 16. ed. Campinas, SP: Papirus, 2012b.

BERGO, Lívia. **O olho variável em Jacques Aumont**: da pintura aos vídeos digitais. In: Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho. n.06, Rio de Janeiro, 2008.

CANTON, Katia. **Tempo e memória.** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

CARNEIRO, Gabriel. Os deslocamentos e as perturbações no cinema de Karim Aïnouz**. Revista de Cinema**. São Paulo, mai. 2014. Disponível em: <http://goo.gl/9sjURu > Último acesso: 09/11/2015.

FERRAZ, Ana Flávia de Andrade. A aridez nas telas do cinema: representações, identidades e pós-modernidade no nordeste brasileiro. **Razón y Palabra**. México, n. 76, mai./jul. 2011. Disponível em: < http://goo.gl/xVyGhD >. Último acesso: 09/11/2015.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

RODRIGUES, Fabiana. Entre o céu e o sertão: Suely, uma mulher no cinema brasileiro. **Razón y Palabra**. México, v. 18, n. 88, dez. 2004. Disponível em: <http://goo.gl/3PGRDQ >. Último acesso: 09/11/2015.

DOM QUIXOTE

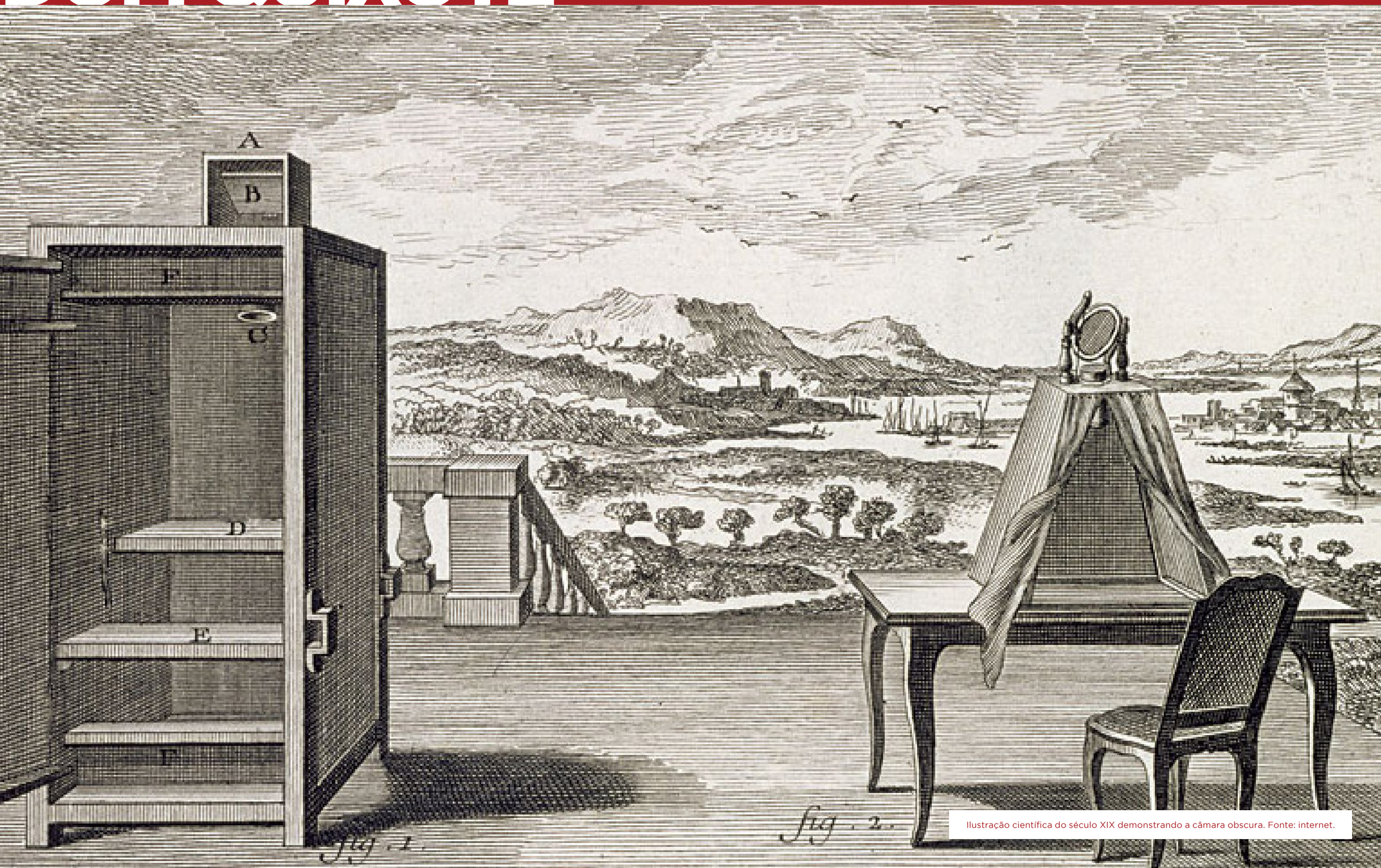


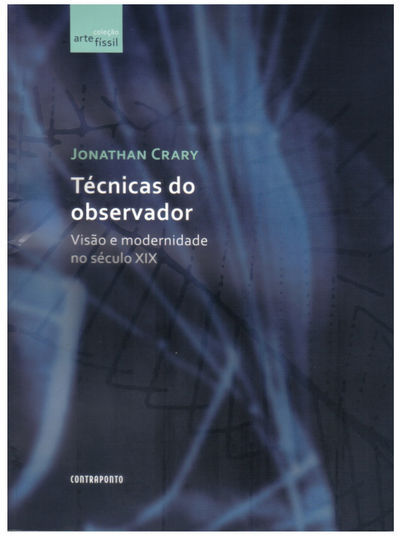
Ilustração científica do século XIX demonstrando a câmara obscura. Fonte: internet.

O observador emblemático do século XIX

Guilherme Carvalho da Rosa[1]

Professor dos cursos de cinema do Centro de Artes da UFPel

O livro *Técnicas do observador: visão e modernidade do século XIX* (Contraponto, 2012) é o primeiro livro publicado no Brasil de Jonathan Crary, professor de história da arte da Universidade de Colúmbia, em Nova York. Antes desta obra, no entanto, já o conhecíamos por aqui através de um texto de sua autoria que integra o livro *O cinema e a invenção da vida moderna* (Cosac Naify, 2010), a primeira obra da coleção *Cinema, teatro e modernidade* coordenada por Ismail Xavier.



A publicação original do livro é de 1990 e antecede a discussão central que seria empreendida por Crary na publicação de *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna* (Cosac Naify, 2013). Percebe-se na obra um esforço já bastante avançado em dar densidade ao olhar que a história da arte confere ao século XIX. Em um exercício historiográfico, o autor desloca a reflexão sobre o modernismo que, em muitos casos, é dedicada a perceber os feitos de uma vanguarda artística que põe em xeque o "realismo" e o modelo de representação vigente desde o renascimento. Existe um embate identificado neste momento histórico entre um espaço "clássico", caracterizado pelo perspectivismo e pela busca da representação, e a "libertação" deste modelo de visão renascentista expressa através dos movimentos modernistas identificados com o que é definido como "experimentação". O olhar contemporâneo de Crary debruça-se sobre a ideia de que "uma história da visão (se isso é possível) depende muito mais do que uma simples exposição das mudanças nas práticas da representação" (2012, p. 14). Ou seja, trata-se de perceber o outro extremo, fora do campo, no caso o sujeito desta própria modernidade que, de maneira precisa, o autor chama de observador.

Recorrente na pesquisa em cinema e audiovisual, o espectador, Crary nos adverte, tem sentido distinto da ideia de um observador. Há no primeiro a lógica daquele que "assiste passivamente a um espetáculo" (ibid. p, 15) e no observador um sentido mais próximo da consideração de um dispositivo: alguém que conforma suas próprias ações e observa regras, códigos, regulamentos e práticas. Não se trata de limitar, cartesianamente, o papel do observador a fim de esquadrinhar o "problema da atenção moderna", assunto de *Suspensões da percepção,* e sim de incorporar no pensamento a proposição de uma *genealogia* com declarada referência a Michel Foucault. Como professor, sempre generoso em suas notas de rodapé e nas intertextualidades prazerosas, Crary traz o mestre francês para explicar que, em certos momentos, é necessária "uma forma de história que dê conta da constituição dos saberes, discursos, domínios, dos objetos, etc. sem ter que se referir a um sujeito que é ou transcendental em relação ao campo dos acontecimentos" (FOUCAULT apud CRARY, 2012, p. 15). Isso, na prática, torna-se uma reivindicação de que não se pode compreender as transformações nos modelos de "representação" ao longo do século XIX sem um obrigatório exercício de genealogia para considerar a imensa costura de interferências as quais os sujeitos modernos estão expostos entre a materialidade e a experiência: "se é possível afirmar que existe um observador específico do século XIX, ou de qualquer outro período, ele somente o é como *efeito* de um sistema irredutivelmente heterogêneo de relações discursivas, sociais, tecnológicas e institucionais" (Op. cit. p. 15).

No roteiro de Crary, estão contidos "certos aparelhos óticos" que nasceram nas primeiras décadas do século XIX como formas de entretenimento de massas. Curiosamente, eles permitiram o nascimento de "novos conhecimentos empíricos" do observador que aos poucos deslocaram o centro de interesse da máquina produtora de verdades, propriamente dita, para o próprio corpo/olho fisiológico. Estas máquinas oitocentistas, à guisa foucaultiana, mais do que a imagem, estão engendradas na produção de sujeitos observadores. Não se trata apenas do aparelho técnico, mas do efeito que a máquina causa e determina na experiência de observar. Tais

1 guilhermecarvalhodarosa@gmail.com

efeitos, longe de estarem incensados em um passado longínquo, fazem-se presentes em uma mais do que evidente relação entre o estereoscópio de que fala o autor, com mais de 150 anos de existência, e seu recente e não inédito ressurgimento como uma “nova atração” para o modelo de cinema em salas de exibição.

A leitura de *Técnicas do observador* torna-se relevante ao cinema e audiovisual no exercício de pensá-lo não apenas partindo de sensibilidades presentes nas artes visuais, mas, principalmente na necessidade de pensar sobre o observador enquanto *efeito*. O que será que este observador teria a nos mostrar sobre estes *efeitos*, considerando o fluxo midiático do século XXI?

Técnicas do Observador: visão e modernidade no século XIX

Jonathan Crary

Contraponto, 2012

Precisamos falar de Glauber Rocha

Ivonete Pinto

Docente nos cursos de Cinema da UFPel; Editora da revista Teorema

Demonstração cabal de que o cineasta baiano continua vivo é o lançamento do livro "Glauber Rocha – Cinema, estética e revolução". Morto há 35 anos, Glauber continua rendendo reflexões sobre os rumos do cinema brasileiro, bem a propósito do que indica o subtítulo desta publicação assinada pelo professor de filosofia da Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP) e crítico de cinema Humberto Pereira da Silva.



Se o principal mentor do cinema novo foi tema de autores como Ismail Xavier, Jean-Claude Bernardet, José Carlos Avellar, Ivana Bentes e tantos outros teóricos, neste livro da Paco Editorial temos a chance de perceber o cinema e os escritos de Glauber pelo viés de uma revisão que contempla o cineasta e o provocador (afinal, difícil separar estas dimensões em Glauber). O propósito editorial é bem claro: apresentar Glauber às novas gerações, informando sobre a biografia de Glauber e relacionando-a a sua obra. Assim, se o leitor tem acesso a, por exemplo, a fase de estudante de Glauber, em Vitória da Conquista, ao mesmo tempo é possível perceber que um elemento de implicações estéticas e de linguagem como o uso da alegoria em seus filmes, possa ter uma relação com a infância do biografado e sua formação religiosa. Talvez poucos saibam, mas Glauber Rocha já quis um dia ser pastor! O líder messiânico de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, santo Sebastião, ganha outro contorno quando nos deparamos com esta relação.

Um livro de poucas páginas, mas que consegue incluir inclusive os anos de exílio e as produções internacionais de Glauber, *Leão de Sete Cabeças* (produção ítalo-francesa filmada no Congo) e *Cabezas Cortadas* (filmado na Espanha, em co-produção com o Brasil). O "apoio" aos militares é outro tema abordado, sempre com elegância e profundidade. O legado de Glauber, que viveu apenas 42 anos, é recuperado por Humberto Pereira da Silva ao registrar uma sintética fala de Darcy Ribeiro no enterro do cineasta, no Rio de Janeiro: "Estamos aqui, Glauber, para te sepultar. É a fatalidade que faz com que os velhos sepultem os novos, as mães os filhos, e nós medíocres, sepultemos o gênio. Sim, um dia floriu um gênio aqui. Neste País ele viveu sua breve vida".

Como nota de pé de página, vale também registrar o lançamento de *Cinema Novo*, documentário do filho de Glauber, Eryk Rocha. No filme, Glauber é um dos personagens, mas cada vez que surge na tela não há como não identificá-lo como o grande nome desta que foi uma verdadeira revolução no cinema brasileiro.

Glauber Rocha – Cinema, estética e revolução

Humberto Pereira da Silva

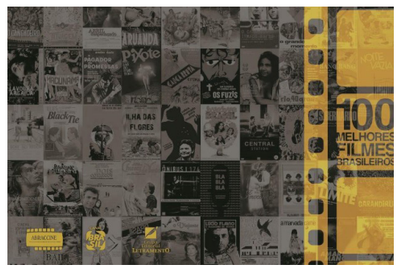
Paco Editorial, 2016

Os 100 melhores filmes brasileiros

Carla Schneider[1]

Docente e pesquisadora nos cursos de Cinema, Centro de Artes, UFPel

Há livros elaborados com o objetivo de servir como interface entre os leitores ávidos pelo acesso aos pensamentos, às narrativas e às poesias de determinados autores. Nestes casos, a primazia está no conteúdo, na impressão dos carácteres sobre as páginas, na formulação das frases, no conjunto de parágrafos que, por vezes, são estruturados em tópicos, capítulos e seções.



O livro ***100 melhores filmes brasileiros*** - organizado por Paulo Henrique Silva e lançado pela editora Letramento em parceria com a Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine), com apoio do Canal Brasil - segue esta proposta ao trazer textos de autores de uma lista seleta de críticos de cinema, 90% filiados à Abraccine. Contudo, este livro amplia a sua gama de leitores ao se propor, de imediato, ser manipulado como um objeto a ser apreciado desde o seu formato retangular, a partir do qual a leitura segue a paginação horizontal composta por três colunas de texto intercaladas com imagens.

Em tempos em que algumas editoras têm investido em determinados livros somente no formato digital (*ebook*), este tem capa dura que abraça um montante de 432 páginas editadas na seguinte estrutura: título do filme; a sua ordenação na lista composta por 100 ocorrências; identificação do autor do texto que, por sua vez, se desdobra entre três e cinco páginas contendo de duas a três imagens copiadas de fotogramas do filme em questão. No desfecho de cada uma dessas 100 seções (se é que assim se pode dizer) está uma breve descrição do autor, cartaz do filme e uma síntese de sua ficha técnica.

Não bastasse esse primeiro contato como "livro-objeto", como uma espécie de catálogo com quase todas as páginas impressas em várias cores (quer seja pelas imagens ou pelos detalhes da diagramação) traz tanto na capa, como no detalhe interno dela, miniaturas dos cartazes dos filmes, ordenadas lado a lado. Esta escolha compositiva, de certa forma, sugere a brincadeira de buscar, dentre tantas 'figurinhas' as conhecidas, as prediletas, as desconhecidas e "opa, será que aquele filme não está nesta lista dos 100 melhores? Não?!".

Compreende-se a tarefa desafiadora de lidar com o recorte quantitativo, proposto pelo livro. Se por um lado, conforme destaca o presidente da entidade Paulo Henrique Silva (página 7), o título do livro remete a recente "febre das listas dos 'melhores' que dominou o mercado editorial há pouco tempo"; por outro lado, listas são polêmicas, revelam uma média geral, não há como chegar ao consenso com todos os envolvidos, segundo alerta o texto da Abraccine no prefácio. Tendo isto posto, reconhecemos a necessidade da aplicação de uma metodologia, descrita pelos organizadores: houve uma votação sobre a coletânea resultante de listas individuais (25 filmes em ordem de preferência) dos participantes da Abraccine. Seu filme brasileiro predileto não está nesta lista? É possível que ele tenha sido indicado mas não conquistou os votos necessários ou que não esteve no panorama das listas dos autores envolvidos. Portanto, antes de qualquer julgamento quanto aos acertos ou falhas nesta lista, convém considerar que nesta proposta em que 100 autores escrevem sobre 100 filmes brasileiros há diversas vivências e preferências cinematográficas e, principalmente, nas palavras da Abraccine (página 9) "mais importante que a listagem eram os textos, objetivo-fim de nosso trabalho como críticos de cinema". Neste ponto identifica-se a conquista, por parte do leitor, do espaço reflexivo para o exercício da concordância (ou discordância) necessário na relação com a crítica cinematográfica, na ampliação do debate sobre os filmes.

Superada a etapa inicial de contato com o livro e os questionamentos quanto à definição da lista de filmes, chega-se ao conteúdo de-

1 ufpel.carla@gmail.com

senvolvido de uma maneira prazeirosa por aqueles, os críticos de cinema, que apreciam assistir aos filmes e apresentar seu ponto de vista através de elementos específicos. Leitura leve, dividida em 100 breves tópicos para leituras em pequenos intervalos de tempo ou para longas jornadas num confortável sofá, biblioteca, cafeteria, etc. Essa escolha é do leitor. Quanto aos autores do livro, fica nosso reconhecimento quanto ao preciosismo observado nesta obra que registra em textos e imagens uma parcela considerável da filmografia brasileira e nos instiga a conhecê-la um pouco, a assistir ou reassistir tais filmes. Para todos, então, uma ótima sessão, que seja na companhia deste livro ou dos filmes que ele suscita.

100 Melhores Filmes Brasileiros

Paulo Henrique Silva (org)

Abraccine/Canal Brasil, 2016

ENTREVISTAS



O Projeto Do Meu Pai (Rosaria Moreira, 2016). Fonte: Divulgação.



Vania Catani. Foto: Tânia Rego.

Entrevista: Vânia Catani

Ivonete Pinto[1]

Docente nos curso de Cinema da UFPel; Editora da revista Teorema

Mineira de Montes Claros, a produtora Vânia Catani iniciou a carreira nos anos 80, como produtora de TV e vídeo. Nos anos 90 já ficou conhecida por ter organizado em Belo Horizonte o Forumbhzvideo - Festival de Video e Arte Eletrônica. Como ela conta nesta entrevista para a revista Orson, foi à época da Retomada que o cinema surgiu para ela como possibilidade, mais exatamente com o convite de Pedro Bial para produzir sua adaptação de Guimarães Rosa, *Primeiras Estórias*, e desde então não parou mais. Em 2000, Vânia fundou a Bananeira Filmes e acumula em seu currículo mais de 20 longas, que estiveram em 250 festivais em 40 países e receberam mais de 160 prêmios. E apesar de ter produzido títulos com audiências expressivas (*O Palhaço*, de Selton Mello, fez 1,5 milhão de espectadores), a vocação de Vânia parece estar mesmo com os independentes e nos "novos talentos", como ela própria define.

Redemoinho, do estreante em cinema José Luiz Villamarim, exibido no último FestRio, é um dos mais recentes títulos, assim como *Mate-me por Favor*, de Anita Rocha da Silveira. E há filmes já consagrados que levam sua assinatura como produtora, como *A Festa da Menina Morta*, de Matheus Nachtergaele, *O Palhaço* e *Feliz Natal*, ambos de Selton Mello, *Narradores de Javé*, de Eliane Caffé, e a coprodução com França e Colômbia chamada *La Playa DC*, do colombiano Juan Andres Arango Garcia. Vânia também coproduziu duas referências incensadas de um cinema com a grife "Cannes", que são os argentinos Lisandro Alonso *(Jauja)* e Lucrécia Martel (*Zama*).

Combativa, quando o assunto é política não esconde sua admiração pela ex-presidenta Dilma Roussef. Mas o tema desta vez, nesta

1 Ivonetepinto02@gmail.com

entrevista concedida por e-mail, foi bem direcionado: queríamos saber da super produtora como é exercer esta função no Brasil. Generosa, Vânia estende-se nas respostas, iluminando vários aspectos do *métier*, em especial quando fala sobre como os cursos de cinema falham em não estimular a função de produtor(a) nas graduações.

ORSON – Você tem alguma formação acadêmica? O que estudou?

Vânia - Não, eu não tenho nenhuma formação acadêmica. Eu não concluí nenhum curso universitário, cheguei a me matricular em Comunicação Social e História, mas não concluí nenhum dos dois, então o fato é que eu não tenho nenhuma formação, muito menos de Cinema. Eu imagino que fazer curso de Cinema deve ser bom, na época que eu estava estudando não existia este curso em Minas Gerais, onde eu nasci e morava, e agora tem vários cursos e óbvio que é um caminho. A escola é sempre um lugar de encontro, um lugar de interseção, qualquer escola. Então imagino que uma faculdade de cinema seja um lugar para você encontrar gente que gosta de cinema também e como cinema se faz em grupo, em turma, é um bom lugar pra se enturmar... além de aprender, evidentemente, aprender história do cinema, aprender técnica do cinema, aprender linguagem do cinema e havendo algum talento pra alguma das coisas que se faz no cinema, seguramente é um apoio a mais para se formar. Se fosse hoje, se eu tivesse hoje a idade de estudar eu faria um curso de cinema feliz da vida.

ORSON - Como você começou a trajetória como produtora? Foi a primeira área que lhe interessou no cinema?

Vânia - Na verdade eu comecei a produzir show de rock, banda de rock, nos anos 80, com uns colegas meus de Belo Horizonte, quando eles estavam na universidade e ganharam o DCE cultural da UFMG. Eu não estava na universidade porque eu tinha desvirtuado e saído da escola porque estava com criança pequena, cuidando do meu filho, trabalhando e não tinha tempo pra estudar... mas me meti com eles nessa gestão. Mesmo não estando formalmente na universidade eu trabalhei com eles no DCE cultural, na realização desses shows. Fizemos o primeiro show do Legião Urbana, o primeiro show do Ira, Capital Inicial, essas bandas dos anos 80 todas a gente quem fez os primeiros shows em BH, eu com essa turma.

Daí, revelada alguma vocação para produzir, fui trabalhar na TV Minas e encontre ali meus pares onde iniciei um trabalho como produtora de TV. Eu fazia meu trabalho na televisão e em paralelo a gente fazia algumas coisas de videoarte, alguns documentários e algumas coisas nesse sentido de produção de imagem em movimento, imagem eletrônica, no caso, porque naquela ocasião não havia cinema no Brasil. Cinema no Brasil estava praticamente suspenso, e em Belo Horizonte então não acontecia nada. De qualquer forma começamos ali um movimento. Criamos um festival de videoarte que se chamava *Fórum BHZ vídeo*, no qual a gente chegou a fazer três edições e foi muito interessante para minha formação. Talvez a coisa mais parecida com a formação acadêmica que eu tenha tido, tenha sido a criação e a produção desses festivais. E eu estava no grupo que criou e realizou isso.

ORSON – E a experiência com cinema quando iniciou?

Vânia - Eu segui na TV Minas e fazia esse festival de vídeo. Em 1994, aconteceu lá em BH o filme *Menino Maluquinho 1*, que era produzido pelo Tarcísio Vidigal e eu fui lá tentar conseguir uma vaga, conseguir uma colocação, porque eu já gostava de fazer cinema, já adorava cinema e vi ali uma oportunidade de entrar na produção do filme para ver como funcionava a estrutura de uma produção de um filme propriamente. Então eu consegui uma vaga no departamento de arte, virei produtora de arte e trabalhava na equipe da Vera Hamburguer e do Clóvis Bueno, que era o diretor de arte do filme, e foi maravilhoso porque eu aprendi muito e acabei observando também o esquema todo global de como funcionava uma produção, inclusive crises que tiveram no filme que pude assistir e pude aprender com elas. Então esse foi oficialmente o primeiro filme da minha vida, como produtora de arte no departamento de arte do Clóvis Bueno.

ORSON - Qual foi o seu primeiro filme como produtora e quais os desafios encontrados?

Vânia - Meu primeiro filme como produtora foi o *Outras Estórias*, dirigido pelo Pedro Bial, uma adaptação de cinco contos do livro “Primeiras estórias”, do Guimarães Rosa. O Pedro me convidou para ser a produtora local do projeto, que era uma ficção, e tinha

também uma série de documentários para o GNT, chamada “Os Nomes do Rosa”. Ele também me chamou para ser a produtora local deste projeto e eu acabei me tornando a produtora geral do projeto. Então é esse o primeiro filme que eu assino como Produtora, no cinema o *Outras Estórias* e na TV, fora da TV Minas, foi esse projeto “Os Nomes do Rosa”. Então é aí que começa a minha carreira de produtora.

Os desafios foram inúmeros, porque na verdade eu não tinha experiência, eu não sabia ser produtora. Eu era produtora de televisão, tinha feito esses shows, tinha feito minhas videoartes, tinha feito esse festival, tinha feito esse projeto do Tarcísio Vidigal como produtora de arte, mas era tudo muito pouco para saber como ser produtora mesmo, grandona, a produtora, a coordenadora de um filme. Então eu não sabia nada na verdade, eu ganhei esse lugar de produtora porque eu consegui muito financiamento para o filme e o Pedro me chamou pra ser sócia do filme e eu aceitei. Mas eu não sabia quase nada, aprendi muito com uma pessoa chamada Tereza Gonzales, que era a produtora executiva do projeto, e ela sim tinha grande experiência, e começou a me guiar e me ensinar como me mover nesse mundo. Ela foi minha grande mestra como produtora mesmo, produtora que eu digo, produtora global de um empreendimento, de um filme.

ORSON - Como você vê a função de produtor/produtora no Brasil, país que não tem tradição quanto à valorização desta área?

Vânia - Eu discordo que não tem valorização do produtor no Brasil, acho que cada vez tem mais. Acho que antes não havia porque não havia produtor. Os produtores eram pouquíssimos, geralmente os realizadores produziam os seus próprios trabalhos, ou as suas esposas eram suas produtoras. Geralmente os diretores tinham mulheres que produziam e cada produtor produzia um diretor, cada produtora produzia um específico diretor. Acho que da Sara Silveira para cá que a coisa começa a mudar e a Sara, pelo menos até onde eu sei, foi talvez uma das primeiras produtoras que começou a trabalhar com vários realizadores. Antes disso, o (Luiz Carlos) Barreto já tinha feito, tinha outras pessoas que faziam, mas em número menor. A partir da Sara que começou a ter mais, nessa segunda etapa da Retomada foi sem dúvida ela que tinha um *line up* de diretores diversos e diferenciados. Mas eu não acho que não tem tradição de valorizar não, eu me sinto respeitada e valorizada e acho que cada vez somos mais, porque cada vez se sabe mais o que é nossa função e o que a gente agrega numa produção, num projeto de um filme.

ORSON - Como você acha que as graduações em cinema, mais de 50 hoje no País, podem contribuir para valorizar a função do produtor/produtora?

Vânia - Eu acho que as graduações em cinema precisam primeiro compreender o que é produzir para poder ensinar e identificar talentos que possam vir a ser produtores. Às vezes me chamam para fazer palestras e participar de encontros em universidades e o que eu sinto é que os cursos de cinema no Brasil formam só a parte criativa artística, eles não entendem produção como uma parte criativa. Os professores não estimulam os alunos, não identificam talentos para produtor. Então todo mundo quer ser diretor. Todo mundo quer no máximo ser montador, mas o ideal mesmo, que a escola ensina, é ser realizador. Ninguém explica e ensina que pode se realizar a partir de outras funções, então eu acho que as graduações em cinema ainda precisam avançar muito nesse sentido, de compreender o que é um trabalho de produção, para com isso identificar os talentos e os estimular, e assim ajudar numa formação melhor.

ORSON - Na sua avaliação, o cinema brasileiro contemporâneo dialoga com o cinema contemporâneo internacional? Se sim, de que forma?

Vânia - Eu acho que o cinema brasileiro dialoga com o cinema contemporâneo internacional sim, mas às vezes eu acho que esse diálogo não é nem da melhor forma que ele deveria ser. Eu tenho muita preocupação com o tipo de cinema que está sendo feito no Brasil para atender às demandas de curadores de festivais internacionais. Os curadores funcionam quase como um distribuidor funciona no cinema comercial, eles intervêm no conteúdo do filme, no ritmo do filme, sugerem coisas. A gente sabe caso de curadores que sugerem cortes no filme, na montagem do filme. Eu não gosto disso, eu me preocupo que tenha gente, sobretudo jovens realizadores e jovens talentos que estejam se dispondo a produzir

para festivais. Acho que as pessoas têm que fazer seus filmes e os filmes têm que encontrar seus caminhos. Se o caminho for o festival, está bem, se o caminho for comercial, está bem igual. Eu acho que desvia do que é o cinema independente essa coisa de produzir para curador internacional. Por outro lado, eu acho importante observar um filme que não seja só para o nosso quintal, apesar de eu achar louvável e de grande importância filmes que falam com o Brasil, eu acho que um filme que possa falar com o Brasil e o mundo é melhor ainda. E eu acho que a gente deve sim perseguir isso, mas não num sentido de colocar o filme num festival ou no outro, mas no sentido de ser visto num lugar ou outro do mundo e poder tocar a pessoa que vê o seu filme.

ORSON - A Bananeria Filmes é uma produtora já solidificada no mercado e que já fez algumas parcerias internacionais. Você acredita que as coproduções podem ser um caminho para que o cinema brasileiro ganhe mais visibilidade em festivais de ponta? E por que você acha que países latinos como a Argentina trabalham tanto com coproduções e o Brasil ainda é tímido nesta prática?

Vânia - Pra começar eu acho que é preciso parar com essa comparação que sempre é feita do nosso cinema em relação ao cinema feito na Argentina. Eu acho que a Argentina faz coprodução, a Colômbia faz coprodução, o Chile faz coprodução porque as políticas deles demandam que eles precisem de coprodutores, basicamente é uma necessidade, não é um desejo. De qualquer forma, eu acho que durante muito tempo, quando estavam muito ruins as políticas aqui na América Latina, e a Espanha ainda não tinha tido a crise de 2008, a Espanha era um grande subsidiário do cinema latino americano, que evidentemente dialogava muito mais com os países de língua espanhola, e nós não nos incluímos aí... enquanto nosso colonizador Portugal nunca teve muita condição nem para ele próprio, quanto mais pra apoiar a gente. A França sempre teve essa sua postura paternalista de expiar seus próprios demônios colonizadores e sempre apoiou todo mundo e quer coproduzir com todo mundo. Eu acho interessante coproduzir, acho importante, acho que o diálogo é rico, acho que cada vez a gente tem coproduzido mais, mas eu acho que não é um fetiche essa coisa de coprodução, tem projeto que é pra ser coproduzido, tem projeto que não é pra ser coproduzido. Tanto da nossa parte quanto da parte do outro país. Não acho que tudo tem que ser naturalmente coproduzido. Eu acho que tem um grande equívoco nessa história... e acho que um bom produtor, uma boa produtora, tem que saber identificar quando é a hora de um projeto ter um coprodutor ou não.

ORSON – Na sua cartela de filmes, observa-se um bom número de diretores jovens, alguns estreantes em longa, como Matheus Nachtergaele (A Festa da Menina Morta) e Anita Rocha da Silveira (Mate-me por favor). Eles escolheram você ou você os escolheu? O que a atrai em projetos de diretores ainda sem uma experiência reconhecida?

Vânia - Na minha carteira de projetos realizados tem muitos primeiros filmes, não necessariamente de jovens. Quando a gente fez o filme do Matheus, por exemplo, ele já tinha mais de 40 anos, não o considerava tão jovem. A Anita sim é uma realizadora jovem. Às vezes calha de ser, às vezes calha de não ser. Eu inclusive tenho problema com essa coisa de jovem, porque eu acho que existe um preconceito com realizadores de mais idade. Eu estou enfrentando muito isso agora que acabei de realizar dois primeiros longas de dois realizadores de mais de 40 e 50 anos e vejo que eles sofreram preconceito sim na receptividade dos filmes, sobretudo pelos curadores internacionais, pelo fato deles não serem jovens, e pelo fato deles terem carreiras construídas em outras áreas com muita solidez. Então, não que eu tenha problema, eu gosto de produzir jovens talentos, novos talentos, eu prefiro chamar de novos talentos do que de jovens talentos, porque esse novo talento não precisa ser necessariamente jovem.

No caso do Matheus Nachtergaele a gente é amigo há muitos anos e se conhecia há muito tempo e naturalmente eu me tornei produtora porque ele tinha a ideia de fazer o filme e eu o estimulei a levar essa ideia adiante, então me tornei naturalmente produtora. No caso da Anita eu a conheci num festival de curta metragem que eu era júri e ela saiu premiada e, nessa ocasião, eu me apresentei a ela e disse a ela que eu tinha interesse em fazer o longa dela quando ela resolvesse fazer um. E fizemos o *Mate-me Por Favor*. Eu gosto muito do processo que a gente trabalhou, já estamos agora trabalhando no segundo projeto dela, a gente se dá muito bem – se gosta, gosta da colaboração uma da outra, eu a fortaleço, ela me fortalece, a gente tem uma boa dupla. O Matheus não quis fazer

outro filme, por enquanto, mas parece que está com uma ideia de fazer, e se ele confirmar esta ideia e quiser me convidar eu aceito de bom grado, porque eu acho ele um gênio.

ORSON – Investir no projeto de diretor estreante estimula você?

Vânia - Eu gosto de fazer primeiros filmes, eu gosto do frescor e do entusiasmo e de tudo que envolve um primeiro filme. Eu acho bonito ver o processo criativo de um realizador, de uma realizadora, nesse momento de descoberta. Realmente eu tenho um tesão especial por primeiros longas. Agora mesmo eu estou preparando mais uns três, que a gente está desenvolvendo. Eu estou sempre interessada, estou sempre vendo muito curta e tentando encontrar gente que queira fazer primeiros longas e que talvez eu possa ser a produtora desses longas. Eu gosto. Mas eu gosto também dos velhos, dos muitos velhos. Tem muitos talentos do cinema brasileiro que não estão produzindo, talvez porque o modelo de produção e de financiamento hoje em dia é burocrático, existem muitos formulários, pitchings, etc, um processo que talvez para um diretor de 70, 75 anos que trabalhou em outro modelo, não tenha nem saco pra atender e eu às vezes tenho interesse. Cheguei a fazer um do Geraldo Sarno e tinha vontade de fazer mais, porque esse também é um outro interesse que eu tenho bastante. Além disso eu gosto de repetir as experiências que foram boas – geralmente a gente repete – , com o Selton eu fiz alguns, com a Anita vou fazer o segundo, com o Villamarim a gente também já está preparando o segundo... e estou aí aberta. É isso...



Rosaria. Foto: Divulgação.

Entrevista: Rosaria

Carla Schneider

Docente e pesquisadora nos cursos de Cinema, Centro de Artes, UFPel

Rosaria desenha, desenha e desenha desde criança. Sentia que essa era a sua forma de se expressar mas não acreditava que dali pudesse sair uma profissão. Foi aos 17 anos, na sua primeira visita ao "Anima Mundi – Festival Internacional de Animação" (ocorre anualmente no Rio de Janeiro e em São Paulo), que descobriu isso. Está bem registrado em sua memória: tudo começou na oficina de desenho animado, oferecida pelo evento em área específica conhecida como "estúdio aberto", na qual era possível experimentar algumas técnicas de animação. Recebeu orientações sobre como fazer os desenhos sequenciais e de repente o seu personagem estava se movendo, o encantamento foi inevitável. Assim Rosaria compreendeu que além de desenhar podia animar seus personagens. Naquela época estava se preparando para fazer o vestibular mas uma de suas principais referências não estava nos livros e sim no filme *Noturno* (Aída Queiroz, 1986). Nas suas palavras "eu gostava muito de cavalos, sempre desenhava cavalos, e eu gostava de vê-los se mexendo. Este filme tinha isso, era brasileiro, era feito por uma mulher." Estava decidido, era exatamente isso que queria para a sua vida. Desde então, Rosaria é uma das animadoras em destaque no cenário nacional, é sócia-diretora na "Fasfavor, desenhos animados", e dirigiu três curtas-metragens animados. O mais recente *O projeto do meu pai* (2016) caiu no gosto do público e do júri profissional do Anima Mundi deste ano, conquistando: melhor curta; melhor curta brasileiro, prêmio Canal Brasil e prêmio BNDES.

ORSON – Como a animação aconteceu e acontece na tua vida?

Rosaria – Eu gosto da animação por causa dos filmes dos estúdios Disney. Eu achava (e ainda acho) eles incríveis. Os movimentos eram precisos e por isso as vezes eu assistia trechos em câmera lenta, em casa. Continuo vendo e revendo, são uma inspiração

para mim. Também gosto dos filmes brasileiros, pois te dão uma noção do que está sendo feito, o que o pessoal está aprendendo. A parte visual de um filme é muito importante para mim e eu tenho uma característica mais contemplativa para admirar as coisas. Quando eu viajo, por exemplo, não sou de sair em busca de muitas e muitas informações. Gosto de olhar uma coisa de cada vez, com calma e absorver mais daquilo ali, mais profundamente. Assisto menos filmes, porém mais vezes. Mais do que a história, minha satisfação nos filmes está em ver meus personagens ganhando vida. No mesmo ano que conheci o Anima Mundi, meses depois, eu me matriculei no curso deles que tinha um mês de duração, organizado em dez encontros. Ali já conheci pessoas, foi muito positivo em relação ao meu trabalho (que ainda não era bem um trabalho e sim algo mais espontâneo, autoral). Mas em três meses eu já estava trabalhando num estúdio em projetos para a publicidade e não parei mais. Fui indo de um trabalho para o outro, o pessoal foi me indicando, aprendi muitas coisas com quem eu trabalhava, escolhi fazer todo o tipo de trabalho que aparecia, sem discriminar, muitas vezes não tinha nada a ver comigo mas eu queria aprender.

ORSON – Observamos certa recorrência de filme animados numa linha mais de auto-ficção, quando o(a) realizador(a) traz dados vivenciados aliados a elementos ficcionais para compor a narrativa. *Até a China* (Marcelo Marão, 2015) e *Se eu fosse Deus* (If I Was God, Cordell Barker, 2015) ganharam prêmios no Anima Mundo edições 2015 e 2016, respectivamente. *O projeto do meu pai* – finalizado e lançado este ano, também parece seguir esta linha e vem conquistando prêmios. Como foi a ideia e realização deste filme?

Rosaria – Esta história já não é minha, já foi, mas faz parte da minha vida, sempre contei para os meus amigos e queria contar num filme. Fiquei um bom tempo procurando um jeito de fazer isso pois não poderia ficar nem muito triste, nem muito alegre. Precisei aprender alguns recursos técnicos de narração para contar esta história de uma maneira interessante para os outros. O tempo da narrativa neste filme, por exemplo, é muito importante, para acertar no humor e para evitar que ficasse muito maçante, pesado. Eu sabia que precisava ser um filme rápido, que tivesse uma boa evolução, que o público conseguisse acompanhar. Eu pensei muito no texto. Achava que o texto tinha que ser muito gostoso, tinha que ser corrido, não podia pegar muito em detalhes, em coisas que as pessoas não se interessam sobre a minha vida. Escolhi primeiro o que eu achava ser mais relevante para o roteiro existir, para resultar na ideia de evolução que eu queria. Eu fui ter uma noção disso assistindo filmes que eu gostava, que eu acha que tinham um ritmo bom. Ao conversar com as pessoas, por exemplo, quando é que elas param de nos ouvir, quando perdem o interesse no diálogo? No *Projeto do meu pai* eu estou ali conversando, falando da minha história, com o meu jeito, para muitas pessoas que eu não conheço. Quando elas vão parar de me ouvir? Se não rirem, aquilo não tem interesse, não é engraçado. O tempo que as pessoas assistem ao meu filme seria o tempo que elas ficariam olhando para mim, seu eu estivesse ali, contanto essa história? Aliado a isso, tem minha experiência em sala de aula, ministro oficinas sobre como fazer filmes de animação para estudantes da rede pública de ensino em Vitória (Espírito Santo) há mais de dez anos. Muitos desses alunos nunca foram ao cinema, são várias faixas etárias – já tive turmas distintas com alunos tendo 5, 7 e 17 anos. Com esses alunos desenvolvi o trabalho através do *storyboard,* que tem sido muito importante nestas oficinas porque ele otimiza nosso tempo de ensino-aprendizagem ainda mais, porque são os alunos que precisam realizar o filme. Aprendi muito com essa experiência, pois me abriu a cabeça para vários tipos de narrativas visuais. Às vezes eu recebia roteiros escritos de uma maneira muito normal e eu precisava ajudá-los a transformar numa história de crianças. Essas questões me auxiliaram nas escolhas para *O projeto do meu pai*. Este filme, para mim, foi como que um exorcismo de memórias de um momento da minha vida que eu precisava falar sobre disso de uma vez por todas, foi positivo nisso. Quando eu contava esta história, percebia que meus amigos achavam interessante, não sei se era pelo jeito que eu contava. Então decidi tirar isso de mim de uma vez. É difícil de saber quando você acerta num filme até quando as pessoas começam a assistir. Eu fiz o filme de uma maneira muito pessoal, ele foi feito muito pra mim, sem maiores preocupações de acertos e mensagens. Acabou sendo o filme mais rápido que eu fiz. Levei um ano para realizá-lo mas é claro que naquelas condições de fazer somente nos meus horários vagos, intercalando com as correrias da gravidez e amamentação. Eu estava muito inspirada. É um filme que no começo estava todo rascunhado, então foi feito de um jeito instintivo. Para o visual do filme eu olhei muitos de-

senhos meus quando criança, até porque eles fazem parte desta memória através da narrativa que surge da minha tentativa de colocar humor, de ser engraçada, embora eu saiba que a história é triste. O roteiro foi uma parte que me dediquei bastante pois é totalmente autoral, verídico, não inventei nada, apenas construí uma ordem para as coisas, um jeito de falar e mostrar. Este filme foi o primeiro que fiz todo em formato digital, desenhei usando como ferramenta a Wacom Cintiq e assim eu tive todo o controle do processo, fiz todas as etapas usando meu computador. Animava e já via o resultado do movimento com o som junto. Aliás, eu gosto desse trabalho de edição, de ajustes da imagem com o som como é o caso da sincronia labial.

ORSON – A criação, edição e inserção do som nos filmes de animação é uma etapa importante e desafiadora. Como você trabalhou o som no *O projeto do meu pai*?

Rosaria – Este foi um filme que eu fiz de um jeito linear, do começo ao fim, evoluindo intuitivamente, na ordem do transcorrer da narrativa. A progressão dos desenhos também é a da personagem ao longo da história. Eu fiz o som por primeiro, mas durante o processo eu fui alterando, regravando. Como é a minha voz isso ficou facilitado. O final do filme, por exemplo, eu não estava gostando muito do tom então regravei um pedaço. Eu fiz um *animatic* todo rascunhado com o som de fundo para acertar no ritmo que eu queria para o filme. Na hora de animar, eu ainda fui fazendo mais ajustes até acertar no tempo, no *timing*, que revela a emoção da personagem seja ela triste ou engraçada.

ORSON – O teu segundo filme *Menina da chuva* é um desenho animado com duração de seis minutos e lançado em 2010. Ali há questões tuas também sobre as quais queria refletir?

Rosaria – Eu acredito que sempre tem muito da gente nos nossos trabalhos. Percebo isso vendo os filmes dos meus amigos, pessoas que eu conheço de perto. Algumas vezes isso fica mais discreto ou mais descarado, isso vai muito da personalidade de quem está fazendo o filme. Acho que meus filmes são todos autorais, são autobiográficos. O filme *Menina da chuva* mostra um momento meu de autodescoberta, num período que eu fui morar sozinha, então a história tem disso de crescer sozinha, de identificar coisas sobre você e isso te excluir de muitas outras. Já percebi pessoas que assistem ao filme e pensam que é sobre preconceito, e não é. O que coloquei ali são questões sobre conhecer a si próprio, de você descobrir 'qual é a sua cor', de perceber que 'ali, naquele lugar, ninguém vai', mas tudo bem porque este é o seu lugar, onde você se encontra. Eu estava vivendo essas questões, foi uma fase difícil e entendo que o filme me ajudou a resolver isso comigo. Sabe, acho que no fundo a gente sempre se resolve melhor (questionamentos pessoais) com os filmes porque ali fica dito e sai um pouco da gente e as pessoas passam a ver você através do seu filme também. As pessoas passam a aceitar você através do seu filme. Penso que o que a gente acerta sempre no filme é a sinceridade. O filme resulta num entretenimento com emoção. Se não tem emoção no que você está fazendo não vai passar nada mesmo. Como parte de seu sentimento, você tem mais controle de como expressá-lo. Claro que tem a parte técnica, que é muito importante, mas é só um instrumento. Se você realmente não tem o sentimento, fica vazio, eu não sei fazer filme assim.

ORSON – *Tem um dragão no meu baú* é teu primeiro filme. Contemplado pelo edital do Curta Criança, através do Ministério da Cultura em 2004, e trazia como predefinição ter duração de um minuto e apresentar o tema 'meu melhor amigo'. Como foi esta experiência?

Rosaria – Este edital foi especial pois se caracterizou como o primeiro com o foco em filmes de animação, com um júri e prazos de produção específicos para esta área. Aliás, este edital é uma das vitórias da Associação Brasileira de Cinema de Animação (ABCA). Eu estava há uns três anos trabalhando com animação para publicidade e chegou este edital. Foi interessante ter o limite de um minuto. Eu acho que o maior erro das pessoas que começam a fazer filmes é querer fazer um filme de vinte minutos porque querem contar 'a história da vida delas'. Na verdade você precisa de uma experiência de produção simplesmente para deixar pronto o filme. Não é o seu primeiro filme que irá ser sua melhor obra, que vai ser 'aquela coisa', muito provavelmente será o pior. Então quando surgiu este edital eu quis ter essa experiência. Na ocasião eu não tinha essa ansiedade de contar uma história específica. Então foi muito bom já ter essa definição do tema e do tempo de duração. Dei sorte de ter amigos que também conquistaram este edital e pude contar

com o suporte deles para aprender como resolver algumas coisas não só no projeto, mas na produção. Eu me inscrevi neste edital sem maiores expectativas (não achei que fosse ganhar) então inventei qualquer história, colori, enviei... e aí ganhei! No fim acabei fazendo todos os desenhos do filme - que foi todo feito no papel e depois digitalizado - até porque meus amigos também estavam ocupados nos seus projetos. Foi um processo um pouco atrapalhado, eu recebi ajuda na finalização e com certeza foi um projeto que abriu outras portas, inclusive para o próximo filme que fiz, o *Menina da chuva* que era uma história minha que eu queira contar. *Tem um dragão do meu baú* serviu como experiência e acho que é a melhor oportunidade que um animador pode ter: iniciar com um filme de um minuto e terminá-lo. Sim, eu diria que 'terminar o filme' é a parte mais importante, não tem que ficar mexendo e mexendo e mexendo (em outras palavras 'lambendo') o filme. Este foi um trabalho que eu fiz na maioria dos meus horários de intervalo entre trabalhos, pois neste período eu atuava como *freelancer*. Lembro de ter deixando de aceitar alguns trabalhos para poder terminar esse filme. Assim foram de 4 a 6 meses para deixá-lo pronto.

ORSON – Compreendemos como você deu conta de fazer *Tem um dragão do meu baú*. Em quais condições (recursos financeiros, prazos e técnicas) você realizou os outros dois filmes?

Rosaria – O *Menina da chuva* eu escrevi o roteiro e comecei a animar antes mesmo de ter os recursos de um edital. Foram pilhas e pilhas de papel para a animação que depois foram digitalizadas e, a partir dali as demais etapas foram feitas com o auxílio do computador. Os recursos financeiros chegaram somente no último ano de realização deste filme, através do Ministério da Cultura. Até lá, fui fazendo por conta, inscrevendo em vários editais. Já *O projeto do meu pai* eu tentei também alguns editais e não ganhei nenhum. Logo depois eu engravidei e decidi que mesmo sem os recursos de um edital eu ia fazer e terminar esse filme. Os recursos estão vindo agora, depois de pronto, com os prêmios, embora eu não tivesse como saber que isso iria acontecer. Sim, é muito importante ter o incentivo, os recursos, mas a gente precisa continuar fazendo porque isso faz parte da nossa evolução pessoal, pelo estudo, e não se pode parar isso por conta do contexto ao redor. Passe para a frente, prossiga, é importante começar e terminar o filme. Eu precisava fazer isso e acabei o filme como dava. É claro que não fica igual do jeito que a gente quer, exatamente como a gente imaginou. Mas um filme pronto é um filme que todo mundo vai ver e é isso que vale. Os filmes são feitos para serem vistos. Se não ficou como eu queria em algumas partes, depois eu faço outro. Você precisa passar essa sensação do que ficou faltando, no seu próximo filme.

ORSON – No teu jeito de trabalhar, em que momento você define 'o filme está pronto'? Você mostra para algumas pessoas ou é um definição somente tua?

Rosaria – Sim, eu mostro meu filme 'quase pronto' para algumas pessoas. Mas eu não me importo tanto com as opiniões. A maioria das pessoas para quem eu mostro são amigos que atuam nesta área então os conselhos que recebo são mais técnicos. Às vezes são de pessoas que respeito muito, às vezes eu concordo, às vezes não, pois necessariamente não é o que eu quero dizer. Você tem que ter consciência do que deseja passar através do seu filme. Precisa assistir não com um olhar crítico mas com emoção mesmo, você não pode perder a emoção. Minha dica é: assista ao filme, lembre de tudo o que você sentiu para que isso continue fazendo sentido. Quando eu assisto no cinema é outra experiência porque ali eu lembro do que eu estava fazendo, eu sinto aquela emoção de novo. Isso é muito importante. Você não pode olhar e ficar pensando 'eu poderia ter reanimado esta cena'. Eu tenho esse jeito assim mais desprendido mesmo. Pra mim acabou, acabou! Daí eu já fico pensando em outro filme, outro projeto que tenho vontade de fazer.

ORSON – Como você lida com a reação do público aos teus filmes uma vez que trazem questões pessoais que, como você disse, foram tiradas de você, quase como que uma terapia?

Rosaria – Dá um medo imenso essa exposição, eu tenho uma vergonha que fica maior do que falar em público. O coração bate forte. E procuro assistir junto com a plateia no momento da projeção. *O projeto do meu pai* é uma história muito pessoal e as pessoas estavam ali assistindo algo que fica tão grande na projeção da sala de cinema. Era tão pequeno na tela que eu trabalhei nele, apesar de ser grandioso em mim, tão pessoal e daí na tela do cinema ficou tão cruel. Ao perceber as pessoas reagirem me deu até um pouco

de tristeza. Mas foi bom porque é isso que fez a diferença. Eu senti ali, na projeção do filme, aquela história que eu vinha contando aos amigos. Percebi a galera rindo numa parte que eu fiz de propósito pensando nesta risada embora, na verdade, não seria engraçado. Na verdade é ainda uma mistura de sentimentos nessa minha relação com o filme sendo projetado. Essa experiência ainda é recente por conta do lançamento no Anima Mundi 2016, há poucos dias. Assistir com o público é outra coisa. Diria que não é o teste do seu trabalho e sim a conclusão do seu filme. Você tem que assistir seu filme, ouvir sobre o seu filme, buscar entender o que deu certo e não (que hora o pessoal ri, que hora chora) e levar essas informações para o seu próximo filme. Não acho que são questões técnicas, são coisas mais subjetivas, mais pessoais. O acerto tem mais a ver com a emoção que você passou através do filme.

ORSON – Além dos teus filmes, temos uns 15 anos de tua atuação no mercado de trabalho em animação, participando de projetos em vários estúdios e produtoras, inclusive como presidente da Associação de Cinema de Animação (ABCA) entre 2013 e 2014. Nos conte um pouco do seu olhar sobre estes espaços de trabalho no Brasil.

Rosaria – Trabalhei em estúdios e produtoras com foco em propagandas e séries de TV, mas não é muito o que eu gosto. É uma coisa que me cansa pela repetição, por não ter algumas escolhas que eu faria. Eu acostumei a ser *freelancer*, ser mais autônoma, por isso o trabalho em estúdios não é o meu perfil. Acho que para outras pessoas funciona bem, não quer dizer que a pessoa vai ficar estagnada. Para cada pessoa funciona um método para evoluir. Pra mim, estar num estúdio não funciona pelo simples motivo que não gosto de desenhar a mesma coisa por anos e anos. Eu tive, e aproveitei, essa oportunidade de fazer todas as etapas de um trabalho. Então é uma questão de você escolher se quer ser funcionário, se o seu perfil é trabalhar num estúdio grande e se dedicar a uma função específica, ou não. Na minha opinião, este tipo de escolha não te limita, é um caminho que você pode seguir. Aí é claro, você pode chegar mais lá na frente em pensar que você queria ter feito um curta-metragem. Para isso você teria que ter estudado mais, tinha que ter buscando o aprendizado em todas as etapas necessárias para se fazer um filme. O que tem acontecido e que, na minha visão, é o maior problema, é que os estúdios (pelo menos onde eu trabalhei, que eu conheço) têm um plano de carreira muito curto. Nós temos pouquíssimas vagas hoje, por exemplo, para diretores de animação. Então a pessoa não tem muito para onde crescer. Ela começa ali animando, ainda que ela se dedique a conhecer todas as etapas, a estudar como é feita a direção de um curta, até porque isso se difere muito de um direção para piloto de série, não temos ainda espaço para isso. Também não temos uma escola de animação para aprimorar os conhecimentos de quem já está no mercado (eu não tenho uma escola que eu possa ir, por exemplo) e são poucos os *workshops* neste sentido. Sim, temos as escolas que formam o pessoal que vai iniciar no mercado mas e mais lá adiante? Essa é uma questão para os iniciantes também pensarem. A partir do momento de você está no mercado de trabalho como faz para prosseguir evoluindo? Realizar seus curtas-metragens pode ser um dos caminhos. Acredito que essa é uma das maiores carências que temos no momento, a dificuldade de identificar um caminho, encontrar espaços e possibilidades para a sua evolução profissional seja qual for o seu ramo: publicidade, séries, curtas e longas-metragens. Então é isso que vivenciei quando eu estava trabalhando nos estúdios, eu sentia falta de saber para onde poderia ir: O que eu vou fazer aqui se já tem um diretor geral (geralmente os donos do estúdio)? Pra onde eu posso crescer? Meu plano de carreira, no estúdio, qual seria? Caso você esteja trabalhando num estúdio de grande porte, qual o outro estúdio que você poderia ir depois? Eu acho muito complicado neste sentido. Você precisa buscar o caminho da sua evolução, que seja dentro ou fora do estúdio, diversificando os tipos de trabalho inclusive. Vamos ver como fica este mercado, também estamos curiosos com este atual cenário do político. Quando estive à frente da ABCA ficou óbvio que faz toda a diferença o que está acontecendo no País inteiro. Eu acredito que vale a pena o pessoal pesquisar sobre o que está sendo feito, como é dentro dos estúdios. Acho que o que mais desmotiva quem está chegando nos estúdios é não entender muito bem para aonde que vai aquilo ali. Penso que isso precisa ser discutido, era o que eu queria que entrasse em debate na ABCA e que foi muito difícil. Mas, boto fé e vamos ver.

ORSON – O que te influencia e inspira?

Rosaria – Eu acho que há muitas coisas que influenciam nos nossos trabalhos. Eu quase não assisto TV. Mas eu toco piano (tenho

amigos músicos) e isso me inspira muito, faz diferença para o meu trabalho, para eu entender o tempo da narrativa, como as coisas acontecem. Houve uma época que eu tive um barco (depois eu o vendi por conta da minha filha). Os momentos de ficar sozinha, no mar, faziam diferença. A gente tem que fazer outras coisas, não dá para ficar somente assistindo porque ali já é a visão de outra pessoa. Você tem que ter a sua visão, tem que ir lá e fazer outras coisas na sua vida. Depois, quando você voltar para fazer o seu filme, ele vai ter essas experiências que você acrescentou ali porque foi vivendo. Acho que não precisa assistir mil filmes ou mil vezes ou pesquisar tanto assim. Quando você valoriza a emoção tem que buscar isso. Essa emoção está fora, no mundo que você sai para viver porque que é muito importante também fazer outras coisas. O que mais me inspira são as pessoas, eu gosto de música mas eu gosto de música ao vivo, eu gosto de encontrar, de ir ao mar, estar cercada das pessoas que eu gosto, ficar perto das coisas que a gente ama mesmo, que nos dão vontade de fazer. Inspiração não é uma ideia, inspiração é vontade, é mais um pouquinho do que você ter uma ideia. As pessoas se preocupam muito com a 'boa ideia' quando na verdade uma boa ideia não faz um filme bonito. Tem mesmo é que fazer com muita vontade porque dá muito trabalho e porque depois a pessoa quer ver a emoção.

ORSON – Dica para jovens universitários?

Rosaria – O que eu acho mais importante, que eu gostaria de ter entendido melhor nesta faixa etária, é que esta época não volta mais. Esse é um momento de fazer uma coisa que é só nossa mesmo, que é ingênua mesmo, pode fazer. Acho que a melhor coisa que eu fiz foi realizar um filme super ingênuo, terminá-lo, representar a emoção que eu estava sentindo ali. Era fraco, era pequeno, mas era muito bom e a sensação do primeiro fim, do filme, não volta. Então tem que só curtir mesmo, sem se preocupar com prêmio, com festival, às vezes não é selecionado, azar! Aquilo ali (o filme) é a nossa vida, mas é o começo. Então acho que todo mundo tem que fazer o primeiro filme e depois vai ver se vai fazer outro. Mas o primeiro tem que ser muito legal de fazer, senão você não vai fazer outro.

NORMAS PARA PUBLICAÇÃO NA ORSON

A **ORSON** é uma revista científica de periodicidade semestral publicada pelo Colegiado dos Cursos de Cinema da Universidade Federal de Pelotas e aceita submissões de artigos, resenhas, entrevistas e resumos de pesquisa. **Até próxima edição** (nº 12), as submissões deverão ser feitas pelo e-mail da revista [revistaorson@gmail.com]. **Posteriormente**, as submissões devem ser feitas a partir de cadastro no SEER do periódico, a ser divulgado nesta página. Atualmente encontra-se em fase de edição do número 12, com publicação prevista para julho de 2017, com submissões abertas até abril de 2017 (ver prazos abaixo).

As duas edições do ano, assim como seus respectivos dossiês temáticos, tem fechamento nas seguintes datas:

Edição de **julho de 2017**:
Temática livre ou *Dossiê FICÇÃO SERIADA*
Fechamento às 23h59 de **16 de abril de 2017**.
[*ver apresentação do dossiê no site da revista*]

Edição de **dezembro de 2017**:
T**emática livre ou *Dossiê IMAGEM DIGITAL***
Fechamento às 23h59 de
17 de setembro de 2017.
[*ver apresentação do dossiê no site da revista*]

São aceitos artigos científicos, resenhas, relatórios de pesquisa e exercícios de escrita na forma de crítica ou análise fílmica, entrevistas e traduções. As normas e parâmetros para publicação na revista ORSON são:

NORMAS GERAIS

1. Todos os textos submetidos à revista devem ser inéditos, tanto em publicações impressas quanto eletrônicas. São aceitos também artigos escritos a partir de resumos apresentados em evento e publicados em anais, desde que não tenham sido publicados na forma de artigos completos.

2. Entrevistas devem ser submetidas acompanhadas de termo de ciência do/a entrevistado/a (mensagem enviada pelo entrevistado por e-mail).

3. Os textos devem ser editados em programa e formato compatível com o Libre Office (.doc, .docx, .odt), 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. Os textos devem obedecer às normas de formatação indicadas/ilustradas no/por seus respectivos templates, disponíveis para download no site da revista.

4. Imagens – gráficos, tabelas, fotografias, ilustrações e 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. As imagens devem ser enviadas em seus respectivos lugares, inseridas no texto, e em arquivos separados, em formato JPG ou equivalente, nomeadas conforme aparecem referenciadas no texto: “Figura1.jpg”, por exemplo. Imagens com problemas de resolução não serão publicadas.

5. São aceitos textos escritos em português e espanhol.

6. A revisão ortográfica e mecanográfica dos textos é de responsabilidade dos/as autores/as, embora os/as revisores/as possam apontar ajustes neste sentido com o parecer enviado.

7. Os textos devem indicar autoria (abaixo do título) e filiação institucional e titulação em nota de rodapé. Os dados dos/as autores/as serão suprimidos do texto de revisão para envio aos pareceristas, garantindo assim a avaliação cega pelos pares. Artigos produzidos a partir de projetos de pesquisa podem indicar sua vinculação através do nome do projeto, em nota de rodapé, como por exemplo: “Este artigo faz parte do projeto de pesquisa *O designer como autor*, desenvolvido no curso de Design da Universidade Federal de Pelotas”. Ao submeter o arquivo para a revista, este deverá constar sem nenhuma indicação de autoria (verificar e editar tais dados nas Propriedades do arquivo).

ARTIGOS

1. A revista ORSON ***aceita*** artigos inéditos escritos por doutores, doutorandos e mestres. Mestrandos e/ou graduados poderão publicar como co-autores de mestres, doutorandos e doutores.

2. ***O tamanho*** mínimo dos textos deve ser de oito mil caracteres com espaços e o máximo, de 40 mil caracteres com espaços. Esses parâmetros incluem resumo/palavras-chaves e suas traduções, notas de rodapé e referências bibliográficas, além dos elementos textuais.

3. O título (e subtítulo, se houver) do artigo deve ser seguido de ***Resumo*** no idioma do artigo, cinco ***Palavras-chave*** (também no idioma do artigo), separadas entre si por ponto e vírgula, e sua posterior tradução para o inglês (*Abstract* e *Keywords*, caso o artigo esteja escrito em português) ou português (caso o artigo esteja escrito em espanhol). Para os artigos escritos em espanhol, após o segundo resumo e palavras-chave (em português), deve constar um *Abstract* e *Keywords* (em inglês).

4. Artigos traduzidos devem apontar, em nota de rodapé vinculada ao título em português, o título original do texto, sua autoria, onde foi publicado originalmente e a data dessa publicação. A autoria da tradução e dados relacionados à titulação e vínculo/filiação institucional segue as *Normas gerais*, neste documento.

5. No transcorrer do texto, deve-se empregar o ***itálico para termos estrangeiros e títulos de filmes***, livros, obras de arte, músicas e periódicos, sendo esses títulos escritos apenas com a primeira inicial em letra maiúscula (a não ser por nomes próprios). Exemplo sobre filme: “Em *Serras da desordem* (Andrea Tonacci, 2008), o diretor enfrenta...”. No caso de filme estrangeiro (não brasileiro), este deve ser

citado sempre pelo seu título conforme divulgado no Brasil (em português ou, no caso de títulos sem tradução, com a forma com que é conhecido publicamente neste país) e deve aparecer, na primeira vez em que é citado no texto, seguido de título original entre parênteses (quando houver), seguido do nome do/a diretor/a e ano de lançamento. O mesmo se aplica aos filmes brasileiros, porém sem a menção do título original entre parênteses, evidentemente). Exemplo: *2001, Uma odisséia no espaço* (*2001, A space odissey*, Stanley Kubrick, 1968). Séries devem trazer o título em português (quando houver), seguido, entre parênteses, de título original, criador principal, ano de início-ano de término (ou, se a série continua, deve-se informar "presente"). Exemplo de série: *Orange is the new black* (Jenji Kohan, 2013-presente). Caso se queira abreviar os títulos longos de filmes ou livros, mencionar pela primeira vez o título completo e, entre parênteses, anunciar a forma com que este passa a ser usado (a forma com que a obra é conhecida ou sua abreviação). Exemplo: "Em *How to get away with murder* (a partir daqui, *HTGAWM*)..." ou "Em *Unbreakable Kimmy Schmidt* (doravante *Unbreakable*...)...".

6. ***Ilustrações:*** – gráficos, tabelas, imagens, etc. devem ser inseridos, no texto, tão logo após serem citados quanto possível. Imediatamente a sua menção, deve constar, entre parênteses, indicação de imagem, como em "É como se essas janelas formassem ícones a partir dos quais podemos pensar sobre o que diz esse cinema. (Figura 14)". Fotografias, still de filmes, capturas de tela, imagens de pinturas, ilustrações e equivalentes são consideradas figuras. Tabelas e gráficos devem ser referenciados desta forma. Figuras, tabelas e gráficos devem ter, cada uma, contagem própria. Qualquer ilustração deve ser legendada com indicação e numeração, fonte e, quando necessário, informações a respeito da imagem. Exemplo: "Figura 1: Kimmy e Titus no encerramento do primeiro episódio da primeira temporada. Fonte: captura de tela/Netflix".

7. Os artigos deverão ser encerrados com ***referências*** (somente os textos, sites, filmes/séries e outras obras que tenham sido *citados* no texto. Assim como nas outras seções, nesta deve-se seguir as normas ABNT - neste caso, com o sistema *autor-data*). As obras não devem ser numeradas, as entradas não devem ter recuo de parágrafo, devem ser apresentadas com entrelinhamento simples, sem espaços entre entradas (cada referência deve ser escrita no fluxo normal e, ao final de cada referência, um *enter* dá início a uma nova linha, onde deve ir nova entrada), com alinhamento justificado. Os primeiros nomes dos/as autores/as devem ser escritos por extenso, podendo ser abreviados ou omitidos sobrenomes intermediários não utilizados nas citações. Em caso de tradução, citar o tradutor, logo depois do título da obra. Só devem ser usados como "referência" (e, portanto, constar na seção *Referências* filmes ou obras artísticas (literatura de ficção, quadro/pintura, peça de teatro, instalação, videoarte, música/peça musical, etc.) que forem usados, em parte ou no todo, para citação direta ou indireta. Os filmes e outras obras que forem notados como um todo, mesmo a título de análise, serão referenciados de forma sucinta (título/título original, diretor/a, data) na primeira vez em que forem mencionados, conforme regra acima. Ver os exemplos, a seguir:

Livros e capítulos de livros:

MANTOVANI, Bráulio et al. **Cidade de Deus**: o roteiro do filme. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

PASOLINI, Pier Paolo Abjurei a trilogia da vida. In: **Últimos escritos**. Trad. Manuel Braga da Cruz. Coimbra: Centelha, 1977, p. 24-29.

No caso de o capítulo de livro ser de obra com vários autores, colocar o nome de quem organizou a publicação após "In:":

GUNNING, T. Cinema e história. In. XAVIER, Ismail. (org.). **Cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 21-44.

Jornais/revistas:

MENA, Fernanda. **Sob o sol do Recife**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 23 dez. 2009. Ilustrada, Caderno E, p. 1.

Artigos científicos de periódicos ou eventos:

CAETANO, Maria do Rosário. Os anos 1990: Da crise à retomada. In: **Alceu**, v.8 n.15, jul./dez. 2007. p. 196-216. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Caetano.pdf>. Último acesso em 10 de novembro de 2016.

REGUILLO, Rossana. El lenguaje e los narcos. In: SEMINARIO NARCOTRÁFICO Y VIOLENCIA EN CIUDADES DE AMÉRICA LATINA: retos para un nuevo periodismo, 2009, México. **Anais eletrônicos...** México: FNPI, 2009. Disponível em: <http://cosecharoja.fnpi.org/wp-content/uploads/2010/09/Seminario_Narco.pdf>. Último acesso em: 15 ago. 2011.

Websites:

VISCONTI, Luchino. Rocco, un seguito di La terra trema. Disponível em: <http://www.cinemaitaliano.net>. Último acesso em: 8 dez. 2007.

Filmes:

BAILE PERFUMADO. Lírio Ferreira; Paulo Caldas. Brasil, 1997, filme 35 mm.

NOME PRÓPRIO. Murilo Salles. Brasil, 2007, digital.

LIBERDADE é azul, A. (Trois coleurs: Bleu). Krysztof Kieslowski, França-Polônia-Suiça, 1993.

Séries:

BREAKING BAD. Criação: Vince Gilligan. EUA: Sony Pictures Television, 2008-2013.

ORANGE IS THE NEW BLACK. Criação: Jenji Kohan. EUA: Netflix 2013-presente.

Exemplo de série transmitida por outro veículo que não o original:

DOWNTON Abbey. Criação: Jullian Fellowes. Inglaterra: ITV, 2010-2014. Rio de Janeiro: GNT, 2014.

Teses e dissertações:

MUANIS, Felipe. **As metaimagens na televisão contemporânea**: as vinhetas da Rede Globo e MTV. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

DVD:

EU te amo. Direção: Arnaldo Jabor. Música: Tom Jobim e Chico Buarque. Brasil, 1981, colorido, 110min. DVD, São Paulo: Versátil Home Vídeo, colorido, 106 min, NTSC, 1999.

AMOR à morte (L'AMOUR a mort). Direção: Alain Resnais. Roteiro: Jean Grualt. Música: Hans-Werner Henze. França, 1984, 88 min. DVD, Paris: MK2 Editions, colorido, 158min., Zona 2, PAL, 2003.

Filme do sistema digital (Youtube e outros):

MEMÓRIA para uso diário. Direção: Beth Formaggini. Brasil, 86min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ys4781EYPBU>. Último acesso em: 30 jun. 2014.

RESENHAS

1. A titulação mínima para a submissão de resenhas é de graduação.

2. Serão aceitas resenhas de livros publicados originalmente em português ou edições traduzidas.

3. Não há limite de data de publicação, porém a revista ORSON dá preferência para títulos lançados (originalmente ou em edição traduzida) há até cinco anos.

4. Os critérios teóricos para publicação de resenhas são: relevância do tema do livro para o escopo/foco da revista; relevância da abordagem do tema no texto original; pertinência do fichamento e de seus comentários.

5. O título da resenha deve ser o título do livro fichado, e este deve ser seguido por referência bibliográfica da obra conforme normas ABNT.

6. A extensão mínima deve ser de dois mil caracteres e a máxima, de sete mil caracteres (contando com espaços, em ambos os casos);

7. Outras referências bibliográficas ou de outra ordem e equivalentes (que não a do livro resenhado) devem ser apontadas em nota de rodapé, através do sistema autor-data;

8. As resenhas devem ser inéditas (não devem ter sido publicadas em outro periódico, em formato impresso ou eletrônico);

9. Resenhas de textos em outros idiomas (caso não haja publicação da obra em português) devem manter o título original da obra e indicar seu idioma original e a responsabilidade de eventuais traduções em nota de rodapé, como por exemplo: "Texto lido a partir do inglês, com eventuais traduções do idioma aqui transcritas de minha responsabilidade".

RELATÓRIOS DE PESQUISA / ANÁLISE FÍLMICA / CRÍTICA

1. Esta seção aceita textos escritos por graduandos, graduados ou alunos de especialização, não necessariamente em co-autoria com orientadores/as, a partir de pesquisas vinculadas a projetos, iniciação científica ou trabalho de conclusão de curso. Caso o texto não seja escrito em co-autoria com orientador/a, a informação relativa à orientação deve ser informada no e-mail de submissão (exemplo: "Texto orientado pela professora Fulana de Tal"). No caso de vínculo do texto com projetos de pesquisa e trabalhos de conclusão, esses dados também devem ser informados no e-mail;

2. O tamanho mínimo dos resumos de pesquisa é de cinco mil caracteres e o máximo de 12 mil caracteres (ambos incluindo espaços);

3. A estrutura dos resumos de pesquisa/análises segue a mesma norma geral dos artigos, e as críticas devem conter título, autoria e subtítulos conforme conveniência do/a autor/a. Todos os textos devem conter igualmente resumo em dois idiomas, a exemplo dos artigos;

4. Elementos ilustrativos também seguem as normas dos artigos;

5. A revista ORSON dá preferência para resumos de pesquisa/análises que sejam vinculados a trabalhos de conclusão de curso (no caso de autores graduandos/graduados), e aceita versões complementares de resumos expandidos (ou seja, versão estendidas) publicados em anais de congressos de iniciação científica.

ORSON

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

DEZEMBRO/2016