

# ORSON

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



#7

# ORSON #7

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

## EXPEDIENTE

**Editora:** Profa. Dra. Ivonete Pinto

**Editoria de arte:** Profa. Dra. Ana Paula Penkala

**Revisão:** Adriana Yamamoto

**Projeto gráfico e edição de imagens:** Renato Cabral

**Diagramação e arte:** Lucas Pereira

## CONSELHO EDITORIAL

**Dra. Alice Trusz**

Universidade de São Paulo / USP - pós-doutora do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicação e Artes

**Dr. Fabiano de Souza**

Pontifícia Universidade Católica do RS / PUCRS

**Dra. Fatimarlei Lunardelli**

Universidade Federal do RS / UFRGS

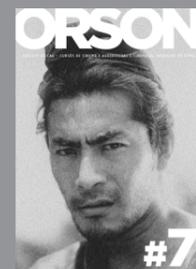
**Dra. Maria do Socorro Carvalho**

Universidade do Estado da Bahia / UNEB

## COLABORARAM NESTA EDIÇÃO

Ana Maria Acker, André Macedo, Bene Martins, Camila Albrecht Freitas, Carlos Eduardo Ribeiro, Cíntia Langie, Emiliano Cunha, Germano Teixeira de Oliveira, Gerson Rios Leme, Gilson Fagundes Jr., Ivonete Pinto, Luiz Fernando Fontes-Teixeira, Marco Antonio Moreira Carvalho, Michael Kerr, Noédson Conceição Santos

## CAPA



**Toshiro Mifune**, interpretando o personagem *Tajomaru* no filme *Rashomon* de 1950, direção de Akira Kurosawa.

## REALIZAÇÃO



# UFPEL

## SITE

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

## REDES SOCIAIS

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

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

A Orson é composta pela família tipográfica Gotham.



## ORSON #7 - POR QUE LER

A sétima edição da revista acadêmica Orson, questiona o estatuto da imagem através de textos com múltiplas abordagens: cinema de fluxo, cinema de garagem, a imagem e o meio, as imagens de arquivo, o conteúdo político que se dá pela imagem, a imagem como alteridade, a imagem como irrepresentável. Mas também temos a análise do cinema brasileiro pelo viés dos roteiros, o som e a necessidade de planejamento, a inspiradora história do movimento cineclubista de Belém do Pará, o cinema coreano, o lituano e o japonês, este que, por sinal, nos rendeu a bela imagem de Toshiro Mifune na capa, ator símbolo da era de ouro do cinema nipônico. E, claro, sempre a tira bem humorada de André Macedo retratando nosso universo acadêmico.

No próximo número da revista, em 2015, haverá um dossiê especial para comemorar os 100 anos de Orson Welles. Nascido em maio de 1915, o cineasta e ator é provavelmente o nome que mais rendeu textos, especialmente sobre *Cidadão Kane*. Mas a Orson, por motivos naturais, não pode deixar de prestar essa homenagem.

Prazo para envio de textos: **6 de maio**, dia do nascimento de Orson Welles.

Boa leitura!

**Ivonete Pinto**  
Editora



# SUMÁRIO



EXPEDIENTE	2
EDITORIAL	3

## SEÇÃO PRIMEIRO OLHAR

<b>Figuras do cinema de fluxo brasileiro: despertencimento</b> Emiliano Cunha	9
<b>O roteiro nacional contemporâneo: análise comparativa entre a comédia <i>Minha mãe é uma peça</i> e o drama <i>Nove crônicas para um coração aos berros</i></b> Cíntia Langie	23
<b>Questões sobre planejamento de som para audiovisual</b> Gerson Rios Leme	39
<b>A (nova) produção audiovisual, o arquivo e o fantasma</b> Michael A. Kerr	49
<b>Estudo da experiência estética no cinema: possibilidades e limites da análise fílmica</b> Ana Maria Acker	67
<b><i>Bashar</i> - O outro por ele mesmo?</b> Ivonete Pinto	83
<b>Heidegger entre Kurosawa e Akutagawa: filosofia, cinema, literatura</b> Luiz Fernando Fontes-Teixeira	93

## SEÇÃO O PROCESSO

<b>O ato de olhar, filmado</b> Germano Teixeira de Oliveira	113
<b>As classes populares no cinema brasileiro: <i>Caravana Farkas e Mazzaropi</i></b> Carlos Eduardo Ribeiro	125
<b>Impactos da modernidade nos ambientes cosmopolitanos: ressonâncias na narrativa de <i>O Som ao Redor</i></b> Noédson Conceição Santos	149
<b>Espaços confinados: entrelaçamentos estéticos a propósito de dois filmes coreanos</b> Gilson José Fagundes Júnior	169
<b><i>Rua de Mão Dupla</i> e o cinema-dispositivo de Cao Guimarães</b> Camila Albrecht Freitas	183
<b>Cineclubismo na Belém do Pará dos anos 1990</b> Marco Antonio Moreira Carvalho Bene Martins	191

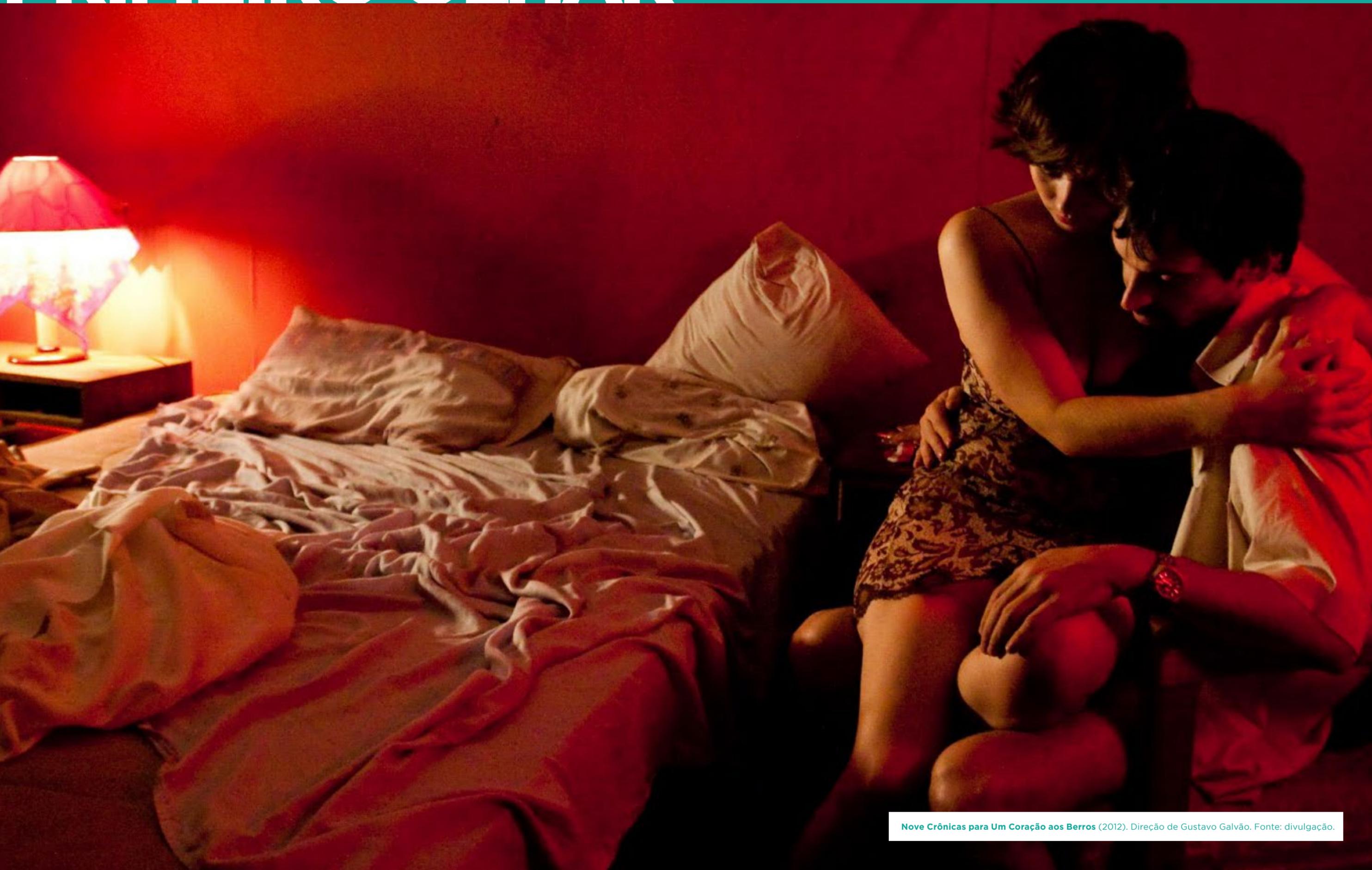
## SEÇÃO DOM QUIXOTE

<b>O urgente cinema de garagem</b> Ivonete Pinto	208
<b>Film Business: o negócio do cinema</b> Cíntia Langie	210

## ENTREVISTAS

<b>ENTREVISTA: Diogo Faggiano</b> Ivonete Pinto	217
--	-----

# PRIMEIRO OLHAR





Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo (2009). Direção de Karim Aïnouz. Fonte: divulgação.

# Figuras do cinema de fluxo brasileiro: despertencimento<sup>1</sup>

Emiliano Cunha<sup>2</sup>

Cineasta e Mestre em Comunicação pelo PPGCOM - PUCRS.

**Resumo:** *Cinema de fluxo*, conceito apresentado por críticos da *Cahiers du Cinéma* no início dos anos 2000 (BOUQUET, 2002; LALANNE, 2002; JOYARD, 2003), tenta dar conta de um conjunto de obras, de diferentes cinematografias, marcadas pela rarefação ficcional e construção de atmosferas sensoriais. Trata-se de obras que desafiam o olhar espectral e analítico. *Figura fílmica*, ferramenta de análise fílmica proposta por Philippe Dubois (1999), opera através do sensível, viabilizando a edificação de sentido e conhecimento por outros caminhos além do maquinismo racional. Neste artigo, exploraremos o cinema de fluxo brasileiro a partir da figura do *despertencimento*.

**Palavras-chave:** Cinema de fluxo. Cinema brasileiro. Figura fílmica.

**Abstract:** *Flux cinema*, a concept first presented by *Cahiers du Cinéma's* critics in the early 2000s (BOUQUET, 2002; LALANNE, 2002; Joyard, 2003), tries to explain a set of movies, from different countries and film industries, marked by thinning fictional construction and by the building of sensorial atmospheres. *Filmic figure* (DUBOIS, 1999) is an analytical tool which operates by the sensible, turning possible the construction of sense and knowledge by other ways beyond rational schemes. Here, we analyze flux cinema in recent Brazilian production through the not-belonging figure.

**Keywords:** Flux cinema. Brazilian cinema. Filmic figure.

## IMERSOS NO FLUXO

O centenário do cinema foi marcado não só pela consolidação da tecnologia digital no fazer cinematográfico, mas também pela inundação do audiovisual no nosso cotidiano. O reflexo disso foi a potencialização e pluralização do uso das novas ferramentas de captura,

<sup>1</sup> Trechos deste artigo foram retirados da dissertação do autor intitulada *Cinema de fluxo no Brasil: filmes que pensam o sensível* (2014).

<sup>2</sup> emilfc@gmail.com

edição e exibição do audiovisual, abrindo caminho para a democratização da técnica. Foi um período também em que o cinema questionou seu espaço de legitimação, mais uma vez tentando compreender a que devir pertence. Desse modo, voltou-se, por vezes, para os museus, propondo outra relação de *espectatura* com a obra (AUMONT, 2008); por outras, tornou-se dogmático se ancorando em *dispositivos* como mecanismos de narrativa. Foi um período no qual a complexa relação do objeto fílmico com o autor foi posta em xeque. É como se o cinema, em meio à enxurrada audiovisual de então (e de agora), buscasse novamente restabelecer sua relação com o mundo e com o real - desejo fundamental desta arte.

Diante deste cenário, uma série de produções, oriundas de diferentes regiões geográficas e cinematografias, pareciam querer resgatar essa relação a partir de um exercício de comportamento do olhar (OLIVEIRA JUNIOR, 2013). São filmes de realizadores como Gus Van Sant, Apichatpong Weerasethakul, Claire Denis, Lucrecia Martel, Hou Hsiao-hsien, Philippe Grandrieux, Pedro Costa, entre outros<sup>3</sup>. No intuito de tentarem compreender este fenômeno, três diferentes artigos da *Cahiers du Cinéma*<sup>4</sup> apresentaram e promoveram o debate em torno da ideia de *cinema de fluxo*.

Neste trabalho, assumimos o termo no sentido de partirmos de um lugar de fala. Entretanto, evitamos a rotulação das obras, tampouco o encaixe das mesmas em gênero, tendência, escola ou movimento. Embasamos esta constatação nos conceitos apresentados por Pinel (2000). Para o autor, a ideia de gênero se articula a partir de alguns pilares: forma narrativa, técnica ou estilística e pelo seu modo de produção. A nosso ver, há excesso de singularidade nos filmes pertencentes ao cinema de fluxo no que tange, inclusive, tais pressupostos; de modo que seria imprudente agrupá-los em torno de um gênero específico, de uma rotulação cerceadora. Da mesma

---

<sup>3</sup> Entre uma série de títulos, podemos citar: *Gerry* (2002) e *Últimos dias* (2005), ambos de Gus Van Sant; *Millenium Mambo* (Hou Hsiao-hsien, 2001); *Shara* (Naomi Kawase, 2003).

<sup>4</sup> *Plan contre flux*, por Stéphane Bouquet, número 566 de março de 2002; *C'est quoi ce plan?*, de Jean-Marc Lalanne, número 569, junho de 2002; e *C'est quoi ce plan? (La suite)*, por Olivier Joyard, na edição número 580 em junho de 2003.

maneira, nos afastamos das ideias de escola (grupos homogêneos de cineastas encabeçados por uma liderança identificada em uma personalidade) ou de movimento (grupo de indivíduos e realizadores, bem diferentes entre si, reunidos em torno de um objetivo em comum). Erly Vieira Junior (2012), por exemplo, sugere o conceito de *realismo sensório*, que nos parece, também, muito adequado para a abordagem deste fenômeno cinematográfico.

No cinema de fluxo, tem-se obras construídas a partir de espaços-tempos sensoriais. A narrativa, assim, nasce não a partir de avanços lógico-rationais, mas do sentido que toma forma através do corpo que sente e pensa. Nota-se, entre outras características, a ressignificação do uso do plano no todo fílmico. Ele deixa de ser apenas uma unidade estrutural a serviço da montagem. É um escorrer de imagens em que os tempos transbordam de um plano para outro (LALANNE, 2002).

A câmera, neste cinema, parece querer habitar o universo registrado. É uma *câmera-corpo*, que ora move-se em um ritmo coreográfico por entre os corpos e ambientes enquadrados (SILVA, 2009), ora posiciona-se estática em meio ao habitat do protagonista. O aparato, por vezes, fica distante, tornando os quadros abrangentes e duradouros. Quando se aproxima, é indeciso: busca texturas, inscrições e idiosincrasias dos corpos e espaços. É um cinema que deseja a presença ante a representação. Assim, de certo modo, resgata o materialismo de Kracauer (1997) e a ideia de *flow of life* (fluxo da vida): fascinar-se com os movimentos naturais, ater-se aos espaços, nutrir-se do cotidiano. No cinema de fluxo, as significações são erguidas através das próprias insignificâncias e imprevisibilidades do mundo que se desvela diante de um olhar que (re) aprende a ver.

Há, ainda, no cinema de fluxo, uma vontade de se cultivar outros ritmos. O cineasta do fluxo se preocupa em operar através de blocos de presentes. Atmosferas sensoriais que avançam em direção a um infinito, a um final aberto como é a vida. Para Amiel (2010), este movimento é alimentado por percepções sem memória, pois refuta a possibilidade de uma ordenação retrospectiva. Há um novo encantamento com o real. Busca-se preencher o quadro com sons e imagens com a pregnância do *mundo-aí*. Quer-se o comum, a desespetacularização. A narrativa se esfacela. Para Denilson Lopes (2012),

trata-se de se adotar um outro tom, um “real em tom menor”, despi-  
do de excessos e embebido de sentidos originados por outra ordem:

É nesse sentido que ainda pensamos que o menos ainda  
possa ser mais, ou seja, que as apostas na contenção  
e rarefação tenham também um papel ético não só  
frente às diversas estéticas do excesso, mas à crescente  
proliferação de imagens e informações [...] (p. 115-116).

São filmes que se passam, em geral<sup>5</sup>, em locais afastados dos gran-  
des centros urbanos e suas velocidades inebriantes (*Tio Boonmee,  
que pode recordar suas vidas passadas*, 2010, de Apichatpong  
Weerasethakul; *Gerry*, 2002, de Gus Van Sant; *Girimunho*, 2011, de  
Clarissa Campolina e Helvécio Martins Junior; *Hamaca paraguaya*,  
2006, de Paz Encina, por exemplo). Às vezes, as estradas são os  
cenários condutores (*A mulher sem cabeça*, 2008, de Lucrecia  
Martel; *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, 2010, de Karim  
Aïnouz e Marcelo Gomes). Ao se retirar do curso de velocidades  
sufocantes, é um cinema que reencontra a beleza nos movimentos,  
ritmos, falas e gestos naturais. Busca-se “[...] rarefação, contenção,  
desdramatização” (LOPES, 2014, p. 68). Faz do afeto seu elemen-  
to condensador. Deposita, na potência pictórica das paisagens e  
dos corpos, a possibilidade da experiência. Para Beugnet (2010),  
um regime do olhar que rompe com algumas obrigações cartesia-  
nas de identificação e mímeses adquiridas “à distância”. No cinema  
sensorial, de fluxo, o espectador está sujeito a uma experiência  
mais sensual ao mesmo tempo em que perturbadora, pois se per-  
dem alguns referências, “pontos de ancoragem” ou projeções.

Ou seja, é um cinema que oferece (e demanda) a transitoriedade. Ci-  
nema em que a presença do autor se camufla na polimorfia do caos.

---

<sup>5</sup> Generalizações são sempre problemáticas. Se lembrarmos, por  
exemplo, de *Café Lumière* (Hou Hsiao-hsien, 2003), desmentiríamos nossa  
afirmação. Ainda assim, neste caso, é um filme que, mesmo se passando  
dentro de uma grande metrópole, recolhe-se de seu ritmo opressor e  
passa a enxergá-la a partir de um olhar contemplativo e fascinado.

E, nesse sentido, pensamos se este não é, também, um movimento de  
reconexão do cinema com a própria ideia de cinema. Um princípio em  
que o olhar é paciente, espera pela narrativa que brota do real. É pre-  
ciso assumir outra postura, “*embarcar nas imagens*, de se deixar levar  
pelo fluxo metamorfoseante do que se vê e ouve, os filmes como a ‘a  
arte de acompanhar’ [...]” (FRANÇA, 2003, p. 112). Uma narrativa que  
não se constitui, necessariamente, de uma “história”. Um retorno, por-  
tanto, a algo e de algo que evita se assumir como estanque.

## FIGURA FÍLMICA: O SENTIDO ATRAVÉS DO SENSÍVEL

Mas como acessar este cinema? Como proceder com a produção de  
conhecimento tendo como matéria-prima objetos tão rarefeitos? Afi-  
nal, lida-se com um material fílmico tecido por vazios narrativos, que  
acaba refutando, no nosso entender, o uso de ferramentas teóricas  
estruturalistas, excessivamente pragmáticas em suas abordagens.  
Uma vez que tais filmes oferecem ambientes sensoriais para, aí sim, a  
construção de sentido através da experiência em si, temos que acei-  
tar também as sensações como motores propulsores do conhecimen-  
to. Pensamos que produzir objetivações a partir de tais filmes seria  
ir contra sua própria proposta de captura do mundo. É preciso que  
deixemos que sons e imagens atuem com e através do sensível para,  
assim, passarmos a habitar, também, o terreno da transitoriedade.

O próprio do sensível é o fluxo. É exatamente por isso  
que o relacionamento que mantemos com as imagens  
– relacionamento de eficácia externa ou interna – é  
sempre uma relação de *influência*. Toda influência é  
uma questão de fluxo (COCCIA, 2010, p. 73-74).

A ideia de *figura fílmica*, primeiramente apresentada por Philippe Du-  
bois, tem origem em um texto de 1999 em que o autor propõe a aná-  
lise de alguns filmes mudos da década de 20 do século passado atra-  
vés daquilo que ele chamou de um exercício de “caligrafia expressiva”.  
Ou seja, com o conceito de figura fílmica, Dubois (1999) propõe um  
meio de transição da forma visual à multiplicidade potente da palavra.

A *figura* parte da síntese de uma forma, um conceito e um efeito. Atua a partir do regime da visualidade, “sempre fluído, modulável, instável e transitório”<sup>1</sup> (DUBOIS, 1999, p. 247). Seu modo de operação se dá, simultaneamente, através da articulação de alguns elementos em particular, sem obedecer a uma disposição hierárquica. O primeiro deles diz respeito à ordem daquilo que é legível – o que Dubois chamou de “figurada”. O “figurativo” se remete ao visível. E o “figural” seria uma categoria que ficaria entre os dois.

A construção de saber, a partir da figura fílmica, brota da convergência de certos vetores de ação da nossa construção do sentido: o *saber*, que diz respeito à percepção articulada (a linguagem em si) daquilo que está inscrito na tela; o *ver*, ou seja, nossa percepção imediata e mimética em relação à forma projetada; e a articulação complexa e imprevisível do que se origina entre o *experenciado* e o *inteligível*, alimentando-se do sensível para moldar um “não-saber” e um “não-ver” (DUBOIS, 1999, p. 247). Isto é, o conhecimento que nasce da pungência do sentir e provocado pela “matéria” imagética – irracional, inconsciente, mas ainda assim percebida e incorporada.

Para chegar ao conceito de figura fílmica, Dubois (1999) apóia-se em experiências anteriores feitas por alguns pensadores. Dentre eles, Merleau-Ponty, Lacan, Freud, Damisch, Lebensztejn, Arasse, Didi-Huberman e, em especial, Lyotard através do livro *Discours, Figure* (2002), em que o autor parte de interpelação semelhante, porém usando material pictórico como objeto analítico e não tocando na seara cinematográfica.

Para Dubois (1999, p. 248), o *figural* adere-se ao pensamento visual e, por isso, apresenta-se como um mecanismo de difícil apreensão. Entretanto, e justamente por seu fator maleável, nos mune de embasamento para um processo de *escrita figural*, um ponto de vista que é

[...] mais sensível à organicidade das matérias, à fluidez dos espaços, às modulações da forma e do informe, aos efeitos (poéticos, irônicos, lúdicos, líricos, etc.), que não é do senso nem da semelhança, mas da força (o Figural como potência) – um ponto de vista, finalmente, da desarticulação do senso e de atravessamento

das aparências, revelador de tudo o que pode estar velado e incerto em relação ao significante.

Encaramos o figural como uma força do sensível que resiste às ações da lógica e da linguagem articulada. É conhecimento des-governado e sem fim previsível, mas presente nas nossas relações humanas, com o mundo e objetos. É algo que opera em paralelo a nossos processos racionais, não em oposição, mas em diferença: “um poder extra-discursivo do discurso” (DUARTE, 2010, p. 2) que age rompendo com programas pré-estabelecidos por nossas faculdades da visão, escrita e linguagem.

Feitas estas considerações, entendemos e propomos o conceito de figura fílmica como ferramenta de construção de conhecimento a partir do cinema de fluxo. É apostar numa busca àquilo que, da matéria fílmica, emerge. Contamos, desse modo, com a liberdade da escrita e o poder desta ferramenta analítica para podermos “[...] materializar o imaterial, figurar o infigurável” (DUBOIS, 1999, p. 260).

## FLUXO NO BRASIL E A FIGURA DO DESPERTENCIMENTO

O cinema que se aproxima da ideia de fluxo, como bem sabemos, fica, em geral, encerrado a circuitos de festivais: espaços mais propícios ao acolhimento de experiências que se propõe a desafiar procedimentos narrativos bem consolidados no mercado. Entretanto, algumas destas obras chegam, de fato, às salas de cinema. Se analisarmos os longas-metragens de ficção lançados no Brasil entre os 2000 e 2012 e que passaram por algum circuito exibidor (conforme tabela disponível no Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – OCA<sup>6</sup>), é possível identificarmos alguns que dialogam com a estética do fluxo. Pensamos em filmes como *O céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006); *Deserto feliz*, de Paulo Caldas, 2007; *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, 2010; *Os famosos e os duendes da morte*, de Esmir Filho, 2010; *Os*

<sup>6</sup> Disponível em: <<http://oca.ancine.gov.br/>>

*monstros*, de Pedro Diogenes, Guto Parente, Luiz Pretti e Ricardo Pretti, de 2011; *Girimunho* (Clarissa Campolina, Helvécio Marins Jr., 2011) e *Histórias que só existem quando lembradas* (Julia Murat, 2011).

Do mesmo modo como a produção estrangeira do cinema de fluxo, nossos filmes também carregam, evidentemente, suas singularidades. Aqui, porém, buscamos reverberações entre elas, elementos aglutinadores. A *figura do despertencimento*, a nosso ver, é compartilhada por estas obras. Despertencer é um estado de transitoriedade. É ser e se sentir em alienação; estar, mas desejar partir; sentir-se inerte, e querer o movimento. É ser, mas não existir. É uma urgência: insurgir-se.

*O céu de Suely* e *Deserto feliz*, separados por apenas um ano, são filmes-irmãos. Agregamos a esta afirmação todas as devidas ressalvas, pois são obras com escolhas estéticas e resultados bem diferentes. Hermila (*O céu de Suely*) e Jéssica (*Deserto feliz*) são filhas de um nordeste brasileiro opressivo: paisagem preenchida por dificuldades e desesperança. Jéssica sofre os abusos do pai e encontra, na prostituição, um caminho natural para a fuga. É como se perpetuasse a violência sofrida, transformando-a em meio para a independência. Já Hermila retorna para casa para esperar, em vão, a volta do pai de seu filho. Dividida entre a decepção amorosa e o o renascimento de uma paixão antiga, decide fugir para o mais longe possível dali, pois, àquele lugar (seu lar), já não pertence. O destino de Hermila é o Rio Grande do Sul; o de Jéssica, a Europa. Por circunstâncias da vida, Jéssica e Hermila são sujeitos à deriva. Elas não sabem a que lugar pertencem, mas sentem que despertecem à condição em que se encontram. Com a fuga, elas desejam se encontrar para, quem sabe, passarem a pertencer. Um caminho longo e incerto, mas que, nos filmes, tem ponto de partida: aeroporto e rodoviária.

A estrada ressurgue como metáfora para esta fuga/busca em *Viajo porque preciso*, *volto porque te amo* e *Os famosos e os duendes da morte*. No primeiro, a imagem é clara, concreta: envolve José Renato, o protagonista, por todos os lados. Em *Os famosos*, há a ponte, Bob Dylan e *Mr. Tambourine Man* - "(...) Estou pronto para ir a qualquer lugar, pronto para desaparecer<sup>7</sup> (...)". José Renato, o

7 Na letra original da música: "I'm ready to go anywhere, I'm ready for to fade".

geólogo de *Viajo porque preciso*, vaga por estradas examinando terrenos, medindo distâncias, remoendo memórias. Em prostitutas, procura a mulher que um dia amou. Em moradores e transeuntes, o Outro. Nas paisagens, busca um Brasil que talvez nunca encontre. Por isso, é preciso seguir: manter a condição de passageiro. O movimento é reconfortante, pois José Renato despertence.

O adolescente sem nome de *Os famosos* ruma por uma pequena cidade do interior do Rio Grande do Sul. Conta com a fiel amizade de Diego e com o amor da mãe. Seu caminhar é indeciso: cabeça baixa, um mundo em ebulição dentro de si. Seu conflito é com o pai que morreu e o abandonou, e com a cidade incapaz de o acolher. A morte ronda aquela localidade: a ponte que separa a cidade "do resto do mundo" é famosa pelos suicídios ali cometidos. O adolescente sem nome despertence. Ele precisa cruzá-la, não deixar que ela também o seduza. Bob Dylan o aguarda em algum depois da ponte, longe dos duendes da morte. É preciso sanar a angústia e acalmar o coração. Despertencer dói. Corrói. É preciso ir.

Em *Os monstros*, do Coletivo Alumbramento, a figura do despertencimento brota de uma arte incompatível com o todo que cerca os quatro amigos (Pedro, Joaquim, João e Eugênio). Os protagonistas-autores se relacionam através da música, através da arte. Para ser verdadeira, para fazer sentido, a arte deve ser e estar livre quando criada, quando registrada e quando experienciada. O ciclo precisa se fechar sem que o mundo imponha suas regras, métricas, deveres ou responsabilidades. A música, a arte, deve apenas ser. Em *Os monstros*, tudo é reflexivo. O filme, feito e protagonizado pelos próprios realizadores, fala de um processo e de uma condição. A condição de criar, a condição do cinema, que, muitas vezes, também despertence. No filme do Coletivo, a amizade lhes confere sentido, já que, ao mundo não pertencem, são monstros. O despertencimento é saciado pela união - a sinopse do filme já alerta: "Nenhum homem é um fracasso quando tem amigos". O ato de criar, por si só, é sublime, e completa aqueles sujeitos. Juntos e livres, eles pertencem - um ao outro e, finalmente, ao mundo. O fracasso é impossível.

Em *Histórias que só existem quando lembradas* e *Girimunho*, a figura do despertencimento está presente na relação das protagonistas com o espaço-tempo. Rita, do primeiro filme, é uma jovem fotó-

grafa que chega a uma cidade (fantasma?) abandonada no tempo e cruzada por um trilho de trem. Lá, os moradores cultivam seus ritmos próprios, a rotina impera. Rita é a intrusa. Sua juventude, sua música e costumes não pertencem àquela comunidade encravada em meio ao Vale do Paraíba. Madalena é quem acolhe Rita. A velha senhora é desconfiada, mas a empatia, aos poucos, cresce entre as duas na mesma velocidade em que o abismo geracional diminui. Curiosidade e afeto aproximam as duas mulheres. Há uma transferência em andamento e a morte de Madalena representa a plena aceitação de Rita. A figura do despertencimento se vai junto com Madalena. Rita é acolhida pela comunidade. Ela, agora, pertence.

Maria Sebastiana, em *Girimunho*, precisa acertar os termos com o marido recém falecido. Ele insiste em retornar, mexer em suas coisas, rondar a casa. A figura do despertencimento, neste caso, não acompanha Maria Sebastiana. A mulher é vivida, matreira. Sabe o que quer e o que precisa ser feito. O despertencimento brota daquilo que está fora do lugar. Maria Sebastiana precisa recolocar o curso do rio em seu devido fluxo. Para isso, precisa se desfazer dos pertences do seu companheiro de longa data. Ela se despe, se banha no rio. Maria Sebastiana se entrega para que o tempo volte a pertencer ao presente. É um reencontro, vida que segue.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Toda obra transcende a necessidade de classificação. Para nós, o cinema de fluxo também segue esta premissa. Ao nos apropriarmos do conceito, fazemos no intuito de viabilizar a troca de informações. Olhamos para este cinema como um fenômeno que acompanhou a virada do milênio e segue se reinventando até hoje. Como é o cinema. Apesar disso, consideramos sua aparição um evento importante justamente por resgatar alguns tensionamentos históricos do cinema.

O cinema de fluxo opera pelo sensível, transitando não por margens, mas por fronteiras. A figura fílmica, proposta por Philippe Dubois (1999), parece-nos uma ferramenta útil para que também possamos nos valer do sensível como produção de conhecimento. É um conceito que permite a transitoriedade, condição fundamental ao lidarmos com tais objetos fílmicos.

Neste trabalho, utilizamos a *figura do despertencimento* na análise de alguns filmes brasileiros, os quais consideramos próximos da estética do fluxo. O despertencimento demanda o movimento, o fluxo. Os personagens seguem, pois seguir é a esperança do encontro, de pertencer.

Por fim, pensamos se o cinema de fluxo - habitante nômade de fronteiras - também não carrega, em si, a figura do despertencimento. Um cinema que vaga por outros cursos, escolhendo a rarefação ante a saturação (marca do cinema hegemônico contemporâneo). Propõe, deste modo, um outro estado de nossa parte: uma entrega, não antecipação. E, imbuído deste desejo incômodo, tensiona o cinema - arte que segue se movendo e se transformando.

## REFERÊNCIAS

AMIEL, Vincent. Des corps effacés par le flux: Hou Hsiao-hsien, Ozu et Wong Kar-wai. In: GAME, Jérôme (Org.). **Images des corps / corps des images au cinéma**. Lyon: ENS ÉDITIONS, 2010.

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

BEUGNET, Martine. **La forme et l'informe: de la dissolution du corps à l'écran**. Images des corps / corps des images au cinéma. Lyon: ENS ÉDITIONS, 2010.

BOUQUET, Stéphane. Plan contre flux. In: **Cahiers du Cinéma**, n. 566, março de 2002. Paris: 2002, p. 46-47.

COCCIA, Emanuele. **A vida sensível**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

CUNHA, Emiliano Fischer. **Cinema de fluxo no Brasil**: filmes que pensam o sensível. 2014. 161 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS. Porto Alegre. 2014.

DUARTE, Susana. **“Ler o figural”**. Seminário em volta de D. N. Rodowick. Resumo de Reading the Figural, or Philosophy After the New Media (Durham, NC Duke University Press, 2001). 13 Abr. 2010. Disponível em: <<http://fimphilosophy.squarespace.com/storage/documentos/R2%20Ler%20o&20Figural.pdf>>. Acesso em: 15 out. 2013

DUBOIS, Philippe. L'écriture figurale dans le cinema muet des annés 20. In: AUBRAL, François; CHATEAU, Dominique (Orgs.), **Figure, figural**. Paris: L'Harmattan, 1999, p. 245-288.

FRANÇA, Andréa. **Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

JOYARD, Olivier. C'est quoi ce plan? (La suite). In: **Cahiers du Cinéma**, n. 580, junho 2003, p. 26-27.

KRACAUER, Siegfried. **Theory of film: the redemption of physical reality**. Princeton: Princeton University Press, 1997.

LALANNE, Jean-Marc. C'est quoi ce plan?. In: **Cahiers du Cinéma**, n. 569, junho de 2002, p.26-27.

LOPES, Denílson. O Local, O Comum e o Mínimo. In: **XII Estudos de cinema e audiovisual SOCINE**. 2011, São Paulo, v. II, p. 141-155. Disponível em: <[http://socine.org.br/livro/XII\\_ESTUDOS\\_SOCINE\\_V2\\_b.pdf](http://socine.org.br/livro/XII_ESTUDOS_SOCINE_V2_b.pdf)>

\_\_\_\_\_. **No coração do mundo: paisagens transculturais**. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

\_\_\_\_\_. Sensações, afetos e gestos. In: **Narrativas sensoriais: Ensaios sobre cinema e arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.

LYOTARD, Jean-François. **Discours, Figure**. Paris: Klincksieck, 2002.

OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos. **A mise en scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo**. São Paulo: Papirus, 2013.

PINEL, Vincent. **Écoles, genres et mouvements au cinéma**. Paris: Larouss-Bordas/HER, 2000.

SILVA, Camila Vieira da. Por uma estética do fluxo: sensorialidade e corpo no cinema asiático contemporâneo. In: **VII Encontro Nacional de história da Mídia: mídia alternativa e alternativas midiáticas**, 2009, Fortaleza. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/7o-encontro-2009-1/Por%20uma%20estetica%20do%20fluxo.pdf>> Acesso em: 10 nov. 2012.

VIEIRA JÚNIOR, Erly. **Marcas de um realismo sensório no cinema contemporâneo**. 2012. 242 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de pós-graduação em comunicação e cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, Rio de Janeiro. 2012.

#### OBRAS AUDIOVISUAIS

DESERTO FELIZ. Paulo Caldas. Brasil, Alemanha, 2007, filme 35mm.

GIRIMUNHO. Clarissa Campolina, Helvécio Martins Junior. Brasil, Espanha, Alemanha, 2012, digital.

HISTÓRIAS QUE SÓ EXISTEM QUANDO LEMBRADAS. Julia Murat. Brasil, Argentina, França, 2011, digital.

O CÉU DE SUELY. Karim Aïnouz. Brasil, Alemanha, Portugal França, 2006, filme 35mm.

OS FAMOSOS E OS DUENDES DA MORTE. Esmir Filho. Brasil, França, 2010, filme 35mm.

OS MONSTROS. Pedro Diogenes, Guto Parente, Luiz Pretti, Ricardo Pretti. Brasil, 2011, digital.

VIAJO PORQUE PRECISO, VOLTO PORQUE TE AMO. Karim Aïnouz, Marcelo Gomes. Brasil, 2010, digital.



Minha Mãe É Uma Peça - O Filme (2012). Direção de André Pellenz. Fonte: divulgação.

## O roteiro nacional contemporâneo: análise comparativa entre a comédia *Minha mãe é uma peça* e o drama *Nove crônicas para um coração aos berros*

Cíntia Langie<sup>1</sup>

Cineasta e Professora dos cursos de Cinema da UFPel

**Resumo:** Partindo do pressuposto de que o cinema brasileiro contemporâneo vive um momento de grande diversidade temática e estética, mas que, apesar disso, o público ainda se concentra em poucos filmes, enquanto centenas de outras obras passam despercebidas, a proposta deste artigo é analisar a narrativa da maior bilheteria nacional de 2013 - *Minha mãe é uma peça* - em comparação a um filme lançado no mesmo ano que atraiu pouco mais de mil pessoas ao cinema - *Nove crônicas para um coração aos berros*. Para realizar tal comparação entre os roteiros, a análise se baseia nas ideias da narrativa clássica de Aristóteles e na teoria de teatro épico de Brecht.

**Palavras-chave:** Cinema Brasileiro, Narrativa, Roteiro.

**Abstract:** Assuming that contemporary Brazilian cinema is experiencing a time of great thematic and aesthetics diversity, but despite that, the public is still concentrated in a few films, while hundreds of other works go unnoticed, the purpose of this article is to analyze the narrative of the Brazil's most watched movie of 2013 - *Minha mãe é uma peça* - compared to a film released the same year that attracted about a thousand people to the cinema - *Nove crônicas para um coração aos berros*. To make such a comparison between scripts, the analysis is based on the ideas of classical narrative of Aristóteles and on the epic theater theory of Brecht.

**Keywords:** Brazilian Cinema, Narrative, Screenplay.

O cinema brasileiro tem uma história marcada por diferentes ciclos: a era dos estúdios, as chanchadas, o Cinema Novo, as porno-chanchadas, etc. Em 1995, com *Carlota Joaquina*, de Carla Camurati, inicia-se o período intitulado Retomada e pode-se dizer que

---

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

essa fase de reorganização da produção se estende até aproximadamente o ano de 2002, com *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles. O início do século 21 caracteriza-se por um período de maior diversidade do cinema brasileiro, é a chamada Pós-retomada: um período marcado por mudanças profundas nas relações entre estado e cinema e também pela profusão de novos cineastas com o barateamento da produção devido às tecnologias digitais.

De acordo com João Guilherme Barone R. Silva, “os cenários da *Pós-retomada* começam a ser delineados com a realização do III Congresso Brasileiro de Cinema, no ano 2000, e são definidos a partir de 2003 com entrada em funcionamento da ANCINE” (2011, p. 917). O autor, ao traçar os cenários do período, analisa a reconstrução do tecido institucional do cinema brasileiro, com a criação de instituições e mecanismos de fomento, indicando como principal diferencial da Pós-Retomada as políticas públicas criadas para o setor.

Quando o cinema nacional era financiado pela Vera Cruz, Atlântida ou Embrafilme, os filmes acabavam espelhando as ideias das poucas cabeças que escolhiam os projetos. Hoje, com as leis de incentivo, com o Fundo Setorial do Audiovisual e com os inúmeros editais públicos e privados, podemos afirmar que as decisões foram pulverizadas e o cinema é mais plural. É sobre esse período atual da produção audiovisual que versará este artigo, mais especificamente sobre duas produções lançadas em salas de cinema no ano 2013. Uma delas é *Minha mãe é uma peça*, comédia escrita por Paulo Gustavo, Rafael Dragaud e Fil Braz e dirigida por André Pellenz. O filme, distribuído pela Downtown, foi a maior bilheteria nacional do ano e levou 4,6 milhões de pessoas às salas de cinema. Para realizar um contraponto, selecionou-se um outro filme brasileiro lançado no mesmo ano, mas com proposta estética distinta e bilheteria bem inferior – *Nove crônicas para um coração aos berros*, escrito por Cristiane Oliveira e Gustavo Galvão e dirigido por este. O longa foi distribuído pela Vitrine Filmes e teve um público de 1.490 pessoas em salas comerciais<sup>2</sup>.

A diversidade cada vez maior da cinematografia nacional está relacionada a diferentes aspectos. A profusão das escolas de cinema no país,

---

<sup>2</sup> Dados obtidos no OCA – Observatório do Cinema e Audiovisual da ANCINE.

o barateamento da produção com o advento das tecnologias digitais e o aumento considerável de incentivo público ao audiovisual têm oportunizado o crescimento do número de filmes. Em 2013, ano no qual foram lançados os dois títulos que servem de objeto de análise a este estudo, 127 filmes brasileiros foram lançados em salas comerciais.

O fato é que desse conjunto de 127 obras, somente 10 filmes ultrapassaram a marca de um milhão de bilhetes vendidos e 24 tiveram mais de 100 mil espectadores. Então, com intuito de se fazer conhecer o cinema de pouca visibilidade feito no Brasil é que este artigo irá traçar uma análise comparativa entre as duas obras já citadas. A justificativa está na crença de que muito se conhece do cinema comercial brasileiro, que em grande maioria são as comédias feitas para o grande público, mas que existe uma “outra” produção brasileira que até consegue chegar às salas, mas que faz uma bilheteria pouco expressiva, não chegando ao grande público.

Em pesquisa desenvolvida sobre o cinema brasileiro da primeira década do século 21, João Guilherme B. Reis e Silva busca compreender algumas assimetrias do setor e salienta:

No Brasil, o desempenho dos filmes pode ser considerado abaixo do razoável e a compreensão desse quadro excessivamente assimétrico demanda observações tanto de tipologia dos filmes produzidos, considerando as temáticas, gêneros e conjunto estético-narrativo, como também o modo de distribuição (2011, p. 923).

Foi essa assimetria citada por Silva que inspirou o presente artigo, cujo objetivo é analisar dois exemplares bem distintos do cinema brasileiro da atualidade, dando conta da complexidade instaurada entre os conceitos de arte e indústria e das relações entre público e cinema contemporâneo brasileiro. Problemática essa que vem sendo investigada por diversos teóricos do setor e também está no foco das discussões de instituições de regulação e fomento do audiovisual no Brasil.

De acordo com Jean-Claude Bernardet, grande parte dos filmes nacionais relevantes em nível da evolução da linguagem cinematográfica

fica não são relevantes em nível de público, havendo um verdadeiro “divórcio” entre a produção e a sociedade brasileira. Essa inquietação de Bernardet foi materializada no artigo de Ivonete Pinto na revista *Teorema* (2012), intitulado *Cinema irrelevante: uma análise do cinema nacional contemporâneo a partir das percepções do crítico Jean-Claude Bernardet*. O cinema “irrelevante” engloba filmes que, apesar da sofisticação de linguagem, não fazem bilheteria expressiva nas salas comerciais. Para ele, a marca mais evidente desse tipo de obra é a linguagem ambígua, alusiva e elíptica, ou seja, formas de linguagem que se dirigem a uma elite cultural (2012, p. 42).

Para o teórico, pois, a falta de interesse do público, muitas vezes, advém da dificuldade de compreensão da narrativa e é nesse ponto que o questionamento de Bernardet aproxima-se deste artigo, já que nosso intuito é investigar as estratégias narrativas de dois filmes nacionais distintos – uma comédia popular e uma obra artístico-experimental.

Pensar nas diferentes políticas da representação do cinema brasileiro na contemporaneidade é um desafio e, para tanto, busca-se auxílio em autores com experiência nessa empreitada. Para Ismail Xavier (2003), há um “confronto entre os filmes que adotam os padrões consagrados da indústria cultural (seja Hollywood ou a novela da TV) e os inseridos no contexto do cinema moderno de autor” (p. 9). Em seu livro *O olhar e a cena*, Xavier discorre sobre uma geometria do olhar, apontando algumas distinções entre formas de narrar existentes na sociedade do espetáculo.

Para Roland Barthes (2011), as histórias contadas em uma cinematografia são reflexo da própria realidade de seu país. Portanto, ele sugere que o pesquisador “comece por estudar todas as narrativas de um gênero, de uma época, de uma sociedade” (p. 21). Nessa afirmação se sustenta a estratégia deste artigo de selecionar dois filmes brasileiros lançados em salas de cinema no ano de 2013.

Com base ainda nos pressupostos de Barthes (2011, p. 27), esta pesquisa visa distinguir no *corpus* três níveis de análise: o nível das “funções” (gêneros e temáticas), o nível das “ações” (características dos personagens) e o nível da “narração” ou do “discurso” (estrutura dos roteiros). É a mesma linha de análise dos formalistas russos,

em que a investigação recai sobre a história ou argumento, compreendendo uma lógica das ações, e sobre o discurso, compreendendo os tempos, os aspectos e os modos da narrativa (idem, p. 26).

Ao empreendermos esta análise comparativa, nossa preocupação inicial é a de compreender melhor a diversidade dos roteiros na história recente do cinema brasileiro. Por um lado, fomos instigados pela grande desigualdade de público que alguns filmes brasileiros têm frente a outros. Por outro, o movimento desta pesquisa nos leva a relativizar o cinema como obra de arte, em que cada filme possui uma maneira de contar sua história, não havendo fórmulas infalíveis.

Uma outra inquietação que deu origem a este artigo é a problemática do papel do espectador no cinema contemporâneo. Para Jacques Rancière, em seu livro *O espectador emancipado* (2012), a emancipação do sujeito espectador começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir, “quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição” (p. 17). Para Rancière, é papel do dramaturgo pensar a respeito disso e fabricar obras artísticas que incentivem uma participação ativa da plateia, que a façam pensar, questionar sobre sua própria existência. Ele complementa:

O que o espectador *deve ver* é aquilo que o diretor *o faz ver*. O que aquele deve sentir é a energia que este lhe comunica. A essa identidade de causa e efeito, que está no cerne da lógica embrutecedora, a emancipação opõe sua dissociação (2012, p. 18).

O significado de emancipação do espectador, para Rancière, é uma reapropriação de uma relação do ser humano consigo mesmo. É o embaralhamento da fronteira entre os que agem e os que olham (idem, p. 23). Por isso, obras audiovisuais que se valem de recursos já testados por outras obras, mantendo, assim, o espectador passivo, são apenas um tipo de “fazer” cinema.

Nesse mesmo sentido, Jean-Louis Comolli (2008) alega que um espectador que não se mexe e que apenas “engole” o que o filme

expõe, é um “sujeito menor e minorado” (p. 65). A busca por dar maior acesso a um “outro” cinema significa a vontade de formar um espectador maior, “um sujeito de relações complexas, de emoções contraditórias, móvel, em suma, convidado a ocupar não um lugar no filme, mas vários” (COMOLLI, idem, p. 65). Acredita-se, então, que seja papel dos teóricos, críticos e líderes de opinião fazer publicidade de um outro tipo de cinema, para que, assim, se possa ampliar a participação do espectador, entendendo ainda mais o cinema como veículo de transcendência, de superação emocional e de transformação e evolução dos indivíduos em sociedade.

## REFERENCIAL TEÓRICO: DE ARISTÓTELES A BRECHT

De acordo com as ideias inauguradas por Aristóteles na “Poética”, em 335 a.C., as narrativas clássicas sempre apresentam um personagem bem delineado, um protagonista bem definido, que realiza ações durante a história e cujos eventos são conectados de forma causal: uma coisa leva a outra e a história toda é um conjunto com início, meio e fim bem delimitados. “Todos os acontecimentos devem ocorrer em conexão. Uma vez suprimido um acontecimento, também se confunde o todo. Pois não faz parte de um todo aquilo que não altere esse todo” (Aristóteles, p. 82).

Até os dias de hoje, a grande maioria dos filmes utiliza essa mesma estrutura básica, o que foi cunhado por David Bordwell como “narrativa clássica hollywoodiana”<sup>3</sup>. Já outros roteiros utilizam uma estrutura narrativa mais diferenciada, que foge do padrão. São os filmes que ou minimizam as regras da arquitraba, tornando-se minitramas, ou então subvertem totalmente os padrões clássicos, o que chamaríamos de antitraba (MCKEE, 2006).

Tentando quebrar com as amarras narrativas ditadas por Aristóteles, surgiu a teoria do *teatro épico*, que foi introduzida pelo diretor teatral Erwin Piscator e depois melhor trabalhada por Bertolt

---

<sup>3</sup> In BORDWELL, David, & STAIGER, Janet & THOMPSON, Kristin. *El Cine Clásico de Hollywood - Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1985.

Brecht, na década de 1920. “O teatro épico se contrapõe ao teatro dramático, ao teatro tradicional ou aristotélico” (ROSENFELD, 2012, p. 28). Para Aristóteles, o drama é ação que se desenrola agora, em plena atualidade. Brecht valoriza histórias mais abertas, repletas de episódios que não se integram na linha de uma ação una, contínua, de tempo reduzido e lugar fixo. No drama aristotélico, cada cena deve motivar a próxima, o organismo dramático deve ter um motor, um acontecimento da trama serve para levar ao próximo acontecimento e assim sucessivamente até o final.

O sentido dessa estrutura rigorosa, em si fechada, é o de enredar o público no enredo, levando-o de roldão pela inexorabilidade do movimento que suscita, através da verossimilhança máxima e da lógica interna, a ilusão da realidade. Graças a isso, o público se identifica intensamente com as personagens e suas situações, vive intensamente as suas emoções... O público sairá do teatro aliviado e serenado, purificado das tensões e paixões excessivas (ROSENFELD, idem, p. 29).

Já a narrativa épica abre-se a um mundo maior pela própria variedade de tempos, lugares e episódios que apresenta. Há saltos no tempo e no espaço que pressupõem a intervenção de um narrador, mesmo que não explícito.

Nos filmes de narrativa clássica, os roteiros, logo no início, apresentam o protagonista ao espectador e já anunciam a motivação do personagem na história. E na grande maioria dos personagens clássicos, são ressaltadas as suas qualidades aristotélicas (bondade, conveniência, semelhança, coerência e verossimilhança). Já as narrativas não-clássicas não apresentam de imediato o personagem central, não anunciam objetivos unívocos e explícitos e não buscam ser didáticos nem explicativos em sua lógica interna. São filmes que, muitas vezes, criam códigos de linguagem próprios, falam através de metáforas, apresentam finais em aberto e nem sempre cumprem com as expectativas do público.

## ANÁLISE DE MINHA MÃE É UMA PEÇA

O filme *Minha mãe é uma peça* é adaptado de uma peça teatral criada por Paulo Gustavo. O tema é bastante universal: o núcleo familiar sob o ponto de vista de uma mãe dedicada. O filme já inicia com um recurso explicativo que situa o espectador no enredo: um narrador onisciente introduz ao público o que ele vai ver. O espectador já entra em um estado de acomodação, pois o filme começa com uma voz em *off* tradicional do gênero comédia, tom que é dado também pela trilha musical “divertida”. A voz em *off* é um narrador externo à história, heterodiegético, inserido como artifício de roteiro para melhor “explicar” a trama. A questão melodramática clássica é invocada pelo próprio texto, que começa por situar geograficamente a história para depois apresentar os personagens, intitulando-os de “nossos heróis”.

Já na abertura todos os personagens são claramente apresentados, com ajuda do narrador. Em tom irônico, expresso tanto no texto em *off* quanto na ação representada pelos integrantes da trama, o espectador passa a se conectar com o filme por meio do riso. *Minha mãe* conta a história de Dona Hermínia (Paulo Gustavo) e seus três filhos: a adolescente acima do peso Marcelina (Mariana Xavier), o jovem homossexual Juliano (Rodrigo Pandolfo) e o mais velho dos três, Garib (Bruno Bebianno), que casou e vive em outra cidade com a esposa.

Logo no começo ocorre o que Syd Field (1995) chama de primeiro ponto de virada. Trata-se de um evento que faz com que surja a questão dramática central da história. Quando os dois filhos de Hermínia saem de casa para ir passear com o pai Carlos Alberto (vivido por Herson Capri), Juliano esquece sua bombinha de asma em casa. A mãe já havia recomendado que ele levasse, mas ele a esquece. O momento em que Hermínia percebe isso é destacado no filme, com mudança focal para o objeto e com inserção de trilha sonora para indicar que se trata de algo importante. Essa percepção faz com que Hermínia ligue para o filho. Juliano, depois de falar rapidamente com sua mãe, se despede mas esquece de desligar o celular, e Hermínia fica ouvindo na linha todos no carro falarem mal dela. É esse mote central do filme: ao se sentir desvalorizada pela família, Hermínia sai de casa. É então que surge um novo personagem na história: a tia Zélia (Suely Franco), em cuja casa a protagonista irá se “esconder” por uns dias.

No minuto 14’54” do filme, começam os *flashbacks* da história de Hermínia. Ao desabafar para a tia, a protagonista conta diferentes situações ocorridas com os filhos. O jogo de montagem é clássico. Começa no presente, na casa da tia, inicia-se o diálogo de Hermínia e logo em seguida corta para o *flashback* com pequenos fragmentos da vida dos personagens. Essa estrutura vai se repetir ao longo do filme, pois a conversa entre Hermínia e a tia será intercalada pelas lembranças da protagonista.

As primeiras recordações envolvem a filha mais nova – Marcelina – e as cenas são de diferentes situações cômicas, que criam o rótulo da personagem “gordinha desajeitada”, que sempre estava querendo comer e se envolvia em pequenos acidentes. Nesses *flashbacks*, os diálogos são dinâmicos e objetivos. Todas as ações, sensações e interpretações das desventuras de Marcelina são expostas através das falas. Como afirma Brecht, a narrativa tradicional reduz-se essencialmente ao diálogo interindividual, que é expressão de personagem em choque. “Tradicionalmente, o que em essência não pode ser articulado através do diálogo não existe para o teatro rigoroso, dramático” (2012, p. 28).

No minuto 23’38”, os *flashbacks* passam a envolver o filho do meio – Juliano – também apresentado em torno de um rótulo, dessa vez, as microações revelam o estereótipo do “gay sentimental”. Para Ismail Xavier, melodrama é o gênero dramático de massas por excelência. É uma manifestação que busca expressividade, ou seja, tudo dentro da história deve ser estampado, seja através de gestos, falas, ou ações. “Apanágio do exagero e do excesso, o melodrama é o gênero afim às grandes revelações” (idem, ibidem, p. 39). O filme apresenta outros personagens que podem ser tidos como personas clichês em melodramas clássicos, como o ex-marido que abandona esposa e filhos por uma mulher mais nova, a madrasta vaidosa que não gosta dos enteados, a irmã desequilibrada e invejosa, a síndica rabugenta, a doméstica atrevida, entre outros.

O exagero na representação dos estereótipos está em um *flashback* em uma noite de Natal, em que Juliano briga para ficar com o presente de Marcelina – uma bicicleta rosa – e Marcelina só consegue ser consolada ao ganhar do pai um novo presente – um pedaço do peru de natal. Os dois elementos-chave dessa cena são

óbvios e somente reforçam as personalidades fechadas e estereotipadas dos sujeitos da história.

Outro momento que reforça o caráter “clássico” do roteiro é a primeira cena de telefone do filme, que já apresenta diálogos criados para conectar os fatos, levar a trama adiante e explicar a história. Garib liga para a mãe, e nos diálogos o filme “explica” que ele vive em Brasília, que trabalha como veterinário e que Hermínia não gosta de sua nora por acreditar que ela afasta seu filho. Tudo é muito óbvio, não deixando nenhuma dúvida ao espectador:

- Oi, Garib, tudo bom meu filho?
- Oi, mãe!
- Até que enfim lembrou que tem mãe, né Garib?  
É o quê? Brasília não tem mais telefone ou essa ridícula aí que não deixa você ligar?
- Que isso, mãe. Você sabe muito bem de que desde que eu vim pra cá montar a veterinária que minha vida tá essa loucura.

...

*(trecho do diálogo pelo telefone entre Hermínia e Garib)*

Outro aspecto que faz de *Minha mãe* uma típica obra que segue o padrão melodramático clássico burguês são as conexões, sempre verbais (através dos diálogos), entre as cenas. Assim como nas novelas de TV, no filme, as ações são precedidas por falas que as anunciam, algumas vezes com o uso da ironia pela contradição. Exemplo disso é quando tia Zélia, no minuto 31', diz à Hermínia que não se preocupe com as crianças pois elas estão bem e o filme corta para a cena em que Juliano e Marcelina estão “em apuros” sem nada para comer.

No minuto 34', começam os *flashbacks* relacionados aos vizinhos de Hermínia, que são usados no filme como elementos para trazer à tona a personalidade da protagonista: “barraqueira intolerante que fala o que vem à cabeça”. Enfim, a obra é cheia de referentes fáceis e exagerados, que fazem com que todo e qualquer tipo de espectador

tenha o mesmo entendimento da história. Nada fica em aberto, nada deixa de ser claramente explicado. Essa característica do filme se repete em todos os aspectos, sobretudo visuais, como na aparência de Hermínia, que começa o filme com rolos no cabelo e os tira quando decide pensar mais em si e não viver mais somente para seus filhos. Os *flashbacks* estruturados de forma lógica, separados por foco nos personagens (primeiro Marcelina, depois Juliano, depois Hermínia), também denunciam a estrutura clara e homogênea do filme.

Para fechar a análise do primeiro filme, remonta-se novamente ao pensamento de Ismail Xavier, para quem o cinema deveria ser algo a mais que um órgão que cumpre o programa de “objetivar, na esfera do visível, estratégias de dominação, especialmente as da classe burguesa” (idem, p. 49). *Minha mãe* se vale do universo familiar, tem como cenário um bairro de classe alta de Niterói, Rio de Janeiro, portanto, centro do país. A família é burguesa, mora em um apartamento com porteiro e possui empregada doméstica. Portanto, o filme retrata a realidade de uma grande minoria da população brasileira.

## ANÁLISE DE NOVE CRÔNICAS PARA UM CORAÇÃO AOS BERROS

*Nove crônicas para um coração aos berros* é um drama peculiar, minimalista, que se vale de uma estrutura narrativa nada convencional. São diferentes histórias intercaladas, sem a presença de um protagonista fechado com um problema a resolver. Desse modo, a obra apresenta episódios sem se preocupar com a concatenação causal rigorosa da ação. Podemos dizer, portanto, que o filme “seleciona de um tecido de eventos múltiplos, entrelaçados com outros eventos, os episódios que se lhe afiguram dignos de serem apresentados” (ROSENFELD, op.cit, p. 29).

O começo desse filme, ao contrário do *Minha mãe*, não quer explicar nada ao espectador, tudo fica mais abstrato. Porém, já coloca o público no tom estético desejado. O tom é de provocação e de inquietude: quem são essas pessoas e sobre o que falará esse filme? Aos poucos, percebe-se que se trata de diversos personagens, todos eles com algum questionamento. Cada personagem surge na tela, um após o outro, sem qualquer relação causal ou conectiva entre os

cortes. Dentre os personagens estão a prostituta romântica (Simone Spoladore) que, em crise, quer mudar de profissão, o proletário (Júlio Andrade) que ainda mora com a mãe, a mulher incompreendida (Larissa Salgado) que não ama mais seu marido e um corretor de imóveis (Leonardo Medeiros) que vive uma acomodação entediante.

O roteiro é permeado de ações lentas, dramáticas. Quando o marido chama a personagem da mulher incompreendida, logo no começo do filme (minuto 2'), ela segue lavando seu rosto, a ação continua, os personagens não respondem imediatamente aos estímulos, é outro tempo, os personagens vivem suas vidas e não estão somente agindo e reagindo de acordo com as evidências escritas para a história.

Na primeira cena de telefone de *Nove crônicas*, ao contrário do que acontece em *Minha mãe*, o espectador não ouve o lado de lá e nem sequer sabe do que se trata. A cena começa já com um telefonema em curso, não sabemos quem são os personagens e ouvimos um só lado e um só fragmento de uma conversa telefônica. Para deixar ainda mais sutil essa cena, os personagens estão de costas para a câmera e no fundo do plano, como metáfora para a decisão estética de não explicar nada, há um prédio abandonado.

A trilha musical é outro recurso que tem aplicação totalmente diferente nas duas obras. Em *Minha mãe* ela é temática, são pequenos trechos que dão o clima nos momentos de tensão ou de comédia. Já em *Nove crônicas*, a trilha entra para encarnar o sentimento do personagem. São músicas e não temas curtos, e são geralmente usadas para ligar uma história à outra, para dar unidade à narrativa, já que se trata de um filme com núcleos dramáticos distintos e sem conexão clara entre si.

Depois de um começo confuso, passamos a reconhecer os personagens e a verificar os problemas que eles têm, cada um retratado em uma situação de convivência. É um filme minimalista, e os roteiristas, intencionalmente, buscam se manifestar por meio de poucos elementos expressivos, deixando lacunas para serem preenchidas. O personagem do proletário que vive com a mãe nunca atende ao telefone que toca insistentemente ao seu lado. Esse fato simboliza o desejo dos roteiristas de mostrar que nem tudo será contado ao espectador. O longa se vale do uso do “espaço em *off*”, explorando o que está para além do quadro, como na história da mulher incom-

preendida, cujo companheiro está quase sempre fora do plano, só ouvimos sua voz e assim sabemos de sua presença. Essa é mais uma metáfora utilizada, já que a mulher não ama mais seu companheiro.

O roteiro tem poucos diálogos e os diálogos não servem para explicar ou conectar a história em uma lógica dramática. As locações são simples, cada núcleo é apresentado quase sempre no mesmo local. Locações sombrias, frias, buscando um realismo. Como define Robert Mckee (2006), as minitramas são reducionistas. São histórias que procuram a simplicidade e a economia a partir de uma visão de mundo do autor, que encolhe os aspectos clássicos da narrativa tradicional.

É um filme pensado em um formato específico, que tenta refletir sobre o próprio ofício de contar histórias no cinema. Todos os personagens que aparecem na tela podem ser, na verdade, um só: representam o ser humano e suas mazelas nessa existência mundana. É um filme existencialista, que tenta fazer o espectador pensar e refletir sobre sua própria conduta nas relações humanas.

## DIFERENTES MODOS DE PENSAR O FINAL DA HISTÓRIA

Além de todas diferenças já apontadas, o final das duas histórias foram construídos de maneiras distintas. Enquanto *Minha mãe* usa títulos gráficos para situar o espectador no avanço do tempo, como “*um mês depois*”, *Nove crônicas* faz com que a vida dos personagens siga seu curso natural, sem qualquer indicação precisa de passagem de tempo.

*Minha mãe*, como roteiro clássico, tem um momento de clímax, que é quando Hermínia aparece ao vivo na TV e comove a todos. É um ponto alto da história, comum à estrutura dos três atos, popularizada por Syd Field em seu *Manual do Roteiro*: um grande acontecimento dentro da trama, que tem o objetivo de emocionar o espectador. A trilha auxilia a criar esse clima e, a partir da entrevista de Hermínia na TV, o roteiro se vale de um recurso utilizado pela maioria dos filmes de mercado: repassa todos os personagens apresentados ao longo do filme, conectando-os em um mesmo evento. Neste caso, a declaração de Hermínia na TV é assistida por todos os sujeitos da trama, cada um em seu ambiente. Essa

cena leva ao desfecho da história: os filhos se comovem com a mãe e vão ao encontro dela para pedir que ela volte.

Também cumprindo as expectativas da narrativa clássica, a obra tem um final feliz, em que tudo se resolve e a protagonista sai vitoriosa - Hermínia transforma-se em um astro da TV. Além disso, o filme acaba com o anúncio da gravidez de uma personagem, deixando aquele sentimento de renascimento típico das novelas brasileiras. *Minha mãe*, portanto, está totalmente dentro daquilo que se associa a filme comercial feito para o grande público.

Já o final de *Nove crônicas* não tem um desfecho conclusivo. Ao se encaminhar para o final, o roteiro passa a entrecruzar os personagens. Os homens da história aparecem na cama com a prostituta, a mulher incompreendida acaba atropelando a mãe do proletário, entre outros cruzamentos. Com as ações do fim da história, ficam mais evidentes os problemas de cada um, mas não há resolução para eles. A vida segue seu curso normal, sem piorar nem melhorar. A última cena é do corretor acomodado. Durante toda a trama, ele se questiona se deve abandonar sua rotina e sair pelo mundo. No fim, ele abre sua geladeira e aparecem dúzias de caixas de lasanha. Esse elemento visual é suficiente para fazer o espectador perceber que ele não sairá do comodismo. Porém, nada fica totalmente entregue, sendo o próprio espectador quem deve tirar suas próprias conclusões.

Sem o intuito de fazer juízo de valor das obras aqui analisadas, apontando qual o melhor ou o pior filme, este artigo tem como objetivo apenas elencar alguns elementos da narrativa de cada obra para fazer refletir sobre as inúmeras possibilidades de se contar uma história no cinema. O cinema comercial brasileiro, que faz uso de uma estrutura convencional, já é hoje conhecido pelo público, como podemos comprovar pelo crescimento do *marketshare* anunciado pela ANCINE em 2013, que aponta aumento do consumo de filmes brasileiros dentro do território nacional. Agora o próximo passo é fazer com que as plateias passem a conhecer também diferenciados tipos de histórias e de novas formas de narrar, pois a cultura é diversa e o acesso à diversidade contribui para o desenvolvimento de espectadores cada vez mais participativos e emancipados.

## REFERÊNCIAS

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

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Análisis del film**. Barcelona: Ediciones Paidós, 1993.

BARTHES, Roland [et al,] ... **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 2011.

BORDWELL, David, & STAIGER, Janet & THOMPSON, Kristin. **El Cine Clásico de Hollywood - Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960**. Barcelona: Paidós Comunicación, 1985.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

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

OCA - Ancine. <http://oca.ancine.gov.br/>. Acessado em 04 de agosto de 2014.

PINTO, Ivonete. "Cinema irrelevante: uma análise do cinema nacional contemporâneo a partir das percepções do crítico Jean-Claude Bernardet". **Revista Teorema: crítica de cinema**. Porto Alegre: nº. 21, dez 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012

ROSENFELD, Anatol. **Brecht e o Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SILVA, João Guilherme B. Reis e. **Assimetrias, dilemas e axiomas do cinema brasileiro nos anos 2000**. Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia v. 18, n. 3. Porto Alegre: 2011.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena - melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.



Bastidores das filmagens de **Os Miseráveis** (2012). Fonte: divulgação.

## Questões sobre planejamento de som para audiovisual

Gerson Rios Leme<sup>1</sup>

Professor dos cursos de cinema da UFPel.

**Resumo:** Este artigo problematiza o planejamento de som para produtos audiovisuais, sugerindo questões relativas à abordagem sonora técnica e artística, além de relacionar estas abordagens com o roteiro, objetivando estudar a relação entre som e imagem.

**Palavras-chave:** Som para audiovisual, planejamento sonoro.

**Abstract:** This paper discusses sound planning for audiovisual products, suggest issues about technical and artistic sound approaches, relating these approaches to the script, in order to study the relationship between sound and image.

**Keywords:** Audiovisual Sound, Audiovisual sound planning.

Planejar o som para audiovisual, em suas diferentes camadas e variáveis, engloba um conjunto de ações e decisões que ajudam a determinar diretamente o resultado da construção fílmica. Tais ações e decisões ganham forma quando o roteiro passa a existir com todos os detalhes contidos em cada cena, apontando para questões relativas ao som e a todos os departamentos envolvidos na produção.

Porém, se aceitarmos o roteiro como uma manifestação organizada e sistematizada do filme que se imagina previamente, partimos do princípio que o filme, enquanto ideia, já apresenta concepções de todas as áreas que o compõe.

Assim, de modo simples, podemos ter duas possíveis abordagens para o som em audiovisual: uma abordagem técnica e uma abordagem artística.

---

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

- **A abordagem técnica do som** – tem caráter de consequência, tratado como decorrência das ações. Objetiva o desenvolvimento de estratégias de ação que viabilizem o registro adequado do que foi determinado como necessidade narrativa para a construção do discurso audiovisual. Envolve constituição de equipe, escolha de equipamentos, estudo do comportamento do som em locações, diagnóstico dos elementos sonoros e da paisagem sonora geral e de cada cena. Neste caso o som não determina, ele é determinado.
- **A abordagem artística do som** – tem caráter de causa, admitindo tratamento experimental, pois parte do pressuposto de que o som pode alterar a percepção e construção de cada cena e da narrativa, dialogando com o roteiro podendo direcioná-lo e modificá-lo. Procuram-se alternativas na qual o som tenha função criativa e faça parte ou mesmo motive as ações. Em um segundo momento, assume caráter técnico. Neste caso o som influencia e é determinante.

Deste modo, podemos fazer o som para um filme ou um filme para o som, optando pela abordagem técnica ou artística, de acordo com a particularidade de cada projeto, desde que entendamos como aproveitar o som para potencializar a realização audiovisual. A este respeito, Randy Thom (1999) aponta:

[...] o caminho para um cineasta tirar vantagem do som não é simplesmente tornar possível gravar um bom som no set, ou simplesmente contratar um talentoso designer de som / compositor para fabricar sons, mas em vez disso, projetar o filme pensando no som, para permitir que as contribuições do som influenciem as decisões criativas em outras áreas. (THOM, 1999, tradução nossa)<sup>2</sup>

A leitura técnica do roteiro permite identificar particularidades de cada campo de produção e apresentar alternativas ou pequenas

<sup>2</sup> [...] the way for a filmmaker to take advantage of sound is not simply to make it possible to record good sound on the set, or simply to hire a talented sound designer/composer to fabricate sounds, but rather to design the film with sound in mind, to allow sound's contributions to influence creative decisions in the other crafts.(THOM, 1999)

alterações de solução para eventuais problemas ou dificuldades, ainda na pré-produção, facilitando o planejamento orçamentário e técnico do projeto, já que permite a resolução simplificada de questões pontuais como locação, elenco, equipe e equipamentos, ou seja, mensurar com maior exatidão o que é necessário para realizar a produção de fato. Conforme destaca João Godoy (2014):

Durante a pré-produção, são feitas sessões de leitura do roteiro com a participação dos responsáveis pelas diversas áreas técnicas que constituem a equipe de realização (diretor, diretor de arte, assistente de direção, fotógrafo, técnico de som direto, diretor de produção, produtor de set, figurinista, entre outros). Essa análise técnica possibilita que cada profissional defina as necessidades, em suas respectivas áreas, a partir das indicações contidas no roteiro. Nesse momento, o técnico de som direto detalha todas as demandas necessárias e define as estratégias de captação, considerando os equipamentos, a equipe e os materiais necessários. (GODOY, 2014, p.12)

Grande parte dos problemas ligados ao som ocorre, justamente, na realização propriamente dita, uma vez que não há consciência relativa às condições e procedimentos necessários às práticas de registro de som, principalmente do som direto, pela equipe de produção de modo geral, deixando o som exclusivamente aos cuidados do técnico de som.

O técnico é quem responde pela viabilização da realização do que foi planejado e é quem avalia se o objetivo foi ou não concretizado, porém a criação do ambiente de trabalho ideal é função de toda equipe.

Se, por exemplo, para um determinado produto o áudio direto atende a escolha estética como resultado final, os esforços da equipe devem ser focados em criar uma atmosfera favorável para que se consiga otimizar e potencializar tecnicamente este tipo de ação. É necessário que todas as áreas ajam de modo colaborativo para que isso seja possível.

Se por outro lado, a decisão é criar o áudio todo em pós-produção, as condições e dinâmicas de trabalho da equipe mudam consideravelmente. Porém, vale reiterar que é na pré-produção que estas opções devem ser pensadas para o filme a partir do diálogo com o profissional de áudio responsável.

Conforme salienta a famosa Carta Aberta do seu Departamento de Som escrita por John Coffey de modo colaborativo com outros técnicos de som:

Nós, sua equipe de som, somos as pessoas de quem você depende para criar e proteger AS SUAS pistas sonoras originais - o som direto - durante a filmagem. Diferentemente do trabalho da maioria das pessoas que estão trabalhando para criar algo para a imagem, o trabalho do Técnico de Som não pode ser "visto" no set. Praticamente ninguém ouve o som que o microfone está captando. Muito poucos sabem de fato até mesmo O QUE é que nós fazemos. [...] Faz parte do nosso trabalho monitorar o set para evitar ações ou omissões desnecessárias, acidentais, ignorantes, e às vezes até maldosas, que possam comprometer o som direto. Vamos enfatizar este ponto: FAZEMOS ISTO PARA VOCE TER O MELHOR SOM POSSÍVEL. NÃO É PARA NÓS MESMOS. Demasiadas vezes nós ficamos frustrados pelas condições que existem hoje em dia na maioria dos sets. Muitas vezes se espera que nós solucionemos todos os problemas do som sozinhos. Ao contrário, esta tarefa deveria ser um esforço conjunto com os assistentes de direção, e os outros membros da equipe. (COFFEY, L. et al., 2001, 2010)

Esta carta aberta destaca as principais causas e situações que determinam o sucesso ou o fracasso do som em produções audiovisuais, apontando as mudanças históricas do fluxo de trabalho, além da relação com outros departamentos e como esta se reflete no som, mostrando como evitar resultados indesejáveis.

Explica ainda que técnicos experientes, procedimentos de captura e equipamento não substituem o planejamento correto para

o som. O que não é previamente pensado ou resolvido quando ocorre, certamente retornará na pós-produção, fazendo com que o nível de expressão sonora do filme fique aquém do que poderia ser artisticamente, além de gerar custos e trabalho extra, como aponta Coffey (2001, 2010)

Conhecemos as limitações de nosso equipamento. Por exemplo, microfones são apenas ferramentas, eles não fazem milagres acontecer. Se os problemas de áudio no set não são resolvidos imediatamente, eles simplesmente voltarão a assombrá-lo na pós-produção. Você pode nos ajudar a fazer um trabalho melhor para você. Um bom som pode frequentemente ser conseguido tendo uma razoável preparação para evitar as armadilhas. (COFFEY, L. et al., 2001, 2010)

O planejamento de som acontecendo juntamente com o roteiro serve como uma guia capaz de prever a quantidade de trabalho de produção necessária à realização, pois o roteiro apresenta indicações mais ou menos precisas dos elementos formadores de cada cena. Sendo assim, podemos entendê-lo do seguinte modo:

**Roteiro = ações + diálogos + ambientações sonoras + atmosfera musical**

No qual, detalhando cada elemento:

- **Ações** - aparecem como verbos e, assim sendo, podem ser traduzidos em sons pontuais necessários ou não para cada cena.
- **Diálogos** - aparecem como falas dos personagens ou narração. Podem ser traduzidas na intencionalidade interpretativa do texto e em características timbrísticas específicas como idade, sexo, frequência e intensidade de cada voz.
- **Ambientações** - surgem como cada som que sustenta e identifica a característica de cada ambiente, envolvendo a cena. Além das

fontes sonoras individuais, leva-se em conta como o som se propaga em cada local, se há maior ou menor reverberação, por exemplo.

- **Atmosfera musical** – é evidenciada pontualmente no roteiro de modo específico como uma obra musical já existente ou indicada com o uso de características determinadas que sirvam como referência (música lenta com poucos instrumentos e alegre, por exemplo).

Escolher a abordagem técnica ou artística, partindo da leitura técnica do roteiro, possibilita mensurar quantas variáveis deverão ser administradas e agir para minimizar desvios e problemas, mudando e adaptando planejamentos e estratégias, além de ter mais clareza quanto ao tipo de abordagem sonora pretendida. Ao sugerir a lista de perguntas a seguir, espera-se auxiliar os realizadores quanto às decisões relativas ao som em suas produções.

- Quais camadas de som serão utilizadas?  
Voz, efeitos sonoros, música?
- Quais destas camadas são realmente indispensáveis para o que se quer?
- Quanto de cada camada é suficiente para construir a narrativa?
- É necessário ajustar o roteiro para otimizar o resultado sonoro final da produção?
- Serão utilizados sons originais ou pré-existentes? Há autorização para o uso de todo material sonoro desejado?
- Qual a natureza estética sonora desejada como resultado final? Hiper-realista? Realista? Não realista? Permite muita ou pouca edição? Mistura disso tudo?
- Qual o nível de complexidade de produção do material sonoro esperado? Registro/captura e finalização?  
Registro/captura, pós-edição, *foley*, dublagem, narração, música, desenho e design de som?

- Qual é a referência do ponto de escuta para cada cena? Interna ou externa do(s) personagem(ns)? Não leva em conta o(s) personagem(ns)? diegético, não-diegético, meta-diegético? Mistura de todas? Mantém-se ou modifica-se a cada cena?
- Quantos planos de som têm a cena? Qual a dinâmica de trabalho necessária para garantir a qualidade sonora desejada?
- Quantas pessoas/técnicos são necessárias para garantir o melhor resultado sonoro possível para esta produção?
- É possível conseguir um som adequado com todas as variáveis que se somam para compor o resultado sonoro esperado da produção? (equipe+recursos)
- Quantos ensaios ocorreram com a presença de técnico de áudio para consulta/adequação de cena?
- Onde será veiculado? Internet, TV, cinema, DVD, celular.
- Que tipo de mixagem será? (estéreo, mono, surround, binaural, quadrifônico).
- Quais procedimentos serão utilizados para registrar som? É possível gravar áudio na câmera? Em um gravador? Em ambos? Outro modo?
- É possível conseguir os equipamentos adequados para registrar áudio na locação e finalizar o material sonoro?
- Quantos e quais microfones serão utilizados a cada cena? Por quê? Como serão posicionados e/ou conduzidos?
- Como se comporta o som no ambiente da locação? Foi feita uma visita e diagnóstico técnico antes do dia da gravação?
- A data e horário para gravar na locação escolhida são propícios para registrar som adequadamente? (Feriado, horário comercial, fim de semana, evento pontual, verificar agenda local).

## CONCLUSÃO

A prática de pensar minuciosamente a relação entre cada área de produção audiovisual, em especial o som, reflete-se gradualmente em possibilidades variadas de expressão artística potencialmente ilimitada.

Cada vez que um roteiro é escrito levando em consideração as variáveis sonoras que o sustentam, tornam-se mais claros o raciocínio funcional e a construção mais fluida de situações que utilizam de modo ativo as características narrativas associadas ao som.

Do mesmo modo há maior eficiência na construção do discurso fílmico, possibilitando mensurar o que de fato é necessário para cada cena: a quantidade, formato e qualidade de som, de equipamento, equipe e de trabalho para cada produção.

Obviamente o planejamento não garante a execução literal de cada variável desejada, uma vez que ocorrem imprevistos e adaptações durante todo o processo de realização audiovisual, mas ajuda a ter um ponto de partida mais crítico e ativo no tocante às possibilidades oferecidas pelo material sonoro.

## REFERÊNCIAS

COFFEY, J. et al. **An open letter to directors from the production.** *Mix, Professional Audio and Music Production*. Fev, 2001. <[http://www.mixonline.com/mag/audio\\_open\\_letter\\_directors/](http://www.mixonline.com/mag/audio_open_letter_directors/)>. 13/09/2014.

COFFEY, J. et al. **Carta aberta do seu departamento de som.** Mar, 2010.< Disponível em: < <http://somdefilme.files.wordpress.com/2010/03/carta-aberta-do-seu-dep-de-som.pdf>> 13/09/2014.

GODOY, João. **O método de trabalho do som direto.** Manual para captação de som direto em produções audiovisuais. Mnemocine Editorial. Salto, 2014.

THOM, Randy. **Designing a movie for sound.** 1999. Disponível em: <[http://www.filmsound.org/articles/designing\\_for\\_sound.htm](http://www.filmsound.org/articles/designing_for_sound.htm)>. 18/09/2014.



Ritmo Louco (1936). Direção de George Stevens. Fonte: divulgação.

## A (nova) produção audiovisual, o arquivo e o fantasma

Michael A. Kerr<sup>1</sup>

Professor Assistente do curso de Cinema e Audiovisual da UFPel

**Resumo:** Este artigo propõe uma breve explicação acerca de um tipo de produção audiovisual que cresce muito na contemporaneidade e que tem base na utilização de imagens de arquivo. Tais imagens fazem voltar à vida algo que estava morto. Trata-se do fantasma que comparece cada vez mais nos vídeos que circulam pela internet, os quais passam a ser desenvolvidos por diversos tipos de produtores.

**Palavras-chave:** audiovisual, imagem, arquivo, fantasma, internet.

**Abstract:** This paper proposes a brief explanation about a type of audiovisual production that grows much nowadays and that is based on the use of archival footage. Such images do come back to life something that was dead. It is the ghost that appears increasingly in videos circulating on the internet, which are being developed by various types of producers.

**Keywords:** audiovisual, image, archive, ghost, internet.

### MUTAÇÕES DO ESPECTADOR E DO AUDIOVISUAL

O espectador vem sendo modificado e se modificando ao longo da história do cinema e do audiovisual. Ele aprendeu a assistir imagens em movimento. Evoluiu e agora está cada vez mais presente na produção audiovisual. Dessa maneira pode-se dizer que o espectador também tem o potencial de alterar o audiovisual como um todo a partir das suas experimentações.

Isso ocorre, pois a experiência de um espectador comum de cinema mudou nos últimos tempos. Alguns fatores determinantes para isso

---

<sup>1</sup> michaelkerr2701@gmail.com

foram as novas tecnologias de produção de imagem, assim como sua distribuição e seu consumo. Além disso, a reflexão sobre as imagens em movimento ganhou renovado interesse. Muitos estudos se voltaram para o espectador de cinema, que é o leitor e o operador social do filme. Hoje a leitura de um filme está ligada àquilo que proporciona ao espectador. Ele é um constituinte do filme. Essa observação é feita por Luz (2002) que ressalta que o filme propõe ao mesmo tempo uma experiência de mundo e de sujeito.

Anteriormente, entre os anos de 1970 e 1980 diversas correntes críticas elaboraram a *teoria da enunciação cinematográfica*, a qual é uma teoria geral da subjetividade no cinema. Uma das características dessa abordagem era o fato de que ela pressupunha o espectador como uma figura ideal que tinha sua posição e afetividade preestabelecidas pelo texto cinematográfico. Não havia uma resposta autônoma da sua parte. Isso começou a ser criticado no final dos anos 1970.

Em meados da década de 1980 houve a introdução de um viés conceitual nos estudos de cinema em que o contexto de recepção do filme passou ao primeiro plano, a partir de uma concepção onde os espectadores não interpretariam os filmes da mesma maneira.

A partir daí, torna-se fundamental pensar o espectador como parte constituinte do processo de construção de sentido de uma obra audiovisual, à medida que a organização de uma memória coletiva passa pelo entendimento de cada indivíduo. Portanto, aquilo que vai ficar como percepção de um filme, por exemplo, também é resultado da ação das pessoas sobre as obras.

Trata-se de um tipo de abordagem que valoriza o espectador no processo de construção de sentido da mensagem do produto audiovisual. O espectador não é mais “comum”; os estudos de recepção o tratam como resistente. O cinema não é mais o objeto privilegiado de atenção, pois passam a ser abordados também a televisão e os novos meios. Fala-se, agora, genericamente em mídias ou audiovisual.

No campo cinematográfico da atualidade há uma diversidade de teorias, fazendo com que questões relacionadas ao cinema possam ser trabalhadas a partir de outras áreas. De acordo com Machado

(2007), houve um deslocamento de questões teóricas a partir da convergência dos meios e da generalização do audiovisual.

Os fundamentos de uma nova teoria do audiovisual podem já não estar sendo construídos no campo específico do cinema. Qualquer enfrentamento do impasse teórico vivido hoje pelo cinema deve, portanto, ser buscado fora do cinema, nesse terreno flutuante de novos meios que se convencionou chamar ciberespaço. (MACHADO, 2007, p. 130)

Este parece ser o caso quando se aproxima o audiovisual da internet; e é deste lugar de fala que se vai encontrando experiências que auxiliam na construção de um conceito de *imagem-fantasma*. É neste “espaço” que se encontram os realizadores audiovisuais que montam e distribuem na internet seus vídeos com imagens de arquivo. A base deste desenvolvimento ocorre por meio da evolução dos meios pós-cinematográficos, que, muitas vezes, se sobressaem ao cinema.

O realizador audiovisual da internet utiliza nos seus processos uma lógica que é uma característica diferencial dos meios digitais: a interatividade. Machado (2007) chama isso de *agenciamento* do espectador, pois tudo o que se desenrola na tela depende das decisões, iniciativas e ações do sujeito que se relaciona com ela, ou seja, o usuário do computador. Essa nova situação participativa com que estão acostumados esses receptores os tornam ativos e imersos. O autor ainda coloca que existem dois agentes instauradores de situações narrativas: um sujeito “aparelhado” (que influi e pensa sobre aquilo que assiste) e outro o qual ele chama de *sujeito-aparelho* ou *sujeito-robô* (de funcionamento inteiramente automático). Tem-se, então, um sujeito que está acostumado a jogar com os aparelhos tecnológicos. Isso facilita a sua passagem da condição de espectador para a de produtor, até porque há outro agente facilitador para a realização de produtos audiovisuais, que é a extensa gama de imagens (em movimento ou não) que existe na internet. Isso funciona como um banco de dados pronto para ser acessado. Basta o indivíduo fazer a sua seleção, baixar as imagens em seu computador (atividade muito simples de ser realizada) e desenvolver, com a utilização de softwa-

res de edição de vídeo, a montagem de um material com imagens de arquivo. Esta é uma prática da cultura da internet que está modificando a paisagem comunicacional da contemporaneidade.

## A INTERNET COMO ESPAÇO PARA O NOVO REALIZADOR AUDIOVISUAL

A cultura da atualidade é muito configurada por uma relação entre as tecnologias da informação e da comunicação (TICs) e a sociabilidade. Isso altera os processos de comunicação, de criação, de circulação e de consumo de produtos e serviços. Nos termos de Lemos (2006), trata-se de uma nova configuração cultural chamada “ciber-cultura-remix”, caracterizada por “re-mixagens” através de combinações e colagens. Portanto, podemos chamar isso de tradução.

Os vídeos da internet possuem as características da re-mixagem acima apontadas, pois se tratam de produtos que combinam imagens de diferentes origens em uma configuração inédita. Isso é possibilitado por três pontos fundantes da cibercultura: a liberação do polo de emissão, a conexão em rede e a reconfiguração de formatos midiáticos e práticas sociais. Tais produtos audiovisuais são realizados a partir de traduções de “velhas” em “novas” imagens.

A internet sustenta a afirmação da subjetividade. Além disso, proporciona certa democratização de geração dos conteúdos. As competências não são apenas daqueles que detêm as especialidades. Na internet, as práticas tendem a favorecer a todos. Isso é bem percebido no desenvolvimento de vídeos realizados com a utilização de imagens de arquivo que estão disponíveis na internet e que voltam a ser utilizadas em novos produtos audiovisuais. Qualquer pessoa que tenha um programa editor de vídeos no seu computador é um potencial *videomaker*. A internet é um canal de distribuição que potencializa a realização de audiovisuais. Com ela os espectadores passam a ser produtores. Alguns deles podem estar no mesmo nível de profissionais quando seus vídeos são divulgados na internet por meio do mesmo site ou da mesma categoria.

Na história da humanidade, há uma nova dinâmica técnico-social na qual qualquer pessoa pode ter condições de receber e emitir

informações em tempo real para qualquer lugar do planeta e alterar, colaborar com informações criadas por outros. Portanto, uma informação pode ser totalmente reconstruída a partir de informações que na origem são de outro. Isso é remixar.

Por remix compreendemos as possibilidades de apropriação, desvios e criação livre (que começam com a música, com os DJs no hip hop e os Sound Systems) a partir de outros formatos, modalidades ou tecnologias, potencializados pelas características das ferramentas digitais e pela dinâmica da sociedade contemporânea. Agora o lema da cibercultura é “a informação quer ser livre” (LEMOS, 2006, p. 54).

Com a abundância de circulação de informações na internet, percebe-se que este meio trouxe vozes e discursos que antes eram reprimidos pela edição dos meios de massa. A máxima é “tem tudo na internet”. Há, em princípio, a liberdade do polo de emissão (mesmo que “formatada” pelos softwares). O produtor realiza sem perceber que está limitado pelo programa, por isso parece haver uma liberdade.

Outra característica importante da cibercultura e que é fundamental para a circulação dos materiais audiovisuais produzidos com o banco de dados da internet, é que tudo está em rede. Na atualidade, um computador não é nada sem estar conectado à rede. Para Lemos (2006) o “verdadeiro computador é a rede”. O autor destaca este fator como o princípio de conectividade generalizada, pois tudo está em rede e se comunica: as pessoas, as máquinas, os objetos, os monumentos, as cidades etc. É esta rede que possibilita o acesso a diversos tipos de imagens de arquivo como fonte para a construção de novos produtos audiovisuais.

Outro ponto que caracteriza essa nova organização cultural das redes é a reconfiguração das práticas, modalidades midiáticas e espaços. Lemos (2006) chama a atenção de que “tudo muda, mas nem tanto”, pois não há uma substituição de uma prática comunicacional por outra totalmente diferente, mas uma reconfiguração que gera uma nova. Portanto, a ação é de uma modificação das estruturas sociais, das instituições e das práticas comunicacionais.

A liberação da emissão, a percepção que tudo está em rede e a reconfiguração são características que estão dadas pelas tecnologias digitais; são elementos que colocam essas novas tecnologias prontas para recombinar. A recombinação, de formas diferentes, não é a novidade que surge neste momento. O que chama a atenção é o seu alcance, pois a re-mixagem tem se destacado na cultura desde meados do século XX. Entretanto, adquiriu proporções planetárias no começo deste século XXI.

A cultura da participação é de fundamental importância na diferenciação das reconfigurações que ocorrem no meio digital em relação ao que acontecia antes. Na re-mixagem que circula pelas redes pode-se ultrapassar a simples apropriação ou o empréstimo da produção, ou do produto já realizado. Isso há como possibilidade, mesmo que possa não ocorrer em todas as realizações.

Um dos destaques do cenário da cibercultura é a arte eletrônica, uma nova forma do fazer artístico que denota uma lógica recombinante e que utiliza processos abertos, coletivos, inacabados. Aqui a criação artística problematiza as noções de espaço e de tempo, assim como o lugar do espectador e do autor, as noções de real e virtual. É isso que as edições de imagens de arquivo fazem quando o espectador/realizador coloca em circulação na internet a sua atualização por meio de um vídeo. Tais produtos refletem novos processos comunicacionais e sociais das TICs digitais para a construção de produções compartilhadas por vários sujeitos.

Nesta lógica de construção coletiva não há a valorização de uma instância de produção sobre as outras. Todos os componentes são importantes no processo de construção de audiovisuais de arquivo, mesmo que na maior parte das vezes os envolvidos (quem realizou e utilizou as imagens na primeira vez e quem está reconfigurando na combinação com outras) nem se conheçam.

As novas tecnologias digitais de informação e comunicação possibilitam a realização destes vídeos de arquivo com uma composição de “equipe” que coopera mesmo que fisicamente seus componentes estejam divididos e espalhados por milhares de quilômetros. A internet tem se mostrado um espaço propício a este tipo de construção audiovisual devido ao crescimento da capacidade dos bancos de dados e

do aumento constante da velocidade das redes. Tem-se, então, um número cada vez maior de indivíduos montando produtos audiovisuais.

Tais novos produtores podem criar por meio da linguagem audiovisual, mesmo que inconscientemente, um novo padrão que trabalha com as imagens de arquivo. Pode-se perceber que muitos vídeos tratam de um mesmo acontecimento fazendo cada um a sua configuração. Manovich (2001) percebe na linguagem utilizada nas novas mídias as convenções que estão surgindo, os padrões de desenho recorrentes e as principais formas dos novos meios.

Tratando de imagens de arquivo percebe-se que há sempre uma presença fantasmática que potencializa sua atualização em novos produtos audiovisuais. Assim, virtualmente as imagens de arquivo sempre possuem fantasmas. O que varia é a maneira como elas se atualizam, o que é determinado pelo devir do tipo de fantasma que fica mais forte no processo de atualização (se a força que atualiza o fantasma é mais positiva ou mais negativa), fator que vai gerar a *imagem-fantasma* ou a *imagem-de-arquivo*. Portanto, a virtualidade mais forte vai determinar o movimento de atualização do arquivo.

De outro lado, usando um termo de Manovich (2001), é pelo “materialismo digital”, ou seja, por meio do hardware e do software informáticos e suas operações que se desenvolve a criação dos novos objetos culturais com o computador. Ao analisarmos essas novas configurações proporcionadas pelo digital, uma das finalidades é procurar entender novas lógicas culturais que tomam como base de observação as obras produzidas.

Na obra *A linguagem das novas mídias* Manovich tece alguns princípios que estariam ligados às novas mídias. Seriam eles a representação digital, a modularidade, a automação, a variabilidade e a transcodificação. Todas essas características comparecem nas imagens de arquivo, mesmo que se manifestem desigualmente. Uma estão muito mais presentes e são mais expressivas na sua utilização.

Um desses princípios que me interessa comentar é a variabilidade, a qual está ligada à noção de que um objeto cultural das novas mídias pode existir em diferentes estados, os quais podem ser potencialmente infinitos. Isso tem relação direta com os conceitos

de *imagem-de-arquivo* e *imagem-fantasma* desenvolvidos nesta pesquisa. Essas imagens são produções culturais que se atualizam de diferentes formas, de acordo com a montagem na qual estão presentes, combinadas com outras imagens. Cada produto criado com essas imagens é prova da variabilidade imanente que existe nas imagens reutilizadas nas novas mídias.

Resumindo, as novas mídias podem ser compreendidas como o mix de antigas convenções culturais de representação, acesso e manipulação de dados e convenções mais recentes de representação, acesso e manipulação de dados. Os “velhos” dados são representações da realidade visual e da experiência humana, isto é, imagens, narrativas baseadas em texto e audiovisuais – o que normalmente compreendemos como “cultura”. Os “novos” dados são dados digitais (MANOVICH, 2005, p. 36).

A informatização, além de criar novas formas culturais, está redefinindo aquelas que já existiam. As novas tecnologias possibilitam a liberação do polo transmissor, a circulação daquilo que é produzido e a reconfiguração do audiovisual narrativo que tem na sua base a forma hegemônica produzida pelo cinema e pela televisão. A possibilidade de re-mixar imagens de arquivo a partir de softwares que estão instalados nos computadores de um grande potencial número de realizadores dá a possibilidade de existir produtos audiovisuais que vão de encontro aos modelos estéticos já determinados historicamente. Esses vídeos não são desenvolvidos com o padrão de representação da indústria da comunicação e, mesmo assim, formam suas plateias.

Os produtos audiovisuais realizados por tais indivíduos atualizam o audiovisual, libertando-os dos modelos hegemônicos. “Em resumo, é como se uma imensa corrente de consciência, na qual se interpenetrassem virtualidades de todo tipo, tivesse atravessado a matéria para impulsioná-la rumo à organização e para torná-la, embora ela seja a própria necessidade, um instrumento de liberdade (BERGSON, 2009, p. 19)”. Com isso, pelas escolhas, começa a haver um novo tipo de organização de audiovisuais com as mesmas características que duram na cultura.

A mistura entre tecnologia e arte produz objetos de fruição estética que dão origem a imagens e sons que têm origem em pesquisas científicas ou em atividades voltadas para a tecnologia (talvez algo não muito pensado no passado, pois cada área ficava mais restrita a se desenvolver dentro dos seus limites). As áreas do conhecimento passaram a se cruzar para desenvolver produtos audiovisuais antes não imaginados, aproximando recursos tecnológicos da engenharia, por exemplo, de questões particularmente sensíveis às qualidades estéticas. Tais experiências propõem explorar a liberdade do imaginário e as invenções tecno-estéticas.

Por outro lado, a multiplicação da utilização dos aparatos tecnológicos na produção audiovisual também pode nos dar a falsa impressão de que as experiências estão desenvolvendo novos produtos. Muitas vezes é apenas a tecnologia utilizada que está diferente; em termos estéticos o resultado pode estar continuando a ser o mesmo. Apenas é a época que está diferente; não o produto.

## AS TECNOLOGIAS, O IMAGINÁRIO E OS FANTASMAS

No imaginário que é criado por toda sociedade sempre há a presença do fantasma. Machado (1996) fala do exemplo de índios do Maranhão que dão o nome de Carom às imagens e vozes de pessoas e coisas que retornam sob a forma de fantasmas, sejam atuais dos vivos ou virtuais dos mortos. Por aproximação disso, as câmeras que fazem imagens em movimento aprisionariam o Carom e os colocariam em arquivos para retornarem como fantasmas.

Na área de estudos das tecnologias da comunicação não é raro aparecer a associação de imagens de espectros a audiovisuais. Isso é fácil de ser verificado na televisão e no cinema, os quais são povoados de fantasmagorias em gêneros de ficção como a fantasia ou o terror.

Entretanto a relação dos fantasmas com as mídias audiovisuais vai além de conteúdos narrativos. A própria configuração técnica dos meios, ou seja, a sua materialidade também convoca a fantasmagoria. Um exemplo era visto quando os aparelhos de televisão das casas das pessoas recebiam os sinais das emissoras por meio de

antenas que captavam um sinal analógico pelo ar. Muitas vezes se viam imagens duplicadas na tela da televisão, as quais eram chamadas de fantasmas. Este é apenas um exemplo dentre outros que associam as tecnologias com o imaginário popular dos fantasmas.

Além das possibilidades de fantasmas que são produzidos tecnologicamente de forma material, há outros que são imateriais, baseados na utilização de imagens de arquivo e na memória, e que fazem parte desta proposta de pesquisa. Para se chegar a estes tipos faz-se necessária uma breve referência aos fantasmas por meio de um mapa organizado por Felinto (2006).

No século XVIII o inventor francês Étienne-Gaspard Robert (também conhecido por Robertson) desenvolve um espetáculo ótico chamado de fantasmagoria, que combina a figura do fantasma com o ato de enunciar, comunicar. A técnica utilizava um aparelho chamado de fantascópio (criado por Athanasius Kircher), o qual devia ficar escondido do público, atrás da tela de projeção. O aparelho se deslocava para frente e para trás, fazendo com que a imagem projetada se movesse em direção à plateia, causando um clima sobrenatural. No espetáculo havia ruídos e sons estranhos.

A fantasmagoria nasceu como uma designação técnica de um espetáculo ótico. Depois ela passa a ser uma expressão de linguagem, na qual o fantasmagórico seria a maneira com que o autor fantástico faz falar o fantasma.

Na literatura fantástica, no gótico, no cinema de horror e em muitas outras dimensões de nossa experiência cultural, o fantasma é aquele que traz uma fala, um discurso. Mas não se trata de uma comunicação necessariamente verbal. De fato, na maioria das vezes, trata-se de um discurso constituído por imagens; um discurso, poderíamos dizer, dêitico. Ele aponta para aquilo que ficou encoberto, denuncia por meio de gestos e figuras, encena e mostra. A fala que foi reprimida se “revela”, se manifesta em imagens que exigem interpretação (FELINTO, 2006, p. 113).

A meu ver, o fantasma traz uma expressão e um conteúdo duplos que podem aparecer de maneiras diferentes. O fantasma pode estar invisível, ou seja, naquilo que não é percebido na imagem material, mas que sentimos como qualidade. Também pode estar no visível, no que é dado a ver como índice na imagem atualizada. Este talvez seja muito mais fácil de ser percebido e parece ser o que se estuda ao longo do tempo.

É no primeiro tipo de fantasma que as imagens de arquivo re-mixadas estão baseadas. Entretanto, é importante expor um pouco sobre os avanços teóricos acerca do fantasma como algo mais concreto. As fotografias espíritas do final do século XIX e início do século XX traziam figuras “invisíveis” para o processo de revelação. Passam a ser vistas as figuras fantasmagóricas.

Também era comum no início da fotografia que aparecessem fantasmas devido ao longo tempo de exposição que era necessário para a realização da foto. Dessa maneira se alguma pessoa passasse pela cena por alguns momentos, esta apareceria como uma figura esmaecida e fantasmática. As limitações tecnológicas passavam a ser incorporadas como técnicas propositais para o aparecimento de fantasmas.

As imagens técnicas (como a fotografia, o cinema e a televisão) realizadas por aparelhos tecnológicos tornam-se substratos que ajudam a povoar a cultura com os fantasmas. Essa fantasmagoria tem a potência de se desenvolver cada vez mais ao conectar o científico com o imaginário.

A fantasmagoria, de maneira geral, é muito abordada em relação a contatos com mortos, como é o caso dos meios citados anteriormente, além do rádio e, mais recentemente, do computador e da internet. Os meios que são desenvolvidos sempre apresentam alguma forma de comunicação espiritual como se fossem portais para o além por meio de imagens, sons e palavras. De certa maneira o imaginário tecnológico produz fantasmas que necessitam se mostrar para que sejam afirmados como tais. Eles estão em narrativas ou são mensagens que se apresentam por meio de formas em imagens, sons ou palavras, mesmo que isolados de uma história.

A partir de outras perspectivas pode-se observar o fantasma ligado a qualquer tipo de imagem de arquivo, que trate de qualquer assunto (sem relação direta com uma narrativa assustadora). A sua atualização vai se dar pelo realizador e, posteriormente, pelo espectador. Portanto, o fantasma está ligado diretamente à duração.

## NA INTERNET ESTÁ O ACERVO PARA A REUTILIZAÇÃO

A reprodução técnica das mensagens fez mudarem os conceitos de documento e acervo. Antes se tinha o objeto único, ligado às artes artesanais. Já a cultura da reprodutibilidade técnica, ligada às formas industriais de produção, fez surgirem cópias que são destituídas de aura sacralizante. No caso das artes industriais, como a fotografia, o cinema, a música concreta ou eletrônica, as artes gráficas, o vídeo etc., a possibilidade da técnica de reprodução é uma condição fundamental da própria produção.

Aquilo que está guardado não se trata mais de um “original”. Temos agora uma matriz técnica, ou seja, um modelo de onde serão baseadas as reproduções. Essa proposta de pensamento tem relação direta com a produção de audiovisuais com imagens de arquivo. Tais imagens deixam de ter aquela aura do único e passam a ter um valor transitório e variável, de acordo com a relevância que assumirão no novo conjunto que farão parte. As imagens tornam-se moldes, matrizes para serem remixadas em novas montagens.

Machado entra em uma reflexão acerca de como seria o “museu” destinado a guardar a memória da produção cultural mais recente, chegando a algo que na atualidade é bastante percebido: as informações estão depositadas sob formas imateriais, armazenadas nas memórias de máquinas de qualquer local do mundo, e são acessadas via internet. O que a sociedade recebe são os *softwares*: linguagens, programas, códigos, processos simbólicos, sistemas de signos.

Percebemos, então, que as imagens de arquivo e o mundo digital estão em consonância quando o assunto é virtualidade. Os dispositivos da informática fazem com que os objetos culturais passem a ser *disponíveis* ou *virtuais*, ou seja, imagens de arquivo digitais

existem em estado de possibilidade, podendo ser atualizadas de diferentes modos.

É a partir deste tipo de pensamento, deste tipo de lógica que os realizadores da internet trabalham: percebem virtualidades em imagens de arquivo para o desenvolvimento de produtos audiovisuais.

As poéticas tecnológicas são fatores que rompem com as utilizações únicas dos meios, com as finalidades únicas. As mensagens podem transitar por múltiplos suportes e por meio desse movimento podem se modificar. Ninguém é mais um *a priori*, ninguém tem mais apenas uma função. O *media man* navega pelo reino dos signos.

Para Machado (1996) há uma mudança de perspectiva. Agora falamos em “matriz” no lugar de “original”. A cultura da reprodutibilidade estava baseada na generalização da cópia. A partir do momento em que há uma desmaterialização do objeto cultural, o conceito de cópia é destituído de significado. Até porque as cópias possuem a mesma qualidade da matriz, por se tratar de imagens digitais. A informação audiovisual de todos os arquivos é a mesma. As pessoas não mais copiam a informação; elas acessam a informação que está armazenada em um banco de dados. As mensagens que circulam na internet pertencem à ordem da distribuição e não da reprodução.

As reflexões sobre o impacto cultural das novas tecnologias deve sempre considerar que as inovações técnicas muitas vezes são inseridas em práticas culturais já estabelecidas que tendem a tentar neutralizar ou obscurecer seus efeitos desestabilizadores.

Nesse sentido Manovich (2005) afirma que a definição das novas mídias não pode estar apenas presa à tecnologia. Elas também devem ser consideradas como rearticulação ou codificação de tendências puramente culturais, ou seja, como ideias.

Uma técnica muito utilizada e muito popular que usa as novas mídias é a montagem a partir de diferentes fotografias. Mesmo que as imagens fossem combinadas desde a invenção da fotografia no século XIX e que tenha havido a evolução da fotomontagem no século XX, o desenvolvimento do digital veio alterar fundamen-

talmente as suas características visuais. Agora existem tipos de manipulações digitais facilmente disponíveis, agindo diretamente sobre o produto final.

Além disso, é importante destacar que a manipulação das imagens nas novas mídias passa a ser bem mais rápida e simples, o que contribui na constituição de um fenômeno qualitativamente novo para Manovich (2005). A rapidez nos processos também afeta a estética e a mensagem audiovisual. O padrão é criado por combinações/manipulações fáceis e rápidas de serem feitas.

A evolução das tecnologias se mostra, no mínimo, duplamente facilitadora para o desenvolvimento de audiovisuais com imagens de arquivo. Por um lado a construção de técnicas de edição simplifica a manipulação de sons e imagens em movimento; por outro a existência da cultura da mídia com diversos registros feitos ao longo de muitos anos torna-se matéria prima para novas produções artísticas e culturais. Percebe-se um banco de dados que cresce a cada dia, alimentado não só pela mídia instituída, mas por milhares de pessoas ao redor do planeta.

Ao longo de várias décadas foi produzido muito material audiovisual pelas mídias, como programas de televisão, seriados, filmes, vídeos, musicais, novelas etc. Todas essas produções são hoje um conteúdo que pode ser processado e rearticulado com a utilização de softwares digitais. Temos um enorme arquivo sendo reorganizado dentro de um mundo “não-linear”<sup>2</sup>.

Para Manovich (2005) as novas mídias representam uma nova vanguarda que tem o hábito de acessar materiais das mídias mais antigas e usá-las de inéditas maneiras. Para o autor a nova mídia é uma metamídia, pois usa as anteriores como matéria prima. É isso

---

<sup>2</sup> Faço apropriação deste termo da área do vídeo, na qual a edição *não-linear* é um tipo de procedimento realizado em computador que monta por acesso aleatório. Para Pizzotti (2003) na edição *não-linear* os planos, legendas e gráficos podem ser alterados ou retirados e recolocados em diferentes lugares ao longo do produto audiovisual quantas vezes forem necessárias, sem perder aquilo que foi feito anteriormente. Temos, então, na atualidade edições de diversos materiais sendo realizadas com este tipo de lógica, misturando e sempre reorganizando diferentes tipos de materiais em um novo produto.

que o produtor de audiovisual da internet observa para realizar seus materiais: percebe um enorme acúmulo de ativos de mídia e coloca suas ferramentas digitais em ação para retrabalhá-los.

A existência de obras realizadas por meio da utilização de recursos tecnológicos, sua proliferação e sua disseminação na vida social veio colocar em crise os conceitos tradicionais sobre o fenômeno artístico. Novas formulações passam a ser exigidas à medida que emergem novas sensibilidades. O conhecimento já estabelecido acerca de conceitos estéticos é abalado com a utilização de novas tecnologias. Isso pode ser percebido em produtos audiovisuais que usam imagens de arquivo de diferentes suportes, pois combinam representações variadas.

A mistura entre arte e tecnologia se mostra como um campo de possibilidades e de energia criativa. Para isso é fundamental que as pessoas tenham sensibilidades suficientes para conseguir extrair resultados dessa situação. E isso pode se dar por via da memória, pois ao lembrarmos algo, temos a tendência de fazer descobertas. Nessa atividade da memória por meio da lembrança estamos começando a operar mudanças no padrão daquilo que sabemos.

Em relação às imagens digitais podemos perceber que elas mesmas podem nos auxiliar a construir as imagens mentais, que surgem do imaginário. Tanto umas quanto as outras são invocadas por algum tipo de máquina de leitura (o computador e o cérebro) que atualiza as suas potencialidades. A criação se dá no nível da compreensão dos códigos.

A possibilidade da criação da *imagem-fantasma* ocorre por meio da mistura entre técnica e cultura. E a leitura dos códigos como potenciais arquivos ou fantasmas se dá a partir da tradução que é feita pelo realizador para o espectador. É neste ponto que o processo de significação se inicia.

Posso refletir que é a partir da primeira tradução, realizada por quem produz um vídeo, que a fabulação na qual fala Bergson começa a fazer parte de toda cadeia de produção de sentido que vai se desenvolver. O primeiro movimento que seleciona uma imagem de uma duração para colocá-la em conjunto com outras de con-

textos diferentes está ficcionalizando a realidade de forma a potencializar diferentes lembranças a partir de uma mesma origem. Os fantasmas voltam à vida e começam a se divertir.

## REFERÊNCIAS

BERGSON, Henry. **A energia espiritual**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

FELINTO, Erick. O espectro na sala de estar: as imagens e o imaginário tecnológico da fantasmagoria. In ARAÚJO, Denise Correa. (org). **Imagem (ir) realidade: comunicação e cibernídia**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

LEMOS, André. Ciber-cultura-remix. In ARAÚJO, Denise Correa. (org). **Imagem (ir) realidade: comunicação e cibernídia**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

LUZ, Rogério. **Filme e subjetividade**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2002.

MACHADO, Arlindo. **Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

\_\_\_\_\_. **O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço**. São Paulo: Paulus, 2007.

MANOVICH, Lev. Novas mídias como tecnologia e ideia: dez definições. In: LEÃO, Lúcia (org.). **O chip e o caleidoscópio: reflexões sobre as novas mídias**. São Paulo: Editora Senac, 2005.

\_\_\_\_\_. **The language of new media**. Cambridge: MIT Press, 2001.

PIZZOTTI, Ricardo. **Enciclopédia básica da mídia eletrônica**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003.



Ivan, O Terrível (1944). Direção de Sergei Eisenstein. Fonte: divulgação.

## Estudo da experiência estética no cinema: possibilidades e limites da análise fílmica<sup>1</sup>

Ana Maria Acker<sup>2</sup>

Professora na Universidade de Caxias do Sul - UCSe e  
Doutoranda em Comunicação e Informação - UFRGS

**Resumo:** O presente artigo discute a análise fílmica como procedimento de estudo da experiência estética no cinema contemporâneo. O texto compreende o fenômeno sensível como uma oscilação entre efeitos de sentido e de presença, conforme teoria de Hans Ulrich Gumbrecht. A ideia é problematizar Gumbrecht a partir de Roland Barthes, que em *A Câmara clara* e em *O Óbvio e o obtuso* analisa imagens aprofundando inquietações perceptivas e sensíveis, e de Laura Mulvey, que tem reconsiderado análises realizadas no passado por meio de novas tecnologias. A partir dessas abordagens, busco verificar de que modo elas auxiliam a entender aspectos sensíveis do cinema, ou seja, os efeitos de presença que o meio propõe.

**Palavras-chave:** Comunicação. Cinema. Experiência estética.

**Abstract:** *This proposal discuss the film analysis as a study procedure of aesthetic experience in contemporary cinema. The essay defines the sensitive phenomenon as an oscillation between sense and presence effects, according Hans Ulrich Gumbrecht theory. The idea is debates Gumbrecht from Roland Barthes, who in *A Câmara clara* and *O Óbvio e o obtuso* analyzes images through perceptive and sensitive worries, and from Laura Mulvey, who has reconsidered analysis made in past through new technologies. Beyond these topics, I search to verify how they help to understand sensitive aspects of cinema, in other words, the presence effects that the media proposes.*

**Keywords:** *Communication. Cinema. Aesthetic experience.*

---

<sup>1</sup> Artigo completo. O resumo estendido foi apresentado na XI Semana da Imagem, ocorrida em maio de 2013 na Unisinos, São Leopoldo - RS.

<sup>2</sup> ana\_acker@yahoo.com.br

## INTRODUÇÃO

De que forma é possível investigar a dimensão sensível das imagens? Como tratar a percepção que ultrapassa o sentido no cinema? O objetivo deste texto é discutir a análise fílmica como procedimento de estudo da experiência estética no cinema contemporâneo. O fenômeno sensível é entendido como oscilação entre efeitos de sentido e de presença, conforme abordagem de Hans Ulrich Gumbrecht. De acordo com o autor, efeito de sentido é a relação interpretativa, hermenêutica com o mundo; enquanto que a presença diz respeito à sensação, ao contato perceptivo com os objetos. O cinema potencializa tais experiências e a análise fílmica precisa ser tensionada como método investigativo dessas manifestações.

Produção de presença, uma relação com o mundo espacial, corpórea, sensível, traz conceitos não interpretativos. Gumbrecht considera que as Ciências Humanas ainda apresentam dificuldades para lidar com tais questões, e defende o restabelecimento do “[...] contato com as coisas do mundo fora do paradigma sujeito/objeto (ou numa versão modificada desse paradigma), tentando evitar a interpretação [...]” (GUMBRECHT, 2010, p. 81). É possível evitar a interpretação, a produção de sentido? O próprio teórico problematiza o desafio. Em outros momentos do livro *Produção de presença*: o que o sentido não consegue transmitir, ele fala da possibilidade de “[...] imaginar uma situação intelectual em que a interpretação deixe de ter exclusividade” (GUMBRECHT, 2010, p. 105). É necessário que o campo da Comunicação se proponha a olhar para os objetos não apenas com a prioridade de estabelecer argumentações fundadas no sentido, e sim procurando neles o que há de comunicativo para além dessa dimensão.

Gumbrecht (2010) observa que o fenômeno estético remete a *momentos de intensidade*, instantes em que a oscilação entre sentido e presença acontece. Esses momentos podem ser um caminho para a definição de sequências, cenas, trechos para análise nos filmes. Contudo, a escolha exige um posicionamento subjetivo do pesquisador e o autor alemão não é claro quanto à instrumentalização da investigação da presença (até porque Gumbrecht não é teórico do cinema, e sim dos estudos literários). Desse modo, minha proposta é problematizar Gumbrecht a partir de Roland

Barthes, que em *A Câmara clara* (1984) e em *O Óbvio e o obtuso* (1990) analisa imagens aprofundando inquietações perceptivas e sensíveis, e de Laura Mulvey, que tem reconsiderado análises realizadas no passado por meio das novas tecnologias.

## CINEMA E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Com base no entendimento da experiência estética como uma oscilação entre efeito de presença e de sentido, é necessário estruturar um caminho para a problematização desses conceitos no cinema. A criação e reprodução de imagens faz parte da vida de praticamente todas as sociedades (AUMONT, 1993). Por que essas superfícies, sejam elas materiais ou imateriais, intrigam tanto e atraem a atenção das pessoas? Segundo Aumont, “a produção de imagens jamais é gratuita, e, desde sempre, as imagens foram fabricadas para determinados usos, individuais ou coletivos” (AUMONT, 1993, p. 78).

A conexão emocional com o cinema é abordada desde os primórdios do meio. Hugo Münsterberg afirmava que “no cinema, mais do que no teatro, os personagens são, antes de tudo, sujeitos de experiências emocionais: a alegria e a dor, a esperança e o medo, o amor e o ódio, a gratidão e a inveja, a solidariedade e a malícia, conferem ao filme significado e valor” (MUNSTERBERG, 1983, p. 46). Em que pese a reconfiguração da ideia de valor do filme proferida pelo autor, é pertinente compreender como as sensações, o estranhamento, o que está nas bordas do sentido na relação com o audiovisual sempre instigou o campo teórico.

As imagens nas telas desempenham funções múltiplas, sendo uma delas a estética: “A imagem é destinada a agradar seu espectador, a oferecer-lhe sensações (*aisthesis*) específicas” (AUMONT, 1993, p. 80). O cinema levanta diversas discussões justamente pela função estética que empreende na relação com o público. Aumont entende o espectador como “[...] parceiro *ativo* da imagem, emocional e cognitivamente (e também como organismo psíquico sobre o qual age a imagem por sua vez)” (1993, p. 81, grifo do autor). O que é visto se transforma, é completado pela ação do sujeito que observa, ao mesmo tempo em que esse indivíduo tem seu olhar guiado pelas luzes e sombras da tela.

A experiência estética está atrelada à emoção. De acordo com Francis Vanoye, há maneiras diferentes de se tratar o emocional na relação com imagens: há concepções neutras e “[...] abordagens mais negativas, que consideram a emoção como sinal de disfunção correlata a uma baixa dos desempenhos do sujeito” (VANOYE apud AUMONT, 1993, p. 124). A segunda abordagem é a mais expressiva na literatura sobre o tema e tende a ver a emoção como “regressão momentânea” (AUMONT, 1993, p. 125) e geralmente está ligada a objetos da cultura de massa.

Entre as discussões de cunho pessimista a respeito da fruição sensorial com as imagens estão as de Laura Mulvey, que na década de 1970 publicou texto que virou referência sobre o assunto: *Prazer visual e cinema narrativo*. Na argumentação, a autora investiga a relação do espectador com filmes de gênero de Hollywood, sobretudo os que exploram o feminino como objeto de atração e desejo. Segundo ela, é necessário romper com esse tipo de prazer visual:

A satisfação e o reforço do ego, que representam o grau mais alto da história do cinema até agora, devem ser atacados. Não em favor de um novo prazer reconstruído que não pode existir no abstrato, nem de um desprazer intelectualizado, e sim no intuito de abrir caminho para a negação total da tranquilidade e da plenitude do filme narrativo de ficção. A alternativa é a emoção que surge em deixar o passado para trás sem rejeitá-lo, transcendendo formas já desgastadas ou opressivas, ou a ousadia de romper com as expectativas normais de prazer de forma a conceber uma nova linguagem do desejo (MULVEY, 1983, p.440).

É importante buscar novas formas de relação com as imagens das obras, especialmente subvertendo a carga conservadora contaminada pela percepção da mulher como fetiche masculino. De acordo com Mulvey (1983), “há circunstâncias nas quais o próprio ato de olhar já é uma fonte de prazer, da mesma forma que, inversamente, existe prazer em ser olhado” (p. 440). Nessas trocas se dá o ato espectral, e ele é potencializado desse modo pela forma

como ocorre: sala escura, tela grande. Para Mulvey, “[...] o cinema dominante e as convenções nas quais ele se desenvolve sugerem um mundo hermeticamente fechado que se desenrola magicamente, indiferente à presença de uma plateia, produzindo para os espectadores um sentido de separação, jogando com suas fantasias voyeristas” (MULVEY, 1983, p. 441). Assim, consolida-se o processo de dominação da fruição do público diante desse tipo de obra.

As produções industriais que Laura Mulvey questiona possuem narrativas antropomórficas, ou seja, o centro de interesse está nas figuras humanas que povoam a tela. Essas escolhas também corroboram o processo de projeção e identificação dos espectadores: “Aqui, a curiosidade e a necessidade de olhar misturam-se com uma fascinação pela semelhança e pelo reconhecimento: a face humana, o corpo humano, a relação entre a forma humana e os espaços por ela ocupados, a presença visível da pessoa no mundo” (MULVEY, 1983, p. 442). Todavia, Mulvey (1983) defende que as obras precisam romper com esses processos de projeção e identificação, o que de certa forma o cinema moderno faz. Conforme a autora, “o primeiro golpe em cima dessa acumulação monolítica de convenções tradicionais do cinema [...] é libertar o olhar da câmera em direção à sua materialidade no tempo e no espaço, e o olhar da plateia em direção à dialética, um afastamento apaixonado” (MULVEY, 1983, p. 453). Assim, outras formas de experiência estética podem surgir e não somente aquelas calcadas no prazer de *voyeur*.

A partir do texto de Mulvey, é possível reconsiderar algumas afirmações da autora. Os filmes narrativos e representativos da indústria de Hollywood, e aqueles que de algum modo se relacionam com essa tradição, não podem ser vistos como obras que sugerem apenas um tipo de experiência estética, que não possam propor conflitos, sensações difusas. Há algo nessas imagens, no modo como são construídas, que direciona para certas sensações, mas afirmar que elas só podem sugerir um dado tipo de fruição é ignorar algo que a própria Laura Mulvey admite em escritos dos anos 2000: a materialidade do meio.

Na conferência de abertura do XV Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual – Socine, realizado em setembro de 2011 no Rio de Janeiro, Laura Mulvey retomou alguns tópicos

de *Prazer visual e cinema narrativo*, destacando que é pertinente voltar aos filmes analisados no contexto dos anos 1960 em 1970, pois àquela época os estudos eram baseados em película e na experiência de sala de cinema, enquanto hoje a tecnologia digital apresenta possibilidades visuais diferenciadas. A autora reconhece que começou a questionar como o aparato técnico impactou nas análises realizadas. A pesquisadora se dá conta que “[...] assistir aos filmes de celuloide, com o potencial interativo oferecido pela tecnologia digital, descortina um mundo inesperado de possibilidades estéticas e perceptivas” (MULVEY, 2012, p. 14). Essa constatação se traduz em um novo olhar para as obras estudadas há quase quarenta anos.

Não compete ao presente texto discutir o que Laura Mulvey verificou de novo nessas imagens, pois essas questões dizem respeito aos estudos feministas do audiovisual, o que não é o foco aqui. Entretanto, cabe a observação de que a materialidade do meio impõe-se ao pesquisador que se propõe à investigação das experiências estéticas do audiovisual, o que foi abordado na retomada dos filmes pela autora britânica: “[...] sugiro que ver essas imagens imobilizadas, desaceleradas e repetidas permite que o material original revele as complexidades e contradições que não podem ser percebidas a 24 quadros por segundo” (MULVEY, 2012, p. 15). Por conta do aparato diferente, ela conseguiu enxergar outras coisas e assim alterar as análises anteriores.

O aparato muda, bem como a chance de manipulá-lo. Ao poder interferir no andamento das imagens, o espectador consegue enxergar outras coisas: “Agora o espectador pode interferir no fluxo de um filme, interromper seu desenvolvimento lógico e, acima de tudo, paralisar o movimento de determinados momentos especiais” (MULVEY, 2012, p. 15). Contudo, ao mesmo tempo em que pode encontrar imagens e nuances até então imperceptíveis, o público sofre perdas por conta da mudança de suporte:

[...] a reflexão sobre uma mídia, o cinema, por meio de seu deslocamento para outra, eletrônica ou digital, envolve necessariamente um sentido imediato de perda, o desaparecimento de algo precioso essencial à beleza da película de celuloide, quando assistida a

24 quadros por segundo. Porém, à parte essa perda, o rompimento do filme, a partir de seu cenário principal, implica outro “desejo de cinema” (MULVEY, 2012, p. 23).

A afirmação de Mulvey (2012) trata que as possibilidades visuais mudam dependendo do suporte, não se trata de comparar, dizer que um é melhor que o outro, mas de compreender as especificidades de cada meio. A problematização dessas ideias da autora britânica contribui para a percepção de que a fruição com as imagens se dá de maneiras diversas, pois a questão tecnológica necessita ser considerada.

Assim, o estudo de possíveis experiências estéticas e representações da imagem deve atentar para as particularidades da mesma, já que, segundo Lucia Santaella, “[...] conforme muda o dispositivo e o modo de produção da imagem, quer dizer, conforme muda sua morfogênese, muda também seu regime de visualidade, muda sua natureza e a maneira pela qual ela nos dá conhecer a realidade” (SANTAELLA, 2006, p. 173). A produção e manipulação da imagem afastam o sujeito do resultado, uma vez que a tecnologia é determinante nesta questão:

[...] a imagem pode ser chamada de tecnológica quando ela é produzida através da mediação de dispositivos maquínicos, dispositivos estes que materializam um conhecimento científico, isto é, que já têm uma certa inteligência corporificada neles mesmos. [...] Os equipamentos tecnológicos são máquinas de linguagem, máquinas mais propriamente semióticas. Sem deixar de ser máquinas, elas dão corpo a um saber técnico introjetado nos seus próprios dispositivos materiais (SANTAELLA, 2006, p. 178).

As constatações de Mulvey (2012) ao revisitar objetos em outros suportes a levaram a sentidos diferenciados, o que faz crer que outros efeitos de presença seriam possíveis. Esse fato descrito pela autora torna-se ainda mais evidente se as afirmações de Santaella (2006) forem consideradas. Ou seja, pensar experiência estética no cinema

implica admitir o poder do aparato na construção de um dado discurso, de determinadas sensações transpostas em imagens.

A observação de que a experiência se altera conforme o aparato em que a imagem é visualizada não diz respeito somente à percepção de elementos diferenciados, como Mulvey abordou ao ver novamente filmes hollywoodianos pesquisados no passado. Podem ocorrer diferenças de natureza de emoção: o prazer de antes talvez se torne estranhamento; a tristeza corre o risco de se apresentar como indiferença. A imagem, resultado da mediação entre máquina e homem, sugere certas experiências estéticas pelo modo como se apresenta. É possível indicar as características visuais que podem suscitar o fenômeno, no entanto é difícil prevê-lo ou mensurar o tipo de emoção que resultará dele.

Aumont (1993) observa que “na maioria dos casos, as imagens provocam processos emocionais incompletos, já que não há nem passagem da emoção à ação, nem verdadeira comunicação entre espectador e imagem” (1993, p. 125). Isso nos leva a pensar que as emoções são mais difusas que uma leitura interpretativa das imagens sugere. Aumont afirma que Vanoye estabelece, especificamente para o cinema, dois tipos de emoção induzidos ao espectador: “emoções ‘fortes’, ligadas à sobrevivência, às vezes próximas ao estresse, que acarretam ‘comportamentos de alerta e de regressão na consciência mágica’: medo, surpresa, novidade, bem-estar corporal” (VANOYE apud AUMONT, 1993, p. 125). As outras emoções possíveis estão mais ligadas “[...] à reprodução e à vida social: tristeza, afeição, desejo, rejeição. O filme intervém então essencialmente nos registros bem conhecidos da identificação e da expressividade” (VANOYE apud AUMONT, 1993, p. 125). É um tanto arriscado classificar tipos de emoção, porém é importante ocorrer tal esforço nos estudos de audiovisual.

A relação emotiva com a obra interfere de algum modo na compreensão da mesma, explica Aumont (1993). Para Vanoye, “certos filmes ‘administram’ melhor o ciclo emocional, ao ‘permitirem ao espectador acesso à integração ou à elaboração de sua experiência emocional’ por domínio da configuração narrativa [...]” (VANOYE apud AUMONT, 1993, p. 125). Vanoye, pontua Aumont (1993), reitera que a emoção no cinema está relacionada às estruturas narra-

tivo-diegéticas, “[...] portanto apenas de modo indireto à imagem: o que comove é a participação imaginária e momentânea em um *mundo ficcional*, a relação com *personagens*, o confronto com *situações*” (VANOYE apud AUMONT, 1993, p. 126, grifo do autor).

A emoção, portanto, não depende apenas de um elemento fílmico, existe uma conexão entre imagem, narrativa, diegese e materialidade que indicam certos fenômenos. O que se sente diante de uma obra audiovisual está atrelado à produção de sentido que ela manifesta – como observa Gumbrecht (2010), presença e sentido sempre aparecem juntos, em tensão. Ambos coexistem na relação do espectador com o cinema e são propostos segundo o que as obras apresentam, os temas dos quais tratam, aquilo que representam.

Conforme já discutido, o cinema possui meios de propor certas experiências estéticas em razão de seus processos maquínicos. É justamente a relação desses aparatos com criações humanas que estreita a fruição do espectador com as imagens em telas. Há um desejo de presença no contato com elas:

Quando falamos do excesso de presença corpórea na tela que os filmes sonoros tornaram possível, esta formulação não está primariamente relacionada com a nova dimensão auditiva que aproximou a experiência do cinema da vida cotidiana. Ao comparar tomadas de filmes mudos com tomadas de filmes sonoros (iniciais), percebemos o contraste na “dessemantização do corpo do ator”. Uma vez que a mímica e o movimento não mais tinham que assumir as funções da linguagem como um meio comunicativo, a fascinação erótica, até mesmo a violência física do corpo do ator, que aparecia na tela em dimensões gigantescas, era aumentada. Talvez o “medo do cinema” não fosse senão a frustração do espectador, ainda mais intensa por nunca possuir aqueles que estavam tão perto, por nem mesmo poder tocá-los (GUMBRECHT, 1998, p. 131).

A aproximação com esses corpos abordados por Gumbrecht (1998) ocorre unicamente por causa do modo como essas ima-

gens se apresentam: o efeito de presença se dá por esse híbrido de imagens, sons, voz, montagem, aproxima o espectador das figuras na tela, porém não os permite apreendê-las, capturá-las.

No começo do século XX, Munsterberg afirmava que o cinema devia se preocupar em suscitar a emoção em seu público. Já outros autores e cineastas veem nessa arte a necessidade do choque, do estranhamento, ou melhor, do pensamento. Se na experiência estética produção de presença e de sentido coexistem em tensão, na história do cinema isso também não é diferente. Cabe aos pesquisadores da Comunicação, portanto, a atenção para ambos os aspectos da fruição com obras audiovisuais, do mesmo modo que para as temáticas que determinada cinematografia prioriza.

O estudo do sensível carece de uma posição subjetiva do investigador, pois é a partir de suas experiências com as obras que essas questões podem ser observadas. Os livros que tratam de análise fílmica pouco se aprofundam nesse caminho, apesar de salientarem que não há método pronto, acabado, pois este precisa ser construído ao longo do processo de investigação dos filmes (AUMONT; MARIE, 2011). Mulvey, conforme observado, fez um esforço e admitiu em escritos recentes a postura subjetiva no estudo de filmes. Outro autor que pode contribuir nesse caminho é Roland Barthes.

Em *A Câmara clara*, Barthes discute a fruição com imagens fotográficas e define essas relações como *studium* e o *punctum*. O primeiro ocorre quando me interessa por uma imagem, ela atrai meu olhar, desperta atenção, curiosidade, no entanto, “sem acuidade particular” (BARTHES, 1984, p. 45). Já no caso do *punctum* é diferente, pois esse punge, fere, e tal discussão pode ser conectada à da produção de presença de Gumbrecht.

O *punctum* é esse detalhe que toca aquele que vê a imagem e que não necessariamente está ligado a alguma sensação prazerosa. Além disso, destaca o autor, “o *studium* está, em definitivo, sempre codificado, o *punctum* não” (BARTHES, 1984, p. 80). Ou seja, é difícil explicá-lo em razão do caráter sensível. Ao analisar “o que punge” na fotografia, Barthes destaca que o *punctum* amplia a imagem para além dos limites do quadro:

O *punctum* é, portanto, uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver: não somente para “o resto” da nudez, não somente para o fantasma de uma prática, mas para a excelência absoluta de um ser, alma e corpo intrincados (BARTHES, 1984, p. 89).

Para uma compreensão mais detalhada das análises realizadas por Barthes, faz-se necessário exemplificá-las:

Sobre a fotografia da Rainha Vitória, registrada em 1863 por George W. Wilson, Barthes afirma que a soberana no cavalo, a disposição de seu vestido, todo o contexto histórico da imagem constitui seu *studium*. Já o *punctum* está em outro detalhe da foto:

[...] ao lado dela, atraindo meu olhar, um auxiliar de *kilt* segura a rédea da montaria: é o *punctum*, pois mesmo que eu não conheça bem a posição social desse escocês (Criado? Estribeiro?), vejo bem sua função: vela pelo bom comportamento do animal: se ele se pusesse de súbito a voltar? O que aconteceria com a saia da rainha, ou seja, com *sua majestade*? O *punctum*, fantasmaticamente, faz o personagem vitoriano (é o caso de dizê-lo) sair da fotografia, ele provê essa foto de um campo cego (BARTHES, 1984, p. 88, grifo do autor).

O *punctum* remete a um momento pregresso ao registrado na imagem e de certa forma expande o que é da dimensão de seus sentidos e também o que não é. As análises de Barthes auxiliam na compreensão de que, diante da dificuldade em se interpretar o *punctum*, é possível problematizá-lo a partir dos elementos que o caracterizam. Ou seja, há como apontar aquilo que punge sem dar uma atenção excessiva à interpretação.

Já em *O Óbvio e o obtuso* (1990), o autor discute cinema, fotografia, pintura, teatro e música. Nas análises de fotogramas de filmes do diretor russo Sergei Eisenstein, Barthes discorre sobre três



Figura 1 – Imagem da Rainha Vitória  
Fonte: George Wilson (BARTHES, 1984, p. 87)

níveis de sentido: informativo, simbólico e o terceiro sentido. Na observação que o teórico faz de um fotograma de *Ivan, o terrível* (*Ivan Groznyy I*, 1944), é possível compreender cada nível:

Na imagem, o nível informativo corresponde ao que está ali: vestuário, cenário, relação entre os personagens. O simbólico remete ao ouro derramado: o ritual do batismo com o metal indica a ostentação da riqueza. Já o terceiro sentido Barthes chama de errático, teimoso: “Desconheço seu significado, pelo menos não consigo dar-lhe um nome, mas posso distinguir os traços, os acidentes significativos que compõem esse signo, no momento, incompleto [...]” (BARTHES, 1990, p. 46). Ele salienta quais elementos da imagem de *Ivan, o terrível* constituem esse terceiro sentido:

[...] é uma certa espessura na maquilagem dos cortesãos, por vezes pesada, marcada, por vezes lisa, distinta; é o nariz “bobo” de um deles, é o fino arco das sobrancelhas de outro, sua louridão sem brilho, sua tez branca e sem vida, o penteado impecável que denota a peruca, a amálgama de base ressecada e pó-de-arroz (BARTHES, 1990, p. 46).

Barthes explica que ignora se a leitura desse terceiro sentido está correta, pois ela propõe um entendimento de cunho interrogativo diante do que se apresenta. Sendo assim, o obtuso é de difícil delimitação, salienta o autor:

Óbvio quer dizer: *que vem à frente*, e é exatamente o caso deste sentido, que vem ao meu encontro; em teleologia, como nos ensinam o sentido óbvio é aquele “que se apresenta naturalmente ao espírito”, e, também aqui, é o caso: a simbólica da chuva de ouro sempre me pareceu dotada de uma clareza “natural”. Quanto ao outro sentido, o terceiro, aquele que é “demais”, que se apresenta como um suplemento que minha inteligência não consegue absorver bem, simultaneamente teimoso e fugidio, proponho chamá-lo o *sentido obtuso* (BARTHES, 1990, p. 47, grifo do autor).



Figura 2 - Cena do filme de Sergei Eisenstein analisada por Barthes  
Fonte: Reprodução

Um sentido que ultrapassa aquilo que a inteligência consegue absorver se integra à fala de Gumbrecht a respeito da produção de presença. Barthes diz ainda que “[...] o sentido obtuso contém uma certa *emoção*[...]” e que “a beleza pode, sem dúvida, intervir como um sentido obtuso [...]” (BARTHES, 1990, p. 52). Tais discussões a partir das análises de fotogramas de Eisenstein ajudam a pensar como o cinema sugere experiências estéticas e quais mecanismos de análise são necessários para se problematizar isso.

O teórico comenta que “[...] o sentido obtuso perturba, esteriliza, é a metalinguagem (a crítica). Por algumas razões: inicialmente, o sentido obtuso é descontínuo, indiferente à história e ao sentido óbvio (como significação da história [...])” (BARTHES, 1990, p. 55). Sendo assim, as discussões de Barthes sobre o *punctum* da fotografia e a respeito do obtuso contribuem para a realização da análise fílmica não como um método a ser aplicado, e sim como uma leitura de fundo para o estudo de imagens e partir de impressões subjetivas do pesquisador.

Barthes não teme a postura pessoal no contato com as imagens, explicita isso nos textos e aponta quais elementos nas obras lhe desestabilizam, ou seja, o que nos objetos suscita experiências estéticas. Desse modo, existem possibilidades de se abordar as potencialidades sensoriais de produtos audiovisuais sem cair em uma interpretação excessiva dos sentidos.

Além da postura subjetiva, as circunstâncias em que a análise é realizada ajudam no entendimento de quais sensações são mais propensas a emergir. Assistir a um filme na sala de cinema demanda um tipo de experiência; enquanto que vê-lo em televisão ou na tela do computador, engendra outros fenômenos, conforme discutido a partir de Mulvey.

Ou seja, o modo de observar a obra dá indícios de como a mesma foi interpretada e sentida pelo investigador. Não há método para desvendar o que ocorre durante a experiência estética, até porque esta não pode ser repetida, conforme Gumbrecht (2010), porém é possível evidenciar alguns traços dessas sensações a partir do esclarecimento de como se deu o contato com os objetos.

## CONSIDERAÇÕES

A análise fílmica é um procedimento metodológico baseado na observação e interpretação, contudo isso não a invalida como uma ferramenta que pode ser utilizada para a investigação das sensações que as obras audiovisuais contemporâneas potencializam. O presente artigo se propôs a uma investigação inicial dessa problemática, que se torna ainda mais complexa diante das diversas materialidades pelas quais é possível consumir e pesquisar filmes hoje.

Um dos pressupostos básicos de Gumbrecht foi levado em conta na argumentação: é necessário pensar os objetos de modo que a interpretação não tenha exclusividade. Creio que o sensível – mesmo decodificado em palavras e imagens – pode ajudar nesse desafio, e as análises de Barthes em *A Câmara clara* e *O Óbvio e o obtuso* auxiliam no esforço de construir a análise conforme o processo, permitindo sempre que o objeto comunique e construa as categorias pelas características poéticas que evidencia.

A conexão desses dois autores com escritos de Laura Mulvey contribuem na compreensão de que sempre é possível rever, repensar análises realizadas no passado por meio da observação dos filmes por outros artefatos. Reconhecer as lacunas e imperfeições do método é perceber que o mesmo se altera conforme o recurso técnico utilizado.

Concluo com a ideia de que a postura subjetiva na investigação é arriscada, ao mesmo tempo em que se mostra primordial para o estudo dos fenômenos estéticos no cinema. O sensível não pode mais ficar em segundo plano nas pesquisas que se utilizam da análise fílmica como método, sob pena de limitarmos a complexidade comunicativa das imagens que vemos e, principalmente, sentimos.

## REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas: Papirus, 1993.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A Análise do filme**. Texto & Grafia: Lisboa, 2011.

BARTHES, Roland. **A Câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. **O Óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Corpo e forma**: ensaios para uma crítica não-hermenêutica. Organizador João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

\_\_\_\_\_. **Elogio da beleza atlética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto, PUC-Rio, 2010.

MULVEY, Laura. **Teoria do cinema feminista em tempos de mudança tecnológica**: novas formas de espectadorialidade. In: SOUZA, Gustavo et al (Org.). *XIII Estudos de Cinema e Audiovisual*. São Paulo: SOCINE, 2012. V. 1. p. 13-25. Disponível em: <[http://socine.org.br/livro/XIII\\_ESTUDOS\\_SOCINE\\_V1.pdf](http://socine.org.br/livro/XIII_ESTUDOS_SOCINE_V1.pdf)>. Acesso: mar. 2013.

\_\_\_\_\_. Prazer Visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. p. 437-454.

MUNSTERBERG, Hugo. As emoções. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. p. 46-54.

SANTAELLA, Lucia. Por uma epistemologia das imagens tecnológicas: seus modos de apresentar, indicar e representar a realidade. In: ARAÚJO, Denize Correa (Org.). **Imagem (ir)realidade**: comunicação e cibermídia. Porto Alegre: Sulina, 2006. p. 173-201.



**Bashar** (2014). Direção de Diogo Faggiano. Fonte: divulgação.

## **Bashar – O outro por ele mesmo?**

**Ivonete Pinto**<sup>1</sup>

Docente nos cursos de Cinema da UFPel, Vice-pres. da Abraccine – Assoc. Brasileira de Críticos de Cinema e co-editora da revista Teorema

**Resumo:** Este artigo propõe-se a analisar o documentário *Bashar*, pertencente a uma linhagem de cinema político-ativista, que aqui é explorado em relação à representação do árabe no cinema e às opções de linguagem nela envolvidas, notadamente o uso de metáforas que colocam o árabe dentro dos padrões de estereótipo apontados por Said (1990).

**Palavras-chave:** documentário, Oriente, Ocidente, representação

**Abstract:** *This article aims to examine the documentary film named Bashar that belongs to a political-activist line of cinema, which is explored regarding the representation of Arab in films and the language options involved, especially the use of metaphors that place Arabs within the standards of stereotype mentioned by Said (1990).*

**Key-words:** documentary, East, West, representation

Num primeiro momento, nos chama a atenção no curta-metragem *Bashar* (2014, 19min) a representação do árabe que é proposta<sup>2</sup>. O documentário com temática política, exibido no 47º Festival de Cinema de Brasília, contou com a totalidade de personagens – ou atores sociais, como nomeia a sociologia – árabes, entre egípcios e sírios, sendo a equipe principal formada por brasileiros não-árabes, como o diretor Diogo Faggiano e o produtor Angelo Ravazi. Realizado pela produtora paulista Massa Real através de *crowdfunding*, insere-se, neste sentido, num sistema de financiamento coletivo cada vez mais aplicado em produções de baixo orçamento, por

---

<sup>1</sup> [ivonetepinto02@gmail.com](mailto:ivonetepinto02@gmail.com)

<sup>2</sup> Sobre o tema, ver na edição nº 02 da Orson resumo de pesquisa que estamos desenvolvendo em relação ao muçulmano no cinema brasileiro, em categoria correlata e inclusa à do árabe.

um lado, e por outro coloca-se num cenário intercontinental de produções que buscam registrar os acontecimentos recentes da chamada Primavera Árabe<sup>3</sup>.

Na abertura de *Bashar*, ainda antes dos créditos, o presidente sírio dá uma entrevista a uma emissora de TV, em seguida vemos um homem que chega num aeroporto, depois caminha numa estação de trem com afrescos orientais, que pode ser em Aleppo, segunda maior cidade da Síria, nos introduzindo ao subtítulo do filme: *Um tiro de canhão na gloriosa cidade de Aleppo*. Mais adiante, temos depoimentos de jovens comparando os problemas similares entre Síria e Egito, onde não há imprensa livre.

O protagonista de *Bashar* é o egípcio Saleh Fekry. Ele não só atua como opera a câmera em Aleppo, local onde o diretor não chegou a ir para filmar (Faggiano e a equipe brasileira ficaram no Egito). Fekry, que também é personagem do filme *A Revolução do Ano* (2014), longa-metragem lançado no Fest Rio, também dirigido por Faggiano, foi eleito em 2011 pela revista *Time* como “A pessoa do ano”, tornando-o símbolo da luta da população civil que destituiu o ditador do Egito Hosni Mubarak.

Desde 2011 a Síria vive em guerra civil, fato associado a outros movimentos populares que tentam a derrubada de governos não democráticos, como no Egito e no Irã, e mesmo de imaturas democracias, como da Turquia. A grande repercussão desses acontecimentos na imprensa tradicional e a imensa repercussão nas redes sociais mundiais, sinalizam que mesmo brasileiros, em princípio tão distantes desse cenário, assumem posições. É o caso de Diogo Faggiano que, como cineasta, já demonstrou atitude militante –ou ativista – para além das fronteiras nacionais<sup>4</sup>.

Existe realmente uma nova agenda no documentário mundial ativista e experiências na linha de Faggiano, onde videomakers

---

<sup>3</sup> Sobre o tema, ver artigo na edição nº 04 da Orson, “Entre filmes e passeatas – o Festival de Cinema de Istambul e seu contexto”.

<sup>4</sup> Ver entrevista com Faggiano nesta edição da Orson, em que fala de seu documentário rodado na Indonésia.

amadores e profissionais muitas vezes eliminam a figura tradicional do diretor. Basta alguns minutos no canal de vídeos youtube e algumas palavras-chave para termos a dimensão do fenômeno. A maior parte dos vídeos é de caráter anônimo, sem aspiração artística, que buscam a denúncia e o engajamento numa espécie de “realpolitik” às avessas. São documentários de rua, no calor da hora, protagonizados por jovens que fazem oposição à globalização, através de palavras de ordem contra os regimes fechados e o sempre atacado imperialismo norte-americano. A questão direita-esquerda de outrora, que alimentava o fervor revolucionário revisito por Bernardo Bertolucci em *Os Sonhadores* (The Dreamers, 2003) é algo que não encontra mais espaço.

Nos vídeos que abundam no youtube assinados como “Anonimos”, alguns inclusive trazendo os personagens com a máscara de V de Vingança, falando ora em inglês, ora em francês, árabe, farsi e outras línguas, parecem fazer parte de uma mesma tribo, na acepção de Maffesoli (2006). Estão nas ruas do Ocidente e do Oriente, na internet e também através de ações orquestradas de hackers e na desobediência de um WikiLeaks.

*Bashar*, no entanto, pertence aquela gama de vídeos que são chamados de filmes: tem produção, tem concepção de montagem e mais que isso, tem a ambição de associar-se à ideia de cinema, tanto que se inscreve em festivais reconhecidos, como o de Brasília. Ser exibido no cinema é encontrar autenticação como arte. Os que alcançam essa pretensão artística procuram perseguir um elo de causalidade, enxergando além do acontecimento que documentam. São os que trabalham o roteiro investindo na ficção, como *Brasil* (Aly Muritiba, 2014, exibido no Festival de Gramado), ou aqueles que trabalham a linguagem e num simples efeito técnico simbolizam anseios, como a “morte” do presidente sírio em *Bashar*.

## ALEGORIAS

A “morte” de Bashar representa o ponto alto do filme da Massa Real. Na inserção de uma entrevista dada pelo presidente sírio à Fox News americana, temos um efeito que resulta em imagem saturada, que não nos permite ver com nitidez o seu rosto. Enquanto

é confrontado pelo entrevistador com perguntas como “O senhor consegue vislumbrar um transição pacífica na Síria sem o senhor no poder?”, após alguns segundos dessa imagem desfocada, o que temos na tela é na verdade um fantasma de Bashar cumprindo a vontade de combatentes que prometem: “Vamos libertar a Síria e depois vamos queimá-lo”. Com esse recurso, o filme nos diz que Bashar está morto, ou que é apenas uma questão de tempo para o desejo dos seus opositores se concretizar. Contudo, quando do lançamento do filme em Brasília, as notícias davam conta que Bashar Al-Assad estava sendo cogitado pelos Estados Unidos como um aliado na luta contra o Estado Islâmico (EI), organização extremista criada na Jordânia em 1999 que prima por requintes audiovisuais de crueldade (as filmagens das inomináveis decapitações). O presidente sírio, há 14 anos no poder e agora visto como dos “males o menor”, perde potência no filme justamente porque vê-lo morto talvez não seja a melhor saída. Esse efeito técnico do filme, do qual desconhecemos a motivação, se perde força ao se confrontar com a realidade atual, permanece como traço estético e eleva o que era um simples vídeo do youtube à condição de arte.

Entretanto, sobre outra proposta no campo das metáforas propostas no filme já não podemos defender com tal conforto. Trata-se da sequência em tom de farsa em que um jovem sírio fala para um repórter de TV sobre “as mentiras que contam a respeito de animais que teriam fugido do zoológico”. Ele diz que é tudo mentira “conspiração contra nossa pátria mãe”. O plano inicial está fechado, vemos apenas que ele se movimenta para frente e para trás, numa sugestão de que está sofrendo o que no Código Penal Brasileiro se chama “atentado violento ao pudor”. A câmera se afasta e vemos que quem pratica o estupro consentido é um sujeito com máscara de macaco. O algoz mascarado (governo) violenta o jovem sírio (povo). O repórter conclui que está tudo normal em Damasco. Corte para imagens jornalísticas de guerra.

A pobreza simbólica da cena compromete toda e qualquer simpatia que poderíamos nutrir pelo documentário enquanto “sétima arte”. Mesmo como panfleto, é de se perguntar se funciona. E o que seria apenas uma questão inofensiva de mau gosto, torna-se a simplificação de uma realidade cambiante, por isso muito complexa. Portanto, se a metáfora do coito é ingênua e grosseira,

a representificação (Menezes, 2006)<sup>5</sup> do mal através da figura do inimigo da hora (Bashar Al-Assad) resulta ineficaz. O vilão de hoje pode não ser o de amanhã.

Como estamos num terreno que não é possível jogar com a infalibilidade, os filmes que se aventuram no tema de Bashar correm riscos substantivos. Apontar suas fragilidades e possíveis equívocos faz parte do papel da crítica, como também faz parte uma visão em perspectiva de valorizar o risco. Se Jean-Luc Godard arriscou-se filmando *Weekend* (1967) e *Je Vous Salue Sarajevo* (1993) em meio aos respectivos acontecimentos políticos do momento, por que Faggiano e sua turma não podem se arriscar? Ser radical, neste sentido, não é propriamente posicionar-se politicamente em favor de A ou B, é filmar no calor da hora e, sem tempo para maiores ponderações, lançar o trabalho para o público.

## O OUTRO POR ELE MESMO

Na tentativa de melhor compreender *Bashar*, podemos isolar a cena citada – que de fato parece sobrar no filme – e então nos deparamos com uma construção mais paradoxal ainda. Numa informação extra-filmica, soubemos que ela foi filmada sem a participação do diretor Diogo Faggiano. Teria sido uma iniciativa dos colaboradores do filme, ativistas imersos nas convulsões sírias e egípcias. O diretor apenas permitiu que a cena entrasse, talvez sem condições de avaliar os riscos.

Tal cena torna-se contraditória porque precisamente é quando temos “o outro” sendo representado por ele mesmo. Numa operação como a do sempre lembrado *Prisioneiros da Grade de Ferro* (Paulo Sacramento, 2003), a câmera vai parar nas mãos dos personagens para que filmem o que quiserem. Num projeto colaborativo como este, a liberdade desses personagens é tão maior que são também autores.

---

<sup>5</sup> Como propõe Menezes: “O conceito de representificação realça o caráter construtivo do filme, pois nos coloca em presença de relações mais do que na presença de fatos e coisas.” In: “O cinema como representificação: verdades e mentiras nas relações (im)possíveis entre documentário, filme etnográfico e conhecimento”. (2003, p. 559)

Dar voz aos árabes revoltados significou deixar que demonstrassem como funciona seu imaginário. E é neste ponto que adentramos outra camada do paradoxo, a da representação do árabe no cinema.

Jack G. Shaheen em seu “Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People”, faz uma extensa pesquisa de como os povos árabes foram e são retratados no cinema americano. Os árabes, segundo ele, formam um grupo maligno na tela, mostrados através de estereótipos que se perpetuam. Shaheen inicia sua tese invocando também os filmes produzidos na França pela Pathé e pela Gaumont nos primórdios do cinema, onde havia todo um misticismo em torno dos orientais em geral. Desertos, oásis, gênios da lâmpada, tapetes voadores, haréns são elementos encontráveis em filmes de aventura e em filmes para crianças. A novidade, é que atualmente, em especial após os atentados em Nova York de 11 de setembro de 2001, os árabes são sempre associados também ao terrorismo.

Árabes e muçulmanos são codificados no cinema, inclusive o brasileiro. Basta uma olhada para trás e veremos as inocentes chanchadas dos anos 50 mostrando toda sorte de estereótipos e preconceitos. Eles são sempre “o outro”, agindo por padrões de comportamento que não são os corretos, ou seja, não são “os nossos”.

Em relação à sexualidade, este “outro” em geral é identificado pela lascívia sem controle, beirando ao animalesco. Este estigma, nos mostra Shaheen, pode ser encontrado em dezenas de filmes hollywoodianos, com destaque para *A Jóia do Nilo* (*Jewel of the Nile*, 1985), *Saara* (*Sahara*, 1983) e um clássico *007 (Nunca Mais Outra Vez/ Never Say Never Again*, 1983) onde, aliás, a mocinha é sequestrada por árabes terroristas que lhe tiram a roupa e assim é entregue de presente a um voraz beduíno.

Gustave Flaubert, nas cartas que envia a um amigo contando as proezas de uma viagem longa ao Oriente, narra sem pudores o sexo com prostitutas em bordéis e com rapazes em banhos turcos. E na capital síria, Damasco, em 10 de setembro de 1850, diz em carta: “Nada é belo como o adolescente de Damasco. Há jovens de 18 a 20 anos que são magníficos. Se eu fosse mulher faria uma viagem de distração à Síria.” (2000, p. 184)

O autor de “Madame Bovary” foi um orientalista. Como europeu, ajudou a construir uma imagem do Oriente carregada de mistério e devassidão, num discurso que alimentou um dos maiores ensaios sobre o tema, o livro “Orientalismo”, de Edward Said. Para Said, na experiência oriental de Flaubert “está uma associação quase uniforme entre Oriente e o sexo.” (1990, p. 195)

E o que os personagens de *Bashar* fazem? Ratificam e perpetuam a imagem do oriental que se prolonga em estigma relacionado ao sexo. Assim – ao menos para quem interpreta a cena do coito com a informação de que foram os próprios árabes que a criaram – este é o outro por ele mesmo. Numa operação inversa, o oriental reproduz o que o ocidental reproduziu sobre ele. A teoria do cinema costuma diferenciar a noção de “representação” ao tratar de ficção e de não-ficção (uma noção voltada para um mundo criado, fictício, outra para o mundo histórico, real). Ambas parecem entrar em colapso quando um jogo de espelhos como esse se estabelece. O dilema é apontado por Lutkehaus e Cool (1999), em assumida convergência com o pensamento de Said, quando afirmam que “(...) o próprio ato de representar o outro, não só traz consigo responsabilidade moral, mas, mais sinistramente, é uma forma de dominação.”<sup>6</sup> (p. 116)

Como em outras religiões, no islã coito anal e zoofilia estão na mesma categoria, isto é, totalmente interditos. Porém, a ideia de submissão representada por essa modalidade de sexo é compreendida, grosso modo, nas culturas ocidentais e orientais e não é preciso invocar proibições religiosas para apontar o que significa no plano do simbólico. O que notamos é que ao recorrerem a metáforas de ordem sexual, os árabes do filme acabam por reforçar os preconceitos impregnados na sociedade ocidental.

Para encerrar essas observações que problematizam algumas questões do filme *Bashar*, vale lembrar novamente um dos maiores pensadores da temática envolvendo a relação entre Oriente e Ocidente. Edward Said usa a expressão “orientalismo masculino estático” (op.cit., p. 214) para se referir a uma concepção de

---

<sup>6</sup> “(...) that the very act of representing others not only bears with it moral responsibility, but, more sinisterly, is a form of domination.” (tradução nossa).

mundo masculina. Para ele, os ocidentais que refletiram sobre o Oriente, os orientalistas, tendiam a explicar aquele mundo através do homem oriental. “Um homem considerado isoladamente da comunidade total em que vivia (...).” (idem, ibidem)

Pode-se concluir que embora a equipe de *Bashar*, composta por rapazes cineastas ativistas brasileiros, não se arvore de “orientalista”, acaba “explicando” o Oriente através de uma imagem tendenciosa porque ancorada em estereótipos e interlocutores restritos ao universo masculino. O palestino Said deixou claro que não pretendia desenvolver teorias de gênero quando falava que o orientalismo funcionava como uma província masculina, e não queremos nós aqui entrar nesta seara. Apenas chama-nos a atenção o fato de que os orientalistas acabaram forjando uma identidade para o Oriente que ainda perdura. E mais do que isso, o orientalismo reverbera perversamente na autoimagem do próprio oriental. A sequência do coito, mesmo que na forma de sátira, ilustra que serão necessárias muitas outras primaveras árabes para esta concepção masculina do Oriente distanciar-se dos clichês.

## REFERÊNCIAS

COOL, Jenny e LUTKEHAUS, Nancy. “Paradigms Lost and Found: The ‘Crises of Representation’ and Visual Anthropology”. In: GAINES, Jane M. e RENOV, Michael (org). **Collecting visible evidence**. Minnesota: University of Minnesota, 1999.

FLAUBERT, Gustave. **Novembro**. São Paulo: Iluminuras, 2000.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

MENEZES, Paulo. “O cinema como representificação: verdades e mentiras nas relações (im)possíveis entre documentário, filme etnográfico e conhecimento”. In: Fabris, Mariarosario [et al.] (org.) **Estudos Socine de Cinema**. Ano III, 2001. Porto Alegre: Sulina, 2003.

SAID, Edward W. **Orientalismo - O Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SHAHEEN, Jack G. **Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People**. New Yor: Olive Branch Press, 2001.



Rashomon (1950). Direção de Akira Kurosawa. Fonte: divulgação.

## Heidegger entre Kurosawa e Akutagawa: filosofia, cinema, literatura

Luiz Fernando Fontes-Teixeira<sup>1</sup>

Doutor em Filosofia pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte

**Resumo:** Este trabalho aborda os comentários de Martin Heidegger, em seu escrito *Uma conversa sobre a linguagem* (1953-54), ao filme *Rashomon* (1950) do cineasta japonês Akira Kurosawa, inspirado em dois clássicos contos do escritor japonês Ryunosuke Akutagawa. A intenção é investigar como o cinema e a literatura japonesas podem promover uma reflexão em torno do pensamento filosófico, em seu diálogo entre Oriente e Ocidente.

**Palavras-chave:** Akutagawa, Heidegger e Kurosawa.

**Abstract:** *This work approaches the commentaries of Martin Heidegger, in his writing A Dialogue on Language (1953-54), towards the movie Rashomon (1950) by the Japanese moviemaker Akira Kurosawa, inspired by two classic tales from Japanese writer Ryunosuke Akutagawa. The intention is to investigate how Japanese cinema and literature are able to conduce a reflection regarding philosophical thought, in its dialogue between East and West.*

**Keywords:** Akutagawa, Heidegger, and Kurosawa.

### INTRODUÇÃO

Martin Heidegger (1889-1976) se aproximou da cultura japonesa ainda no início de sua carreira. Teve contato com estudantes japoneses que intercambiavam seus estudos na Europa continental já desde o início da década de 1920, via de regra movidos pelo ímpeto de estudar com Edmund Husserl (1859-1938) ou Heinrich Rickert (1863-1936). Paulatinamente, os japoneses se aproximaram também de Heidegger, sobretudo no período no qual ele já havia se consolidado como talento acadêmico em ascensão, a

---

<sup>1</sup> [luizfernandofontesteixeira@outlook.com](mailto:luizfernandofontesteixeira@outlook.com)

partir da publicação de seu mais conhecido escrito, *Ser e Tempo* (1927). Neste ínterim, alguns estudantes passaram a cruzar o continente asiático especificamente para estudar sob a instrução de Heidegger. Em poucas décadas, ele já havia se tornado a principal referência dos pensadores do Extremo Oriente.

A troca de experiências entre Heidegger e os japoneses rendeu diversos frutos e centenas de comentários sobre o tema. Heidegger mesmo se pronunciou sobre esta relação explicitamente em dois momentos de sua carreira (até onde é possível rastrear). O primeiro e mais significativo na composição de *Uma conversa sobre a linguagem entre um japonês e um inquiridor* (1953-54) e o segundo na *Carta a Takehito Kojima* (1963). Ademais, indicações de seu interesse pelo Extremo Oriente aparecem em vários momentos, aqui e ali, como em sua comparação entre o *Dao* e o *Lógos*, tanto em *A essência da linguagem* (1957) quanto em *Princípio de Identidade* (1957). Ou ainda, em questionamentos mais pontuais, como quando chama atenção para o “(...) diálogo inevitável com o mundo do Extremo Oriente.” (HEIDEGGER, 2008, p. 41), no escrito *Ciência e pensamento do sentido* (1953). Outras referências implícitas podem ainda ser encontradas ao longo de vários de seus escritos.

Aqui, gostaria de abordar especificamente um momento singular deste diálogo entre Heidegger e os japoneses: aquele no qual o filósofo oferece aos seus leitores suas impressões e interpretações do filme *Rashomon* (1950) do cineasta japonês Akira Kurosawa (1910-1998). Tais comentários são apresentados no supracitado escrito *Uma conversa sobre a linguagem*, publicado no volume *A caminho da linguagem* (1959). Com este texto, abre-se uma oportunidade para apreender as reflexões de Heidegger sobre o cinema, a arte e a cultura japonesas, bem como acerca de suas meditações em torno à condição estética.

É preciso ponderar de antemão que Heidegger não teoriza, em momento algum de sua obra, sobre o cinema como arte ou linguagem do mundo contemporâneo, embora os temas da arte, da estética e principalmente da poesia ocupem um lugar privilegiado em seu pensamento. Em suas considerações, ele se limita simplesmente em perguntar pela fidelidade da expressão estética do filme *Rashomon* em relação à tradição japonesa. Portanto, vale a

pena tentar extrair a compreensão que Heidegger possui do filme, em contraste com o lugar que ele ocupa nas manifestações artísticas do Japão modernizado.

Ademais, o trabalho buscará ainda, a partir do pensamento de Heidegger, descortinar uma crítica a respeito da relação que o filme de Kurosawa possui com os dois contos clássicos da literatura japonesa que inspiraram o filme, escritos pelo renomado escritor japonês Ryunosuke Akutagawa (1882-1927): *Rashomon* (1915) e *Dentro do bosque* (1922); inquirindo até que ponto a cinematografia japonesa se apropriou da obra literária de modos devidos e indevidos, no que diz respeito às novas formas de expressão artística do mundo moderno. Ao fim e ao cabo, trata-se de uma abordagem da maneira pela qual filosofia, cinema e literatura se entrelaçam em uma profunda especulação entre Oriente e Ocidente.

## OS COMENTÁRIOS DE HEIDEGGER AO RASHOMON (1950) DE KUROSAWA

Quando Martin Heidegger compõe o diálogo *Uma conversa sobre a linguagem entre um japonês e um inquiridor* (1953-54), ele possui como pano de fundo uma discussão com a obra *A estrutura do Iki* (1930) do filósofo e esteta japonês Shuzo Kuki (1888-1941), com quem havia tido a oportunidade de estabelecer uma sincera amizade. Kuki se tornou rapidamente um dos mais respeitados pensadores do Japão. Sua obra se consolidou como uma das mais fortes expressões da estética e da teoria da arte japonesas.

Embora a compreensão de Heidegger acerca da obra e do pensamento de Kuki tenha sido amplamente questionada<sup>2</sup>, sua principal preocupação com os conceitos japoneses ultrapassam a mera interpretação e se manifestam logo no início de seu diálogo, quando ele relata: “Ao voltar da Europa, o conde Kuki proferiu em Kioto

<sup>2</sup> As principais críticas a Heidegger foram apresentadas por R. May (*Ex oriente lux: Heideggers Werk unter ostasiatischem Einfluß*, 1989), K. Karatani (*One Spirit, Two Nineteenth Centuries*, 1983) e M. Yoneda (*Gespräch und Dichtung*, 1984). É possível encontrar um resumo de tais críticas, bem como uma perspectiva renovada, no artigo de Thorsten Botz-Bornstein, “‘Iki’, Style, Trace: Shuzo Kuki and the Spirit of Hermeneutics”. *Philosophy East and West*, v. 47, n. 4, 1997, pp. 554-580.

várias conferências sobre a estética da arte e da poesia japonesas, publicadas posteriormente. Procurou considerar a essência da arte japonesa valendo-se da estética europeia.” (HEIDEGGER, 2003, p. 71), questionando em seguida: “Mas será que para tal propósito devemos lançar mão da estética?” (HEIDEGGER, 2003, p. 71). Sem embargo, Heidegger desafia a estética moderna clássica e projeta severas críticas, amparado pela noção de que, sob uma arquitetura metafísica, a arte passa a ser pensada de maneira objetificada<sup>3</sup>.

Contudo, Heidegger salvaguarda ainda uma perspectiva originária de um possível entendimento da metafísica da arte em sua representação estética, conforme o qual “O *aisthetón*, o sensível da percepção, faz brilhar o *nontón*, o não sensível.” (HEIDEGGER, 2003, p. 83). Isto poderia ser interpretado conforme a hipótese de que, para Heidegger, a estética em um sentido primordial não é nem teoria do belo ou sublime (como em Alexander Baumgarten, Immanuel Kant ou George Wilhelm Friedrich Hegel), nem crítica e teoria de arte (como em Clement Greenberg ou Arthur Danto), mas sim no que poderia talvez ser chamado uma “ontologia da percepção sensível”, podendo ser ainda transfigurada nos moldes de uma “ontologia da obra de arte”<sup>4</sup>.

Seja como for, fica claro que Heidegger busca uma apropriação do pensamento japonês para ultrapassar a proveniência metafísica da reflexão estética ocidental. É no contexto desta discussão que ele cita o exemplo do filme *Rashomon* (1950) de Akira Kurosawa. Para Heidegger, a dificuldade em interpretar o sentido e a experiência dos termos contidos na tradição japonesa de pensamento reside em uma particularidade do diálogo que se dá entre ele e os japoneses, qual seja: “(...) o perigo de que a língua de nossa conversa destrua continuamente a possibilidade de dizer o que estamos discutindo.” (HEIDEGGER, 2003, p. 84). A língua da conversa é o alemão. Até onde se sabe, Heidegger não tinha domínio do idioma japonês,

---

<sup>3</sup> Já abordei brevemente o assunto em um artigo anterior. Confira: Luiz Fernando Fontes-Teixeira. “Some brief considerations on Martin Heidegger’s understanding of aesthetics”. *Universal Journal of Education and General Studies*, v. 2, p. 285-287, 2013.

<sup>4</sup> Pretendo desenvolver este tópico futuramente, mas acredito que os dois escritos fundamentais para sustentar tal nomenclatura seria *A Origem da Obra de Arte* (1935-37) e *Arte e Espaço* (1969).

ou ao menos não possuía fluência na língua. Ele questiona, portanto, a possibilidade de tocar, por meio da língua alemã, na experiência originária despertada por termos japoneses. Acredita ainda que a razão seria o pior veículo para tal troca de experiências, afirmando que ela é responsável antes por uma predominância do modo de pensar europeu, pelo qual se dissolve invariavelmente a multiculturalidade especulativa. Por fim, afirma ainda que: “A cegueira cresce a ponto de já não se poder ver como a europeização do homem e da terra faz secar a própria fonte do que é essencial. Como se isso fosse possível.” (HEIDEGGER, 2003, p. 84). E em seguida pontua: “(...) Um bom exemplo (...) é o filme *Rashomon*, conhecido internacionalmente.” (HEIDEGGER, 2003, p. 84). Aqui, manifesta-se a ambiguidade por meio da qual Heidegger compreende o filme.

Em um primeiro momento, Heidegger se posiciona dizendo: “Pensei ter percebido nesse filme o encanto do mundo japonês, que nos leva às regiões do mistério.” (HEIDEGGER, 2003, pp. 84-85). Por conseguinte, coloca nas palavras do personagem Japonês a ideia de que “Nós japoneses achamos a representação do filme demasiado realista em muitas passagens, por exemplo, nas cenas de duelo.” (HEIDEGGER, 2003, pp. 85). É preciso recordar que o diálogo, que se desenvolve entre os personagens do Japonês e do Inquiridor (Pensador, na tradução brasileira), necessariamente contrapõe posições para a melhor fluência do texto.

A “dialogia” entre o Japonês e o Inquiridor, que norteia todo o escrito de Heidegger, manifesta-se em alguns momentos com mais força do que em outros. Acerca do filme de Kurosawa, a potência dialógica é sobremaneira evidente e, sem embargo, extremamente necessária. É neste preciso momento que posições distintas e compreensões divergentes são contrastadas com maior força, pela primeira vez no escrito. É possível especular que este é o instante no qual Heidegger disponibiliza aos seus leitores os efeitos práticos do perigo do qual fala, deixando seus interlocutores confusos em relação ao seu posicionamento efetivo a respeito do tema. Após as duas considerações antinômicas mencionadas acima, o diálogo se desenvolve da seguinte maneira:

Pensador – Mas não aparecem também gestos sóbrios?

Japonês – Coisas assim discretas e inaparentes fluem com abundância nesse filme, mas elas são quase imperceptíveis para um olho europeu. Refiro-me ao repouso de uma mão em que se recolhe o toque infinitamente distante de qualquer pegar, que já nem se pode chamar de gesto, ao menos no sentido em que julgo entender o uso que o senhor faz dessa palavra. É que esta mão vem sustentada por uma evocação que, oriunda do silêncio, convoca de longe e provoca para longe.

P – Mas considerando tais gestos, tão diferentes dos nossos, não compreendo, de forma alguma, como o senhor pode citar esse filme como exemplo de europeização.

J – Não se pode entender porque ainda não me expliquei de maneira suficiente. É que para fazê-lo necessito de sua língua.

P – E o senhor não vê o perigo?

J – Talvez se possa afastá-lo por instantes.

P – Enquanto o senhor continua falando de “realista”, o senhor fala a língua da metafísica, movendo-se na distinção entre o real, como sensível, e o ideal, como não sensível.

J – O senhor tem razão, Mas, dizendo “realista”, não me referia tanto à representação em várias passagens tão sobrecarregada, uma sobrecarga aliás inevitável para o espectador *não japonês*. Ao dizer que o filme é realista, referia-me a outra coisa, completamente diferente. Referia-me ao fato de o mundo japonês ter sido aprisionado pela objetividade e colocado à disposição da fotografia.

P – Se ouvi corretamente, o senhor quer dizer que o mundo oriental e o produto técnico-estético da indústria cinematográfica são incompatíveis.

J – É o que penso. Qualquer que seja a qualidade estética de um filme japonês, já o simples fato de nosso mundo ser apresentado num filme obriga-o a entrar no âmbito do que o senhor chama de objetividade. A objetivação do filme é uma consequência da europeização crescente.

P – Com muita dificuldade, um europeu poderá compreender o que o senhor está dizendo.

(HEIDEGGER, 2003, pp. 85-86)

Habitam, neste recorte, os elementos necessários para questionar a maneira pela qual Heidegger entende os impasses provocados pela introdução da técnica na arte, bem como a ideia de que a arte japonesa, muito mais do que a arte ocidental, não pode compartilhar semelhante apropriação.

Ao falar de “europeização do mundo”, Heidegger indica o que para ele seria a quintupla condição deste acontecimento. Isto fica mais evidente em um escrito de 1938 intitulado *O tempo da imagem no mundo*<sup>5</sup>, onde Heidegger escreve:

Na metafísica cumpre-se a meditação sobre a essência do ente e uma decisão sobre a essência da verdade. A metafísica funda uma era, na medida em que, através de uma determinada interpretação do ente e através de uma concepção da verdade, lhe dá o fundamento da sua figura essencial. Este fundamento domina por completo todos os fenômenos que distinguem essa era. (HEIDEGGER, 2012, p. 97)

Para Heidegger, cinco são os fenômenos distintivos da consumação da metafísica, quais sejam: (i) a predominância do pensamen-

---

<sup>5</sup> Este escrito foi originalmente intitulado “A fundamentação da imagem moderna do mundo por meio da metafísica”. A versão final, revista e com suplementos adicionais, foi publicada em 1977 em *Caminhos do bosque*, volume 5 das *Obras completas*.

to científico que se desdobra ao longo da modernidade, sobretudo após as revoluções Francesa e Industrial, engendrando uma “revolução científica” que coloniza todos os modos de pensar – em outras palavras, algo não pode ser legitimado caso não seja comprovado cientificamente; (ii) o advento da técnica das máquinas, ou uma “revolução técnica”, onde o maquinário oferece o suporte e a disposição para endossar o pensamento científico; (iii) o processo da arte de se deslocar para o âmbito da estética – ou seja, tudo aquilo que era antes visto como fundamental das atividades humanas, mas que não se apoiava na investigação científica (como a poesia e a arte), ou bem perde seu lugar privilegiado, ou bem submete-se também à avaliação de uma ciência, como à teoria estética ou às ciências literárias; (iv) o fazer humano entendido como cultura, isto é, a possibilidade de analisar o comportamento de uma sociedade (dando berço para a antropologia enquanto estudo definitivo do ser humano); e (v) a desdivinização ou fuga dos deuses – toda força que antes residia na fé aos deuses é agora transferida para fé na ciência (cf. HEIDEGGER, 2012, pp. 97-98). Neste sentido, caberia colocar algumas considerações.

Ao argumentar que o cinema não possui condições de corresponder com a proveniência essencial da meditação japonesa, em seu comentário ao filme de Kurosawa, Heidegger parece ter em vista justamente o fato de que a arte cinematográfica é resultado desta consumação da metafísica. Sendo assim, o cinema é pensado como um fenômeno tipicamente europeu que utiliza a técnica das máquinas, a objetificação científica e a análise das obras de arte como produtos para manifestar uma condição cultural – que posteriormente constituiria as ferramentas para o diagnóstico da própria condição humana.

A arte japonesa, por sua vez, possui uma origem distinta, isto é, não metafísica. Toda e qualquer adaptação ficaria forçada à tradução de perspectivas fundamentais, correndo o risco de perder o sentido originário das expressões artísticas. Embora haja um abstruso entrelaçamento da leitura da história da metafísica, torna-se possível sustentar que a interpretação de Heidegger da obra de Kurosawa tende sempre para o ponto de vista de uma violência contra o espírito da arte japonesa.

Acredito que apenas é possível compreender o que coloca Heidegger caso haja uma comparação apropriada entre o filme de Kurosawa com os contos de Akutagawa, que inspiraram o cineasta. Talvez assim seja viável investigar se as considerações de Heidegger realmente fazem sentido ou se, por outro lado, é possível encontrar uma perspectiva um pouco menos negativa.

## AS ADAPTAÇÕES DE KUROSAWA DOS CONTOS DE AKUTAGAWA<sup>6</sup>

Ryunosuke Akutagawa (1892-1927) era escritor nato. Relatos de sua biografia indicam que sua atividade literária teve início ainda aos dez anos de idade. Especializou-se em literatura inglesa pela Universidade Imperial de Tokyo e traduziu obras de Anatole France (1844-1924) e William Butler Yeats (1865-1923). Conforme Madalena Hashimoto Cordaro,

Vista retrospectivamente, a obra de Ryūnosuke Akutagawa pode ser dividida, *grosso modo*, em narrativas intimamente relacionadas à sua própria vivência, ainda que sublimadas e estetizadas, e narrativas inspiradas na história literária e em personagens históricos e seus embates éticos e estéticos. (CORDARO, 2008, pp. 14-15).

Estas características da literatura de Akutagawa atravessam seus principais contos e poesias. É a história literária do Japão, especificamente do período Heian (entre 794 e 1185), que inspiram os contos *Rashomon* (1915) e *Dentro do bosque* (1922). Ambos são baseados na *Coletânea de narrativas de ontem e de hoje, século XII*, uma antologia anônima compilada originalmente ainda no século XI por Minamoto no Takakuni (1004-1077), contendo estórias milenares da Índia, da China e do Japão.

---

<sup>6</sup> Alguns trechos desta seção foram extraídos, na íntegra, de minha dissertação de mestrado. Confira: Luiz Fernando Fontes-Teixeira. *A caminho da fronteira : entre Heidegger e os Japoneses. Dissertação* (Universidade Federal do Rio Grande do Norte), 2010.

Extrair dos contos arcaicos elementos para compor uma nova obra se tornou um recurso comum à literatura japonesa. Neste sentido, Madalena Hashimoto Cordaro comenta que “Akutagawa, quando retira de uma coletânea compilada oito séculos antes pequenas cenas ou relatos sucintos, estes são deliberadamente transformados em obra sua, sendo utilizadas como motes para sua discussão contemporânea acerca da ética.” (CORDARO, 2008, p. 18). Tal discussão é não somente importante para a construção do arcabouço literário japonês em geral, senão também imprescindível para a discussão que se abria no início do século XX.

É no fluxo deste percurso de renovações que o Japão se moderniza, introspecta as técnicas ocidentais, dentre as quais a cinematografia, além de absorver a literatura milenar para produzir uma vez mais uma nova obra, só que agora audiovisual. Neste sentido, Akira Kurosawa age de maneira bastante semelhante a Akutagawa, mas por outras vias. São os contos *Rashomon* (1915) e *Dentro do bosque* (1922) que inspiram o roteiro original do filme *Rashomon*, lançado em 1950 e premiado no mesmo ano no Festival Internacional de Cinema em Veneza. Assim como Akutagawa havia se apropriado dos contos do século XII, Kurosawa se apropriou dos contos do escritor contemporâneo, apresentando-os sob outro suporte.

Donald Richie comenta a história do roteiro do filme dizendo que o cineasta havia relatado, inicialmente, que ao mostrar o roteiro para o produtor Daiei (após ter tido o filme cancelado em 1948), constatou que ele “Era um pouco curto... mas todos os meus amigos gostaram bastante dele. Daiei, entretanto, não entendeu e perguntou: do que isto se trata? Eu o fiz maior, coloquei um início e um fim – e eles eventualmente concordaram em fazer o filme.” (KUROSAWA; RICHIE, 2000, p. 1). Já fica nítido, a partir deste relato, que houve uma deliberada intenção de modificar a estrutura original da estória de Akutagawa. Mais do que isto, fica clara a necessidade de adaptar um argumento original à indústria cinematográfica. O que isto pode indicar?

Inicialmente, é incontestável que a indústria do cinema, bem como toda indústria cultural ou meio de comunicação de massa, possui demandas que precisam ser atendidas. No caso específico do filme de Kurosawa, tais demandas passam pela necessidade de

construir uma lógica de compreensão do andamento do filme. Por este motivo, ele argumenta que “colocou um início e um fim”, o que sugere que, originalmente, isto era desnecessário para transmitir o sentido primordial do argumento.

A partir disto, fica muito óbvio que há um abismo entre a história e sua veiculação. Kurosawa talvez acreditasse na possibilidade de transferir para a linguagem cinematográfica as formas de expressão da literatura e da estética japonesas. Todavia, os produtores do filme discordaram. O que restaria questionar seria: mesmo sob a égide da indústria comercial, Kurosawa conseguiu manter algo de propriamente originário da manifestação artística japonesa em seu filme? Apenas uma análise comparativa poderia responder a pergunta.

O filme de Kurosawa, como já foi dito, inspirou-se nos dois contos de Akutagawa. Seria possível situar as adaptações esclarecendo que a narrativa do filme é baseada no conto *Dentro do bosque* (1922), ao passo que o ambiente e contexto do roteiro é trazido diretamente de *Rashomon* (1915). Ambos os contos se confundem dentro do filme.

*Rashomon*, título do filme e do conto, nada mais é senão o nome do portal situado na entrada principal da capital japonesa durante o período Heian, onde fica hoje a cidade de Kyoto. O conto de 1915 se inicia com a imagem de um servo de baixa condição, esperando a chuva passar. O filme de Kurosawa começa com a mesma imagem: uma forte tempestade inunda a capital, os ventos arrastam todo o ar respirável para longe, o Portal Rashomon está destruído e parece indicar as ruínas nas quais também se encontram seus habitantes. O ambiente inicial é simplesmente desolador. Kurosawa não explica, mas Akutagawa salienta o fato de Kyoto ter passado por inúmeras e consecutivas catástrofes. Terremotos, redemoinhos e tsunamis, incêndios, fome (cf. AKUTAGAWA, 2008, p. 27).

As tragédias incessantes levaram os cidadãos a saquearem todos os objetos ao alcance, incluindo artigos religiosos, estátuas do Buda, ou quaisquer coisas folheadas a ouro e prata que, porventura, valessem algo e pudessem ser vendidos. O *Rashomon*, ligeiramente distante do centro da cidade, encontrava-se, então, em mais devastadoras condições. Lá a lei não chegava e os ladrões perambulavam em meio aos cadáveres abandonados para lhes

furtarem o possível – de objetos de baixo valor até as próprias vestes. Este servo de baixa condição, que aguarda a chuva passar sob o Portal, passa o conto inteiro no dilema entre se tornar ladrão para sobreviver ou permanecer fiel à certos princípios, aparentemente incompatíveis com a realidade de sua Era. Mas esse ponto fica restrito à Akutagawa, Kurosawa já não o acompanha.

No filme, vê-se na realidade dois homens sob o *Rashômon*: um aparenta ser realmente um servo de baixa condição (um lenhador), advindo do conto de 1915; o outro é visivelmente um monge (embora o hábito não o faça precisamente). Ambos estão sentados com o semblante perplexo e, nisto, um terceiro homem se aproxima – este sim parece um ladrão, mas decerto não um *gangster* profissional, muito mais um mandrião, daqueles aproveitadores, ladrões de quimonos dos cadáveres alheios. A perplexidade dos dois homens é logo revelada: não conseguem compreender, nem tampouco expressar de maneira sóbria, um caso presenciado há pouco tempo. O mandrião, não tendo nada para fazer senão esperar a chuva passar, pede aos homens um relato do caso para se distrair. Nesse momento entra em cena o conto de 1922, *Dentro do bosque*, cujo relato dos dois homens corresponde à estória contada por Akutagawa.

O conto do escritor japonês é na verdade uma coletânea de quatro depoimentos, duas confissões e uma narrativa, feitas ao comissário de polícia acerca do assassinato de um homem. O primeiro depoimento é de um lenhador (no filme, o mesmo aparente servo de baixa condição), responsável por encontrar o cadáver e denunciar o caso. O segundo, de um monge budista (no filme, o mesmo sentado sob *Rashomon* ao lado do lenhador), testemunha ocular da vítima quando ela ainda se encontrava em vida. O terceiro é de um policial, responsável por prender o bandido. O quarto e último depoimento é da sogra do homem morto. Depois disso o conto ainda relata a confissão do bandido, chamado Tajomaru, a confissão da mulher casada com a vítima e, por último, a narrativa do próprio morto, transmitida por uma médium.

O filme, certamente para não se prolongar demasiado, corta o depoimento da sogra e, após o depoimento do policial, com Tajomaru preso ao seu lado, expõe logo a confissão do assassino. Nesta confissão ocorre a primeira cena de duelo, uma das quais Heideg-

ger dirá em seu diálogo, por meio da personagem do Japonês, ter achado excessivamente realista em sua encenação.

No conto de Akutagawa, Tajomaru confessa ter matado o homem. Diz tê-lo visto passar com sua esposa e, ao ver o rosto da mulher, decidiu possuí-la ainda que fosse obrigado a dar cabo do marido. Neste momento, é preciso esclarecer, Akutagawa expressa seu ressentimento em relação à banalidade com a qual se passou a ver os crimes hediondos no Japão daquela época. Embora inserido numa postura estético-literária contrária ao realismo, ao naturalismo, ao humanismo de cunho social e à literatura proletária, Akutagawa é um pesquisador minucioso dos períodos históricos sobre os quais escreve e, ademais, um homem frente as radicais mudanças de seu tempo. Deve-se levar em conta, principalmente, o fato de ter vivido a transição do regime Meiji (1868-1912).

O desabafo de Akutagawa em relação ao mundo circundante pode ser visto justamente na passagem na qual o bandido Tajomaru fala: “Bah, matar um homem não é lá grande coisa, como vocês pensam.” (AKUTAGAWA, 2008, p. 42). Mas, a confissão do ladrão não é pura iniquidade. Em sua cabeça, todos os homens de sua época agem da mesma maneira, mas com métodos diferentes. Ele completa seu relato afirmando:

A diferença é que, quando eu mato, uso a espada que trago à cintura, mas vocês, não. Vocês não se utilizam de espada, matam apenas com o seu poder, matam com o seu ouro. Às vezes matam somente com palavras, a pretexto de o fazerem para o próprio bem deles. (AKUTAGAWA, 2008, p. 42).

O ponto de vista do bandido, na verdade, não apenas supera a dualidade entre bem e mal como também a cisão entre a vida e a morte. Este é o marco da compreensão japonesa de realidade mediante a expressão artístico-literária de Akutagawa, ratificado no momento no qual Tajomaru conclui: “É verdade que não corre sangue, que os homens continuam vivendo, mas, mesmo assim, vocês os mataram. Se pensarmos na gravidade dos crimes, não saberia dizer quem de nós, vocês ou eu, seria o pior. (Sorriso irônico).” (AKUTAGAWA, 2008

p. 42). Embora assemelhe-se com a realidade ocidental, a intenção de Akutagawa é justamente essa: mostrar o impacto da introdução dos modos de vida europeus por meio percepção oriental.

A passagem supracitada é suprimida do filme. Kurosawa não parece sentir necessidade alguma de desabafo. Ainda na pior das ocupações, como um ladrão ou um assassino, um guerreiro oriental é sempre retratado com certo heroísmo pelo qual expõe respeito pela tradição e indignação para com a condição vigente do mundo. Quiçá Kurosawa seja realista justamente no fato de não retratar um bandido senão como um bandido. Este é um dos poucos momentos onde, talvez, Kurosawa tenha sido demasiado realista, como suspeitava Heidegger. O outro momento seria a cena de duelo.

Durante o conto de Akutagawa, Tajomaru relata ter desamarrado o homem, para com ele duelar, após se apossar da mulher que lhe teria pedido pela morte de ao menos um dos dois. Contudo, o escritor encerra o assunto dizendo: “(...) não há necessidade de lhes contar o fim da luta.” (AKUTAGAWA, 2008, p. 45). Kurosawa, talvez por necessidade de incrementar o filme com certa dose de ação, despende cerca de dois minutos e meio apenas com a cena do duelo onde, supostamente, Tajomaru e o marido traído teriam cruzado espadas vinte e três vezes, uma façanha inédita perante às habilidade de luta do bandido.

O último momento do conto de Akutagawa, o da narrativa do morto através de uma médium, concorda com o relato de Tajomaru acerca do desejo da esposa em ficar com o bandido, mas conta ainda o fato de Tajomaru ter tomado as dores de seu comborço e perguntado à ele se gostaria que lhe matasse a esposa. Por fim, o próprio homem se mata e desta maneira termina o conto.

Entretanto, o filme ainda prossegue e retorna à cena dos três homens sob o *Rashomon*. Ambos ouvem um choro de bebê e encontram um recém-nascido em uma pequena cesta, envolto em um quimono. O mandrião, diante disso, faz jus ao seu posto de ladrão e pega para si o quimono e foge. O monge segura o bebê e, ao lado do lenhador, permanece com ele e ambos retornam ao mesmo semblante perplexo do início do filme, sem entender o fim da história. A chuva vai cessando. O bebê continua chorando. O

lenhador faz o gesto de pegar o bebê e o monge, apavorado, o repreende dizendo: “O que você está fazendo? Pegando o resto que sobrou do pequeno?”. O lenhador, com cara de desespero, responde: “Tenho seis filhos, um a mais não fará diferença”. O monge logo se envergonha e pede desculpas. O lenhador responde: “É inevitável suspeitar dos outros em um dia como este. Eu é que devia estar envergonhado. Não entendo minha própria alma”. O monge agradece e replica: “Graças a você acho que posso manter a minha fé nos homens”. Por fim, o lenhador lhe responde: “Não tem de quê”, pega a criança, que para de chorar, os dois se cumprimentam e, em lentos e cuidadosos passos, o lenhador se retira enquanto o filme se encerra (cf. RASHÖMON, 1950).

Certamente, o filme de Kurosawa promove um desfecho distinto do conto original de Akutagawa. No conto, perdura o sem-sentido. No filme, um sentido imediato é dado. O lenhador começa o filme encontrando a morte e termina encontrando a vida. Mais do que simplesmente um desenlace de narrativa, há um nítido aceno para um porvir mais esperançoso do que aquele descrito por Akutagawa. Talvez pelo conhecimento que Kurosawa possuía do impacto que o cinema causava nas pessoas, ou talvez simplesmente pela necessidade de ter o filme aprovado pelos produtores. Seja como for, certamente o essencial do filme não fica preso, de forma alguma, ou final da história, mas ao seu desenvolvimento.

## HEIDEGGER, ENTRE KUROSAWA E AKUTAGAWA

Quando Heidegger pergunta pela técnica cinematográfica, argumentando que ela é pouco adequada para transmitir a proveniência essencial do mundo oriental, talvez o fale com o propósito de deixar clara esta diferença radical entre o filme e o conto, embora não dê indícios ao leitor de que havia lido o conto e estivesse o comparando ao filme.

Foi preciso, para Kurosawa, promover um desfecho, dar uma noção de continuidade, sem a qual o espectador ficaria, provavelmente, desamparado. A falta de lógica não é algo permissível no cinema clássico, ou pelo menos no cinema refém da indústria cul-

tural em ascensão na década de 1950 no Japão. Ao passo que era permitido, até certo ponto, renovar métodos de narrativa (neste período conhecido como “pós-clássico” do cinema de Hollywood), havia ainda um forte apelo da indústria no sentido de conquistar cada vez mais espectadores – sobretudo no Oriente.

Talvez houvesse na exposição visual do cineasta uma necessidade de se fazer entender mediante uma progressão, coisa dispensável para Akutagawa. O único sentido dado por Akutagawa talvez esteja na passagem indignada do personagem Tajomaru e, mesmo assim, tratava-se de um sentido puramente superficial, não chegando a tocar no íntimo do conto. Tanto o íntimo do conto quanto o íntimo do filme, como sugere Heidegger, parecem muito tênues para serem vistos e auscultados por olhos e ouvidos ocidentais, estes mesmos olhos cegos para os gestos sóbrios e ouvidos surdos para os silêncios rítmicos. Em outras palavras, os ocidentais se encontrariam inevitavelmente presos ao desfecho do filme, ao passo que os orientais, por força maior de sua característica cultural, desfrutariam muito mais de momentos específicos da obra audiovisual do que propriamente de seu percurso geral.

## CONCLUSÃO

É possível considerar que Martin Heidegger foi o primeiro grande pensador ocidental a abrir as portas para o mundo do Extremo Oriente, ao menos no que diz respeito à produção filosófica. Embora muitos outros filósofos (antes dele e mesmo contemporâneos a ele), tenham travado relações com as tradições sapienciais da Índia, China, Coréia e Japão, foi o pensamento de Heidegger que surtiu maior impacto e mais polêmica em meio à filosofia japonesa contemporânea, seja para o bem ou para o mal.

Talvez a grande lição de Heidegger em seu diálogo com os japoneses more justamente na incerteza de uma efetiva troca de experiência entre ambos. Por mais paradoxal que possa soar uma afirmação como esta, considera-la válida é tornar a tarefa intercultural do pensamento filosófico contemporâneo algo inesgotável e já sempre frutífero. Contudo, a introdução de um elemento inusitado no seio desta reflexão pode causar uma série de embaraços para

aqueles que se propõem a pensar sobre o tema. Um elemento que ainda nos escapa e faz com que a linguagem cinematográfica promova fissuras na constituição da filosofia comparada. Quiçá pensadores que se ocuparam mais propriamente com a questão do cinema, como Gilles Deleuze (1925-1995), possam oferecer saídas para os embargos que se colocam ao pensar cinema, filosofia e literatura entre Oriente e Ocidente. Ou talvez não.

Ao que cabe aos intentos deste artigo, o mais produtivo seria considerar, ao lado de Heidegger, que se trata antes de um caminho do que de uma obra. Assim, viabiliza-se uma aproximação provável com a perspectiva oriental, na qual mais importante do que o lugar de onde se parte, ou o lugar para aonde se vai, são os passos desta caminhada.

## REFERÊNCIAS

AKUTAGAWA, Ryûnosuke. **Rashômon e outros contos**. Trad. Madalena Hashimoto Cordaro e Junko Ota. São Paulo: Hedra, 2008.

CORDARO, Madalena Hashimoto. Introdução. In: Ryûnosuke Akutagawa. **Rashômon e outros contos**. Trad. M. H. Cordaro e J. Ota. São Paulo: Hedra, 2008, pp. 9-24.

HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem**. 3. ed. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis/Bragança Paulista: Vozes/Editoria Universitária São Francisco, 2003.

\_\_\_\_\_. **Caminhos de Floresta**. Trad. de Irene Borges-Duarte, et. al. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2012.

\_\_\_\_\_. **Ensaio e Conferências**. 5. ed. Trad. de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis/Bragança Paulista: Vozes/Editoria Universitária São Francisco, 2008.

KUROSAWA, Akira; RICHIE, Donald. **Rashomon**. Rutgers: New Jersey, 2000.

RASHÔMON. Akira Kurosawa. Japão, 1950, filme (88 min).

# O PROCESSO





Poucos de Nós (1996). Direção de Sharunas Bartas. Fonte: divulgação.

## O ato de olhar, filmado

Germano Teixeira de Oliveira<sup>1</sup>

Mestrando em Comunicação Social pela PUCRS

**Resumo:** O texto tem por objetivo refletir acerca das potencialidades de representação e de impacto que envolvem o ato de olhar filmado, partindo da observação de personagens cujo olhar se estabelece como elemento central no contato com a obra. Para tanto, nos utilizaremos de trechos do filme *Poucos de Nós* (Musu nedaug, Sharunas Bartas, 1996), partindo dos estudos de Jacques Rancière acerca do irrepresentável.

**Palavras-chave:** cinema, olhar, representação

**Abstract:** *This article's goal is to reflect upon the potentiality of the representation and impact that involves the act of the filmed look, coming from the observation of characters whose look is established as the central element of contact with the piece. To do so, excerpts of the film Few of us (Musu nedaug, Sharunas Bartas, 1996) will be analyzed and applied to Jacques Rancière's studies about the unactable.*

**Keywords:** cinema, look, representation

### INTRODUÇÃO

Parte-se aqui de um desejo de estudo acerca da representação de olhares, dentro de um cinema contemporâneo. Não olhar no sentido do ponto de vista, ou da busca de um determinado enfoque que um narrador/autor possa colocar sobre o filme de modo geral, mas sim da representação do ato de olhar de um ser retratado.

---

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

Não se busca, no entanto, a centralização em aspectos de construção direta do exato momento de um determinado ato de olhar de um personagem, mas sim partir desses momentos, levando em consideração sua potencialização através de toda uma construção narrativa e imagética, que lhe precede (ou procede). Nesse sentido, partimos da reflexão de Jacques Rancière sobre a representação e o irrepresentável, em seu *O destino das imagens*, em que o autor reflete sobre a “derrocada do sistema representativo”, onde “tudo está nivelado, igualmente representável” (RANCIÈRE, 2012, p.130).

Nos utilizaremos assim da observação de aspectos do filme *Poucos de Nós* (Musu nedaug, 1996), do diretor lituano Sharunas Bartas, onde percebemos um forte impacto na representação do olhar dos personagens. Esse olhar representado não parece necessariamente explorar sentidos fechados de interpretação, emanando também sentimentos mais internos e subjetivos que nem sempre passam por uma identificação nomeável. Durante a passagem da obra, nos deparamos com uma narrativa contida, onde os olhares dos personagens por si só parecem centralizar os dramas principais.

Importante pensar na perspectiva que Rancière coloca sobre o “novo visível”, ou um “regime estético da arte” em que “os temas não encontram-se mais submetidos à regulação representativa do visível e da palavra, não mais submetidos à identificação do processo de significação à construção de uma história” (RANCIÈRE, 2012, p.133). Nesse sentido, aproximamo-nos também dos estudos sobre o conceito de presença, do alemão Hans Ulrich Gumbrecht, em seu *Produção de Presença*, de 2004, na proposta de considerar impactos não transmitidos através do sentido, mas sim mais próximos de um efeito de tangencialidade espacial, referindo-se “às coisas [res extensae] que, estando à nossa frente, ocupam espaço, são tangíveis aos nossos corpos e não são apreensíveis, exclusiva e necessariamente, por uma relação de sentido” (GUMBRECHT, 2010, p.9).

Buscamos, dessa maneira, refletir sobre a representação do ato de olhar considerando o sentido dessa construção dentro da obra como um todo, mas mantendo sempre a perspectiva de analisar suas potencialidades de contato mais direto e subjetivo. Ainda segundo Gumbrecht,

os objetos da experiência estética [...] se caracterizam por uma oscilação entre efeitos de presença e efeitos de sentido. É verdade, em princípio, que todas as nossas relações (humanas) com as coisas do mundo devem ser relações fundadas ao mesmo tempo na presença e no sentido, mas, nas atuais condições culturais, precisamos de uma estrutura específica (a saber, a situação de ‘insularidade’ e a predisposição para a ‘intensidade concentrada’) para a verdadeira experiência [Erleben] da tensão produtiva, da oscilação entre sentido e presença – em vez de ignorar o lado da presença, como parece que fazemos, de modo muito automático, nos nossos cotidianos de vidas cartesianas (GUMBRECHT, 2010, p.136).

Considerando tal paradigma, buscamos um reconhecimento mais abrangente desses atos de olhar, e dos impactos que estariam envolvidos na representação desse gesto. Seguindo então a perspectiva de observar esses impactos, cabe-nos pontuar melhor algumas dessas situações. Partiremos delas, para então refletir em torno da potencialização dos olhares em cada caso.

## PRIMEIROS OLHARES

No filme *Poucos de Nós*, não possuímos nenhuma informação verbal, e acompanhamos apenas personagens convivendo em um ambiente completamente desolado e cercado por montanhas. Iniciamos nos deparando com a chegada, através de um helicóptero, de uma garota que se junta a uma pequena sociedade local. Sem nenhum motivo aparente, ela permanece em uma casa de madeira, junto de um velho que vive ali. Ela é posteriormente atacada por um homem, durante uma pequena festa que ocorre naquela cabana, em uma noite escura. Em paralelo, há um rapaz nativo que parece ser o único a conectar-se mais à garota, e que acaba sendo morto por outro homem, que lhe dá um tiro sem explicação aparente. Ao final do filme, a garota vai embora em direção à neve e observa um helicóptero sobrevoando a paisagem.

Compreendemos que os indícios iniciais, ainda que pequenos, já se configuram como importante elemento no sentido que será dado

posteriormente aos olhares das personagens. A ação, contida, da garota que chega – ou invade – esse pequeno vilarejo esquecido pelo tempo, tem capacidade de criar relações das mais diversas.

No entanto, sem ainda nem sabermos a situação sobre a qual o filme se estabelecerá, já em seu início podemos perceber um momento que nos insere em uma certa atmosfera que seguirá no decorrer da obra. Após vermos um personagem, de costas, que pilota um avião, segue-se um longo plano da paisagem desoladora do entorno. O barulho das hélices permanece alto, enquanto vemos apenas a neve e poucas árvores, em um pequeno espaço que parece estar logo abaixo do veículo. A imagem sobe e revela-nos uma paisagem grandiosa, sem nenhum sinal de civilização até onde conseguimos ver, composta apenas por neve e árvores.

De súbito, há um corte para o primeiro plano de uma garota que olha a paisagem através da janela do helicóptero. O som das hélices permanece alto. Os olhos da garota parecem movimentar-se no sentido de observar a paisagem, mas por vezes param numa espécie de olhar direcionado ao próprio pensamento.

O corte revela-nos uma personagem não apresentada até então durante o filme, e confere uma importância crucial para o gesto de olhar. Ainda que “a mudança brusca” da montagem no cinema seja vista por Aumont como “uma das maiores violências jamais feitas à percepção ‘natural’” (AUMONT, 2004, p.103), nesse caso talvez intensificada pelo tempo de cerca de três minutos que precede o plano do olhar da personagem, não deixamos de nos solidarizar pelo reconhecimento do vazio desse olhar, por si só, dentro daquele pequeno espaço do helicóptero – mais do que por qualquer outro recurso de linguagem utilizado até então.

O reconhecimento e impacto desse vazio parece assim intensificado pelo artifício do corte, mas não necessariamente definido por ele. Rancière, ao definir uma arte antirrepresentativa, diz que “não há mais limites intrínsecos à representação, não há mais limites para suas possibilidades. Essa ilimitação também quer dizer: não existe uma linguagem ou uma forma própria a um tema, qualquer que ele seja” (RANCIÈRE, 2012, p.147).

Da mesma forma, acreditamos que o vazio contido no olhar da garota não é algo que “possui linguagem própria”, sendo definido – ou percebido, subjetivamente – por aspectos dos mais variados. É um vazio que parece decorrer mais de nossa relação direta com essa imagem em si, dentro do tempo em que somos colocados em contato com a reflexão da personagem, do que por artifícios de linguagem exclusivamente cinematográficos.

## TEMPOS DE OLHAR

Essa identificação com o olhar, trazida também pelo tempo em que ele se prolonga, pode ser percebida em um momento posterior do filme, onde há um plano e contra-plano da mesma personagem ao lado de um homem, no interior de um carro. Ambos estão em silêncio. Ela vagueia o olhar, enquanto o homem, ao direcionar e fixar o rosto na direção da garota, parece querer lhe dizer alguma coisa. No entanto, nada é dito, e somos inseridos na atmosfera desse silêncio. É um silêncio que parece mais incômodo por ser sentido, do que interpretado.

Sobre essa ideia, Inês Gil diz que “a atmosfera de um lugar, de uma situação ou de uma pessoa é um fenômeno físico ou psíquico percebido pelos sentidos. De qualquer modo, é um meio ou uma impressão que os toca, de maneira particular, e que se transforma em afeto” (GIL, 2005, p.21). Denilson Lopes, em seu estudo sobre os afetos, completa dizendo que “desse modo haveríamos uma entrada do afeto pelas impressões e sensações dos espaços e seus objetos” (LOPES, 2014, p.68).

A identificação que temos com esses personagens, a partir de seus olhares que tencionam o espaço entre eles, parece passar assim muito por essa noção de afeto. Aqui, também nos aproximamos dessa perspectiva, na medida em que não consideramos essas potencialidades necessariamente como próprias de um meio cinematográfico. Lopes, em sua leitura acerca dos afetos no filme *Transeuntes* (Eryk Rocha, 2010) percebe de forma semelhante o personagem principal dessa obra.

me interessa pensá-lo como um personagem atravessado e constituído por sensações, afetos. Não sei se o filme cria um afeto e não pretendo investigar este caminho, mas há uma encenação de afetos decorrente da relação entre cinema e pintura, de afetos pictóricos que emergem não só da relação entre personagens, mas entre personagens e espaços, do encontro entre corpos, entre corpo e câmera, entre corpo e objeto, entre corpo e espectador. Encenação traduzida pelo gesto banal de andar e um rosto, em grande parte, impassível, neutro. Uma encenação, um colocar em cena, que não está interessado em pensar o que é a singularidade da cena cinematográfica ou pictórica (ou ainda teatral), que atravessa distintas formas artísticas sem se ater a suas especificidades, mesmo que o que vemos, como *Transeunte*, pudesse ser pensado apenas numa tradição cinematográfica (LOPES, 2014, p.69).

Retomando a questão da linguagem cinematográfica dentro da cena, não deixamos de perceber aqui que o impacto dos olhares durante o silêncio entre os personagens no carro, decorre também do plano e contra-plano – que é efeito de linguagem próprio do cinema. Nessa cena, é como se o plano de um personagem respondesse ao silêncio do outro, também com o seu próprio. Ainda assim, esse recurso parece servir mais para evidenciar a relação de cada um dos personagens com aquele espaço, do que para impor significações fechadas. A maneira como sentimos os dois ali, sentados durante o tempo do plano, e não respondendo dentro desse tempo, acaba por impactar-nos de formas diversas, e, em certo sentido, de uma maneira disposta à uma experiência individual.

Ainda sobre o tempo longo de duração do plano, e a percepção humana frente a ele, Aumont aproxima seu uso da valorização das pequenas ações.

A fascinação do plano longo sempre repousou mais ou menos sobre a esperança de que, nessa coincidência prolongada do tempo do filme com o tempo real (e o tempo do espectador), algo de um contato

com real acabe advindo. Por isso o plano longo é, a princípio, destinado a valorizar o não-é-grande-coisa e o quase-nada (AUMONT, 2004, p.66).

## OLHARES NA SOMBRA E NA LUZ

Cabe-nos aqui trazer outro aspecto trabalhado na construção dos olhares em *Poucos de Nós* mais próximo da ordem da significação, que é a utilização da luz, que em determinado momento acaba por esconder parte do rosto da personagem principal, quando ela já está morando junto aos habitantes daquele lugar desolado. Escuta-se um acordeão, junto do barulho de pessoas enquanto vemos o rosto da garota em um escuro quase total, com seus olhos abertos olhando para frente e em seguida para os lados.

No que diz respeito à questão representativa colocada por Rancière sobre a invenção de ações, o filme, na cena mencionada, trabalha numa relação entre o reconhecimento do medo do desconhecido, pelos olhos abertos da personagem, e a expectativa para vermos o que ela enxerga - ou mesmo para ver sua expressão, que poderia dar indícios maiores sobre seu sentimento.

A ‘invenção de ações’ constitui ao mesmo tempo fronteira e passagem entre duas coisas: os acontecimentos – tão possíveis quanto incríveis – encadeados pela tragédia e os sentimentos, vontades e conflitos de vontade reconhecíveis e compartilháveis que propõe ao espectador. A ‘invenção de ações’ estabelece fronteira e passagem entre o gozo suspensivo da ficção e o prazer atual de reconhecimento. Também constitui, pelo jogo duplo da distância e da identificação, fronteira e passagem entre o palco e a plateia (RANCIÈRE, 2012, p.126)

É interessante perceber, nesse sentido, como o filme além de trabalhar na perspectiva da atmosfera, chegando por vezes a aproximar-se da ideia de afeto de Denilson Lopes, de um “fluxo impesso-

al antes de ser um conteúdo subjetivo” (LOPES, 2014, p.64), possui também em sua construção a qualidade dessa “regulagem” de representação. Na cena da sombra sobre o rosto da garota, temos toda uma tensão gerada entre o reconhecimento do medo através do olhar e o “gozo suspensivo” advindo do som fora de quadro, além da sombra que esconde parte do rosto da personagem.

Outros olhares presentes no filme, que sugerem uma relação do ser humano com a natureza, são os dos personagens que enxergam os limites daquele lugar. Em um momento específico, o personagem de um homem, sentado na neve, olha subitamente para cima. Seu olhar permanece fixo por um longo tempo. Vemos o céu, ensolarado, com árvores a sua frente. Após um tempo, essas árvores começam a balançar.

Os elementos ligados ao acontecimento em si, ainda que pequenos, adquirem aqui outro teor. De certa forma, podemos sim perceber o olhar como um desejo de fuga, com a natureza colocando-se frente a esse desejo no balançar de suas folhas. Por outro lado, somos inseridos nessa natureza, colocados em contato com sua atmosfera, que toca os sentidos de maneira particular.

Acreditamos que a noção de atmosfera, em Aumont entra de certa forma, em acordo com o que Rancière coloca como possibilidade infinita de representação. Aumont analisa a representatividade do que seria irrepresentável, a atmosfera impalpável que ali estaria representada.

É tudo isso que o cinematógrafo vira de cabeça para baixo, que ele ultrapassa definitivamente com seus efeitos de realidade, inocentes, e inocentemente perfeitos. A atmosfera continua aí impalpável, e, se se quiser, irrepresentável; mas não deixa de estar presente no cintilar das folhas (agitadas pelo vento, pelo ar, concluem infalivelmente os críticos: é mesmo o vento que eles querem ver). Mas sobretudo, é claro, o fugidio é enfim fixado, e sem labor. É de acordo com o trabalho pictórico que se mede o melhor do milagre do cinematógrafo: ele substitui, com efeito, as centenas de folhas duramente

pintadas, uma por uma, em Theodoro Rousseau, pelo aparecimento imediato de *todas* as folhas. E, além do mais, elas se mexem... (AUMONT, 2004, p.36).

## CONCLUSÃO

Os momentos de olhar dos personagens em *Poucos de Nós*, apesar de claramente colocar-nos em uma narrativa, de certa maneira bem estabelecida, procuram também nos inserir naquele mundo de contenção. E esse “inserir” significa que temos uma certa liberdade em perceber suas cenas, de forma individual.

Dessa forma, não nos aproximamos talvez do realismo romanesco, que Rancière coloca como uma arte que “revoga as mediações e as hierarquias representativas”. Por outro lado, estamos frente a um trabalho que parece possibilitar certa identidade entre “a decisão absoluta do pensamento e a pura facticidade” (RANCIÈRE, 2012, p.132).

A perspectiva de Gumbrecht, de uma experiência estética considerada em sua oscilação entre efeitos de sentido e efeitos de presença, se faz novamente necessária aqui. O autor coloca em questão a concepção exclusivamente semiótica, que não conseguiria fazer jus à experiência estética. Precisariamos assim de um “conceito-signo diferente – a junção aristotélica de ‘forma’ e ‘substância’, por exemplo – para a dimensão de presença na experiência estética” (GUMBRECHT, 2010, p.139).

No que diz respeito ao cinema, parece então necessário que pensemos em categorias de análise renovadas, mais próximas de novas preocupações - que parecem ser atualmente buscadas, e que não passam necessariamente pela ordem de uma interpretação direta. *Poucos de Nós* é uma obra de 1996, que parece apontar alguns caminhos estéticos que foram se desenvolvendo na direção de tendências de um cinema mais recente. A estética da rarefação, da contenção, dos tempos longos. O contato do sujeito com

o espaço. O cinema de fluxo<sup>2</sup>, que busca dar conta de uma série de filmes surgidos na última década, trabalha nessa perspectiva, que é mais próxima do sensível do que da construção de sentidos.

Rancière, ainda em seus estudos sobre o irrepresentável, considera que a “falha na regulação estável entre o sensível e o inteligível”, formulada por Lyotard,

significa precisamente a saída do universo representativo, ou seja, de um universo que define critérios de não representabilidade. Se há ‘falha’ de regulação representativa, isso quer dizer, ao contrário do que diz Lyotard, que mostra e significação podem concordar ao infinito, que seu ponto de concordância está em toda a parte e em lugar algum. Ele está em toda a parte em que se pode fazer coincidir uma identidade entre sentido e sem sentido com uma identidade entre presença e ausência (RANCIÈRE, 2012, p.133).

*Poucos de Nós* é assim um filme que, junto de grande parte de obras semelhantes surgidas posteriormente - e que aparecem em número cada vez mais expressivo - parece investir em uma ideia de cinema que sugere, sem definir e que mostra, sem necessariamente significar. E o ato de olhar, nesses filmes, parece-nos ser crucial em nossa relação com eles. Se não há mais a necessidade de significação, como se relacionar com esse olhar? Se há uma tendência de olhares mais contidos, como filmá-los? Ou ainda: é um olhar que deve ser potencializado, ou, ao contrário, filmado de maneira “desinteressada”, deixando-o fluir no tempo, por si só?

Acreditamos que tal posicionamento pode levantar questões pertinentes dentro do atual contexto de produção, e envolve também a necessidade de um estudo muito mais amplo. Esperamos que uma

---

<sup>2</sup> Caracterizado pelos críticos franceses Stéphane Bouquet, Jean-Marc Lalanne e Olivier Joyard, entre os anos de 2002 e 2003 em edições da Cahiers du Cinéma.

nova relação com o ato de olhar filmado possibilite apontar alguns caminhos para um cinema que busca se estabelecer através do sensível.

## REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **O olho interminável**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BOUQUET, Stéphane. Plan contre flux. In: **Cahiers du Cinéma**, n. 566, março de 2002. Paris: 2002, p. 46-47.

GIL, Inês. **A atmosfera no cinema**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2005.

GUMBRECHT, Hans. **Produção de presença**. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC, 2010.

JOYARD, Olivier. **C'est quoi ce plan?** (La suite). In: Cahiers du Cinéma, n. 580, junho 2003, p. 26-27.

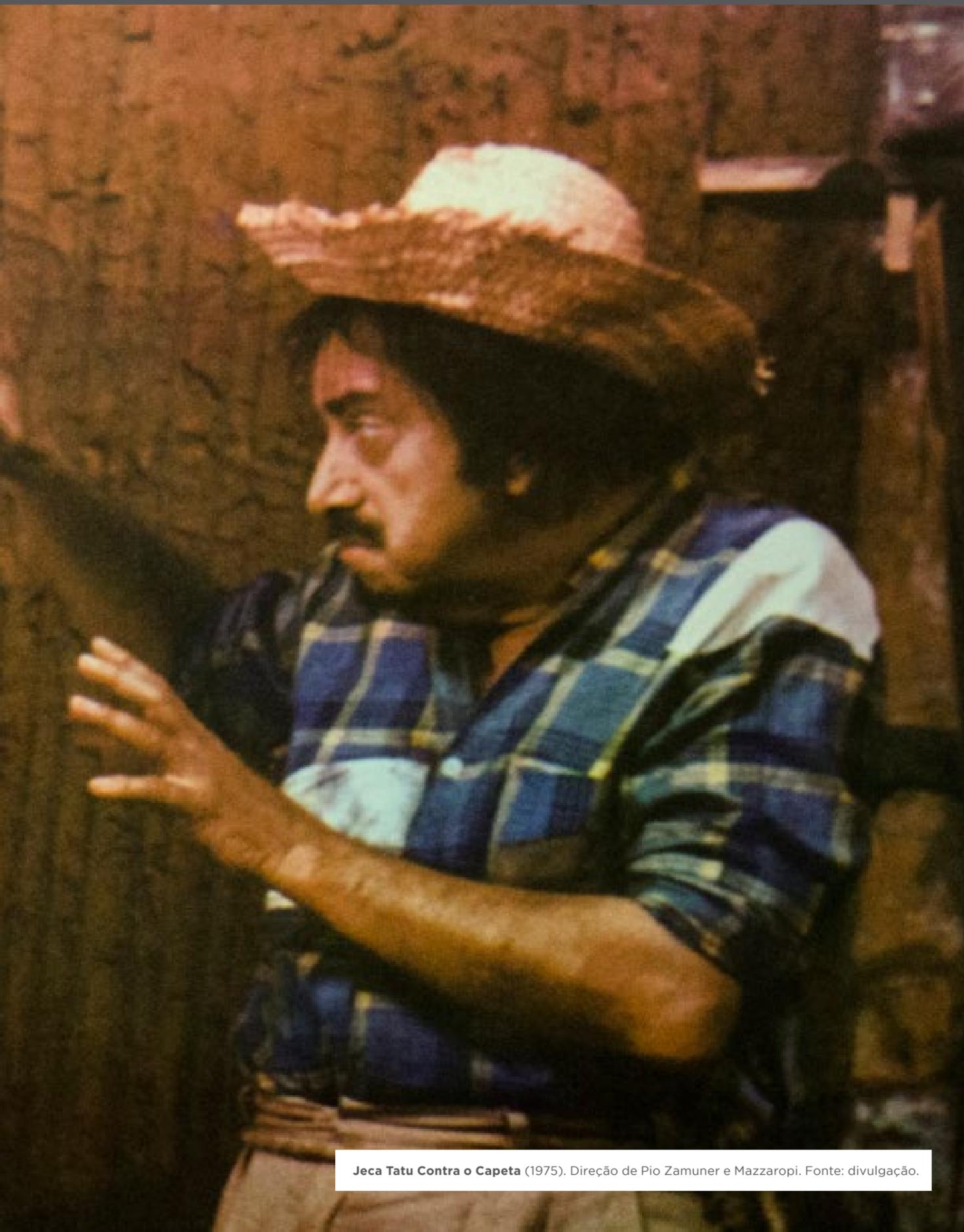
LALANNE, Jean-Marc. **C'est quoi ce plan?**. In: Cahiers du Cinéma, n. 569, junho de 2002, p.26-27.

LOPES, Denilson. Sensações, afetos e gestos. In: GONÇALVES, Osmar. **Narrativas Sensoriais**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

### Obra audiovisual

*POUCOS DE NÓS*. Sharunas Bartas. Lituânia, 1996, digital.



Jeca Tatu Contra o Capeta (1975). Direção de Pio Zamuner e Mazzaropi. Fonte: divulgação.

## As classes populares no cinema brasileiro: Caravana Farkas e Mazzaropi

Carlos Eduardo Ribeiro<sup>1</sup>

Graduado no curso de Cinema e Animação da UFPEL

**Resumo:** O trabalho pondera sobre a forma com que as classes populares foram representadas no cinema brasileiro em determinados filmes das décadas de 1960 e 1970, sendo estes algumas obras produzidas por Amácio Mazzaropi e da Caravana Farkas. Posta a simultaneidade entre os contextos de produção, fica também evidente a diferença estética, narrativa e de público entre os filmes. Por fim, passaremos por uma comparação entre *Viramundo* (1965) e *Jeca Contra o Capeta* (1975) no que diz respeito à representação da religião entre os populares.

**Palavras-chave:** classe popular; cinema brasileiro; Cinema Novo; Caravana Farkas; Mazzaropi.

**Abstract:** This work ponders over the way popular classes were represented in Brazilian cinema in determined movies during the 1960 and 1970 decades, having as objects of study some films produced by Amácio Mazzaropi and Caravana Farkas. Noticing the chronological proximity amongst the production contexts, some differences in the narrative, aesthetics and audience are plain. Finally, a comparison among *Viramundo* (1965) and *Jeca Contra o Capeta* (1975) in what concerns to the representation of religion in the popular class.

**Keywords:** social class; Brazilian cinema; Cinema Novo; Caravana Farkas; Mazzaropi.

### INTRODUÇÃO

No presente artigo serão levados em conta dois contextos de realização cinematográfica que estão em relação de relativa contemporaneidade entre si, mas fazem retratos distintos das classes sociais, sendo estes o Cinema Novo e as produções de Amácio Mazzaropi. Nosso olhar se direcionará com maior atenção para alguns filmes feitos há cerca de 50 anos, em um período imediatamente anterior

---

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

ao golpe militar, ou no máximo, dez anos posterior ao mesmo. É evidente, esboçada a comparação entre estes filmes, a diferença nos objetivos e resultados com a produção cinematográfica, assim como a recepção de público e crítica. O presente trabalho, com o foco na representação das classes populares no cinema brasileiro, além de notar as diferenças citadas, passará por uma análise da obra e do contexto desses cineastas, este não apenas histórico, mas também como realizadores e sujeitos de classe. Por último, nos deteremos em uma comparação mais detalhada entre *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965) e *Jeca Contra o Capeta* (Pio Zamuner e Mazzaropi 1975).

Numa revisão teórica que precede as análises buscaremos conceitos de Pierre Bourdieu (2007) e suas traduções para a realidade nacional pelo sociólogo Jessé de Souza (2009; 2012) no sentido de compreender o que delimita a “classe social”. A abordagem desses autores propõe que as diferenças não se mostrem apenas no nível *material*, como o acesso a dinheiro ou bens de consumo, mas que sejam também *simbólicas*, ou seja, reafirmadas por capitais sociais e culturais, saberes e disposições invisíveis que separam as classes nas formas de viver.

Durante a análise, amparados pela crítica desse período feita por autores como Jean Claude Bernardet (1985) e Pedro Simonard (2006), começaremos por lançar um olhar sobre o Cinema Novo, este marcado pelo que Glauber Rocha chamaria de “estética da fome” e um teor político e denunciativo das mazelas sociais nacionais. Dentro deste movimento, nos deteremos mais especificamente nos documentários produzidos por Thomas Farkas, dada a evidência do retrato do povo nos mesmos e também a fim de evitar os inconvenientes de uma abordagem ainda mais vasta, tendo em vista a extensão do artigo. A seguir notaremos a mesma época na carreira de Amácio Mazaroppi, protagonista e produtor de frequentes recordes de bilheteria e filmes com mais de 3 milhões de espectadores<sup>2</sup>, em representações cômicas/trágicas do universo das classes populares.

---

2 Segundo dados da Ancine, desde 1970 Mazzaropi fez 10 filmes com mais de um milhão de ingressos vendidos, 3 destes com pelo menos 3 milhões, sendo estes *Jeca Macumbeiro* (1975) *Jeca contra o capeta* (1976), *Jecão, um fofoqueiro no céu* (1977), dirigidos por Pio Zamuner e Mazzaropi. Dados disponíveis em < <http://goo.gl/2T3SQL> >, acesso em 5/6/2014.

Por último, levando em conta as proposições de Hall (1994) de que as identidades se constroem dentro das representações, sondaremos as possíveis relações entre a maneira com que esses diferentes cineastas retratam as classes populares e indícios de uma identificação de classe dos próprios realizadores. Para isso observaremos pistas de *habitus* e *gosto* em sua obra, carreira ou vida, tendo em vista análises feitas sobre os filmes e comparações entre os mesmos, assim como também através da recepção de crítica e público, dados estes provenientes de publicações e entrevistas pesquisados.

## O CONCEITO DE CLASSE SOCIAL

Entendemos que o pertencimento a determinada classe social diz respeito não apenas ao capital econômico ou acesso a determinados bens de consumo; mas também aos capitais culturais, estes atrelados às noções de *habitus* e *gosto*, desenvolvidas na obra de Pierre Bourdieu, especialmente no livro *A Distinção: crítica social do julgamento* (2007). Estes funcionam como bens simbólicos, internalizados diferentemente entre as distintas classes sociais. Segundo Loïc Wacquant *habitus* refere-se a “capacidades treinadas e propensões estruturadas para pensar, sentir e agir de modos determinados” (2005, online p. 2), ou seja, representa uma maneira de se comportar atrelada a cada classe, como uma segunda natureza, social, dos sujeitos. Essa diferença se reflete em vários âmbitos da vida como “o gosto gastronômico e a cosmética feminina” (CANCLINI, 2005, p.71), ou, dentre muitos possíveis exemplos, “o bairro em que seus membros vivem, a escola para a qual enviam seus filhos, os lugares em que passam as férias” (ibid, p.74)<sup>3</sup>.

Uma perspectiva das classes sociais que leva em conta as diferenças simbólicas, além das materiais, pode ser útil no sentido de es-

---

3 “Bourdieu busca estabelecer desde cedo que as práticas culturais juntamente com as preferências em assuntos como educação, arte, mídia, música, esporte, posições políticas, entre outros, estão ligadas ao nível de instrução, submetidas ao volume global de capital acumulado, aferidas pelos diplomas escolares ou pelo número de anos de estudo e, secundariamente, à herança familiar. Na verdade, trata-se de desmistificar afirmações da ordem do senso comum quando se assevera que o gosto sobre determinada matéria não se discute; mais do que isso, o gosto classifica e distingue” (ALVES, 2008).

clarecer na análise, através das ações representadas na tela, marcas de um proceder como sujeito de classe nas personagens, bem como elucidar uma escolha impressa no filme originária do *gosto* do próprio realizador<sup>4</sup>.

o *gosto* não é apenas uma dimensão estética, mas, antes de tudo, uma dimensão moral, uma vez que constitui um estilo de vida e espelha todas as escolhas que dizem quem a pessoa é ou não é em todas as dimensões da vida (SOUZA, 2012, p.49).

Os níveis culturais, que representam diferentes esquemas de *habitus* e *gostos*, são divididos por Bourdieu (2007) em três: legítimo, médio e popular.

A diferença entre os níveis culturais se estabelece pela composição dos seus públicos (burguesia/classes médias/populares), pela natureza das obras produzidas (obras de arte/bens e mensagens de consumo de massas) e pelas ideologias político-estéticas que os expressam (aristocratismo esteticista/ ascetismo e pretensão/ pragmatismo funcional). Os três sistemas coexistem dentro da mesma sociedade capitalista, porque esta organiza a distribuição (desigual) de todos os bens materiais simbólicos. Tal unidade ou convergência se manifesta no fato, entre outros, de que os mesmos bens são, em muitos casos, consumidos por distintas classes sociais. Então, a diferença se estabelece, mais do que nos bens de que cada classe se apropria, no modo de usá-los (CANCLINI, 2005, p.78).

4 Em seus estudos Bourdieu nota “que aquilo que um grupo social escolhe como fotografável revela o que este grupo considera digno de ser solenizado, como estabelece as condutas socialmente aprovadas, a partir de quais esquemas percebe e aprecia o real. Os objetos, lugares e personagens selecionados, as ocasiões para fotografar mostram o modo pelo qual cada setor se distingue dos outros” (CANCLINI, 2009, p.70).

Portanto, o *habitus* e *gosto* são categorias impressas na própria visão de mundo e *hexis* corporal dos sujeitos, tomando parte na distinção social. Jessé de Souza (2009; 2011), sociólogo brasileiro que pretende “estudar as classes sociais mais importantes do Brasil contemporâneo de maneira não economicista e quantitativa”<sup>5</sup> transpõe com revisões os três níveis culturais de Bourdieu para a realidade nacional chamando-os: ricos, batalhadores e ralé.

## OS DIFERENTES NÍVEIS CULTURAIS NO BRASIL

Ao considerar a obra de Souza (2011), o presente trabalho leva em conta que o *gosto dominante* e o *gosto médio* conforme propostos por Bourdieu, que têm acesso privilegiado a educação e bens culturais, são representados no Brasil principalmente por uma classe média<sup>6</sup>. Esta representa uma parcela diminuta da população nacional, diferente da França dos estudos de Bourdieu, onde eram a base da sociedade.

Sobre as classes populares, principal foco desta pesquisa e representadas por 2/3 do povo brasileiro<sup>7</sup> na época de nosso interesse:

guiam-se por uma “estética pragmática e funcionalista”. Recusariam a gratuidade e a futilidade dos exercícios formais, de toda arte pela arte. Tanto suas preferências artísticas quanto as escolhas estéticas de roupa, móveis ou maquiagem se submeteriam ao princípio da “escolha do necessário”, no duplo sentido daquilo que

5 Segundo entrevista concedida a Uirá Machado, *Folha de São Paulo*, publicada em 13/12/11. Disponível em: < <http://goo.gl/gbH6O> > Acesso em 22/11/13.

6 “O filho ou filha da classe média se acostuma, desde tenra idade, a ver o pai lendo jornal, a mãe lendo um romance, o tio falando inglês fluente, o irmão mais velho ensinando os segredos do computador brincando com jogos” (SOUZA, 2012, p.24).

7 Tal dado é proveniente da narração de *Maioria Absoluta* (Leon Hirszman 1965), filme integrante do Cinema Novo, quando se referindo à época de sua realização. Tal estimativa é repetida por Souza (2009) ao tratar do Brasil atual, que afirmou também que o país manteve teimosamente seus excluídos sociais.

é tecnicamente necessário, “prático” e daquilo que “é imposto por uma necessidade econômica e social que condena as pessoas ‘simples’ e ‘modestas’ a gostos ‘simples’ e ‘modestos’ (CANCLINI, 2005, p.84).<sup>8</sup>

Segundo Souza, dentro das classes populares brasileiras pode-se identificar, além de um *habitus popular*, também a existência de um *habitus precário*, este representando “ainda quase 1/3 da população brasileira”<sup>9</sup> e relativo a um grupo de sujeitos posicionados na base da pirâmide do capital simbólico e econômico, vítimas de sistemático abandono político e social.

O processo de modernização brasileiro constitui não apenas as novas classes sociais modernas que se apropriam diferencialmente dos capitais cultural e econômico. Ele constitui também uma classe inteira de indivíduos não só sem capital cultural nem econômico em qualquer medida significativa, mas desprovida, este é o *aspecto fundamental* (sic.), das condições sociais, morais e culturais que permitem essa apropriação. Essa classe social que designamos, em livro anterior a este, de “ralé” estrutural. (SOUZA, 2012, p.25)

Tal grupo, essencialmente diferente dos demonstrados por Bourdieu, é socialmente compreendido como “um conjunto de indivíduos carentes ou perigosos” (ibid.). Vítimas de uma “distribuição desigual de recursos simbólicos: uma formação que os exclui da sofisticação nos hábitos de consumo” (CANCLINI, 2005, p.85), formas de trabalho e etc, não têm acesso aos mesmos capitais culturais e familiares que são transmitidos no topo das classes trabalhadoras brasileiras.

Portanto, ao observar o recorte das décadas de 1960 e 1970 no Brasil, podemos considerar que a maior parte das pessoas não compartilha de um *habitus* médio ou *dominante* equivalente àqueles

---

<sup>8</sup> É importante levar em conta que as proposições de Bourdieu de que o gosto popular é subordinado ao gosto dominante ou de que a estética das classes populares é ligada a um gosto “simples” já foram superadas ou relativizadas, tendo em vista que essas classes compartilham de um universo simbólico próprio.

<sup>9</sup> Como colado por Souza em entrevista, disponível em: < <http://goo.gl/Hb8myL> > acesso em 1/7/14.

colocados por Bourdieu ao observar a França do mesmo período. Como notado anteriormente nesta seção, dentro da classe popular brasileira, esta a mais numerosa, especificamente na sua parte mais mal posicionada, exista ainda o que o sociólogo Jessé de Souza chamou de *habitus precário*, no esforço de caracterizar um grupo de indivíduos desprovidos inclusive das pré-condições das classes trabalhadoras tradicionais e portanto muitas vezes impedidos de uma vida digna, sem equivalente nos estudos de Bourdieu.

## CINEMA NOVO E CARAVANA FARKAS

Nas décadas de 1960 e 1970, dentro do fenômeno do Cinema Novo, Thomaz Farkas, húngaro naturalizado no Brasil, produziu uma série de documentários que ficou conhecida como Caravana Farkas e que tinham como assunto o povo brasileiro, especialmente as classes populares. Esses filmes não alcançaram ampla visibilidade pelos grupos retratados, tanto por ter a distribuição dificultada pelo governo militar<sup>10</sup> quanto pelo seu discurso sociológico que não era atrativo ou familiar para essas pessoas. Os filmes mais usados nesta pesquisa para ilustrar esse contexto serão *Majoria Absoluta* (Leon Hirszman, 1961), que leva um grupo de realizadores ao interior do nordeste para filmar sobre o analfabetismo, entrevistando majoritariamente cortadores de cana em um momento que não era permitido o voto aos analfabetos; e *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), que retrata a imigração de nordestinos para a cidade de São Paulo e seu emprego na indústria ou construção civil, além de diferentes práticas religiosas entre esses operários.

Independentes da iniciativa pública ou privada, os filmes produzidos por Farkas retratavam um momento de crescente urbanização no país, ligado à ideia de “modernidade periférica” de Martín-Barbero (2004, p.286). O Cinema Novo lutava pela consolidação de uma cultura nacional e, portanto, contra um estilo pretensamente norte-americano de realizar cinema, este ligado à Vera Cruz que entrava em declínio

---

<sup>10</sup> No caso de *Cabra Marcado pra Morrer* (Eduardo Coutinho), as filmagens foram interrompidas por perseguição política em 1964 e o filme só foi concluído 20 anos depois.

enquanto indústria; ou satirizado, embora reafirmado, nas diversas chanchadas realizadas no Brasil da época (SIMONARD, 2006).

Os idealizadores do Cinema Novo tinham formação acadêmica, embora não ligada diretamente ao cinema. Muitos militavam no Partido Comunista do Brasil ou de outras maneiras, e todos frequentavam diversos cineclubes ou o Centro Popular de Cultura<sup>11</sup>, tendo esses processos colaborado na sua formação enquanto intelectuais, críticos e/ou cineastas. Em sua busca por usar a classe trabalhadora como tema, educar e dar voz à mesma, esses realizadores, mais especificamente na Caravana Farkas, deparavam-se com um problema de linguagem e perspectiva, como colocou Jean-Claude Bernardet:

Para que o povo esteja presente nas telas, não basta que ele exista: é necessário que alguém faça os filmes. As imagens cinematográficas do povo não podem ser consideradas como a sua expressão, e sim como a manifestação da relação que se estabelece nos filmes entre os cineastas e o povo. (1985, p.6)

Ou seja, para o autor, como seria possível proclamar as impressões do povo nesses filmes se os realizadores eram basicamente de classe média?<sup>12</sup> Aos indivíduos entrevistados eram alheios os meios de produção bem como a escolha da trilha sonora que cantava sobre suas vidas. Em *Viramundo*, por exemplo, embora houvessem eventuais entrevistas com atores sociais, nunca era concedida completa autonomia a tais falas, já que os entrevistados estavam sempre em diálogo com um entrevistador, submetidos a

---

11 O CPC foi um movimento criado pelos membros do Teatro de Arena e que também se articulou com a UNE e ISEB, e, assim como o Cinema Novo, acreditava que "o artista popular e o povo eram alienados porque submetidos à ideologia da classe dominante" (SIMONARD, 2006, p. 85).

12 "O criador pertence a um certo país, a uma certa classe social, a grupos determinados, em resumo, a meios sociais, tendo cada um suas representações coletivas, seus costumes que pesam sobre o indivíduo com toda a força da tradição" (BASTIDE, 1979, pag. 73). "Este é um dos pontos centrais das discussões no início dos anos 60: a questão do *popular*. Seria o cinema popular aquele que é a imagem do povo, aquele feito pelo povo, ou aquele em favor do povo?" (ALMEIDA, 2003, p.49)

uma montagem e frequentemente contextualizados por uma narração, esta aparentemente onisciente e dotada de saberes que não faziam parte do cotidiano dessas pessoas.

A postura sociológica justifica a exterioridade do locutor em relação à experiência. Justifica, e mais: torna necessária essa exterioridade, já que quem vivencia a experiência só consegue falar de sua superfície. Os migrantes, de que os entrevistados são a amostragem, são o objeto da fala do locutor, que se constitui em sujeito detentor do saber. Sua participação na experiência seria a própria negação de seu saber, já que dentro da experiência só se obtém dados individuais, parciais, fragmentados. (BERNARDET, 1985, p.14)

Tal condição cria um distanciamento entre o realizador e as classes representadas e põe em cheque alguns dos princípios fundadores do movimento, uma vez que o mesmo pretendia atingir todos os setores sociais do país. "Sem acesso ao grande público não seria possível combater o imperialismo e o colonialismo cultural; não seria possível criar o novo homem brasileiro; não seria possível desalienar o povo" (SIMONARD, 2006, p.43). Em relação ao reconhecimento nas classes médias, Simonard coloca que esses filmes e cineastas só receberam atenção no Brasil após serem elogiados no exterior, o que corrobora a ideia de "xenofilia" brasileira contra a qual esses artistas se posicionavam.

Ao criticar a chanchada e afastar-se do público cultivado por ela, o Cinema Novo relegou-se a um enorme isolamento. Desligando-se de sua classe de origem, criticando-a pela sua xenofilia (...) ele perdeu o apoio que ela poderia lhe dar. Em contrapartida, (...) o povo não se sentia representado por esses jovens que só lhe dirigiam a palavra para mostrar-lhe o quanto agia erradamente. Isso criou um enorme problema de comunicação e relacionamento. (...) A burguesia e a classe média não viam [esses filmes] porque não gostavam da imagem do Brasil que lhes era mostrada. (ibid., p.42)

Apesar do distanciamento entre o Cinema Novo e a maior parte do público de sua época, como sustentado ao longo desta seção e melhor demonstrado por Bernardet (1985); é importante notar que críticos e teóricos ao longo dos anos reconhecem grande importância antropológica, política e estética nesses filmes, além de serem recorrente foco de interesse acadêmico. Na seção a seguir nos debruçaremos sobre outro grupo de filmes, foco menos comum de pesquisas científicas e, em seu tempo, amplamente rechaçado pela crítica especializada.

## O CINEMA DE MAZZAROPPI

Amácio Mazzaropi nasceu em São Paulo em 1912 e estudou até o ginásio, o ensino médio da época. Antes de fazer filmes, trabalhou com pintura de cenários circenses, teatro, rádio e televisão. Estreou no cinema com *Sai da Frente* (Abílio de Almeida, 1952), pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz, a convite do diretor do filme e de Franco Zampari, fundador da companhia. Em 1958, após outros dois filmes pela produtora e cinco com outras, produziu com recursos próprios o seu primeiro longa, *Chofer de Praça* (Milton Amaral), com equipamentos alugados da Vera Cruz através de recém-fundada *Produções Amácio Mazzaropi Filmes*, conquista esta alcançada apenas após investir praticamente todos os seus bens, sem sócios.

Além de atuar, Amácio passa a produzir, roteirizar e às vezes dirigir os próprios filmes. Conseguiu criar e controlar uma rede sustentável de realização cinematográfica que levava o seu próprio nome, através da qual ficou milionário e produziu cerca de 25 longas, descontados os de antes de sua criação. Seus filmes vendiam milhões de ingressos<sup>13</sup> sem contar com o apoio da televisão, como no caso de posteriores produções humorísticas de foco popular e semelhante marca como *Os Trapalhões* ou *Xuxa*.

---

13 “Nenhum dos 33 filmes que Mazzaropi protagonizou foi fracasso comercial, e a maioria deles – como *Candinho* (1954), *Chico Fumaça* (1956), *Jeca Tatu* (1960), *O Lamparina* (1964), *O Corintiano* (1967) e *Jeca contra o Capeta* (1976) – levava de três a seis milhões de espectadores às salas em todo o país” coloca Marcelo Miranda em artigo do dia 8/4/12 para o site Pipoca Moderna, acessado em 24/5/14 e disponível em < <http://goo.gl/4xTB9S> >.

O personagem que vivia, do tipo caipira da zona rural paulista, é sempre característico de setores populares. Tal se deve, possivelmente, à formação de Amácio como ator através do circo; ou à própria criação do personagem Jeca<sup>14</sup>, que precede os seus filmes e passa por teatro, rádio, televisão, dentre outros. Austragésilo de Athayde, então presidente da Academia Brasileira de Letras, uma vez disse que considerava Mazzaropi “um fiel intérprete de Monteiro Lobato”, o que o artista responde, em entrevista à Folha de S. Paulo: “Nunca estudei o Monteiro Lobato. Pela própria vida, conheço a figura do caipira tão bem quanto ele”<sup>15</sup>.

Os filmes de Mazzaropi, ora em ambientes urbanos e ora em rurais, percorrem um universo que mostra desde agricultores em perigo de serem desalojados, como em *Tristeza do Jeca* (Mazzaropi, 1961), até uma classe média paulistana bem estabelecida, visível em *O Vendedor de Linguíça* (Glauco Mirko Laurelli, 1962), traçando grande número de representações das diferentes classes sociais brasileiras tendo em vista a extensão da obra. Embora sua intenção não fosse um retrato cru ou denunciativo da realidade ou um discurso questionador das linguagens e práticas populares, alguns temas políticos e relativos à forma de viver do brasileiro ou às identificáveis classes sociais transpassam os seus filmes.

Muitos destes temas e abordagens, se observados os aspectos do enredo ou opiniões expressas pelo protagonista, podem ser considerados conservadores, reacionários, ou pelo menos controversos em algum sentido se vistos aos olhos de hoje ou aos olhos da crítica especializada da época. Em *O Vendedor de Linguíça* (Glauco Mirko Laurelli, 1962) mais de uma vez o único casal negro do cortiço é gratuitamente representado como foco de menos reconhecimento social dentre os moradores. No mesmo filme, Mazzaropi manda de maneira rude a esposa ir dormir enquanto estavam conversando

---

14 Jeca é o nome que alguns dos títulos de seus filmes levam, embora as suas personagens variem de nome no mundo diegético de cada obra. Seus longas e algumas de suas apresentações prévias, entretanto, usam o seu verdadeiro nome e sobrenome, o que em muitos casos favoreceu uma confusão para terceiros entre o sujeito e o personagem representado.

15 Por Paulo Moreira Leite em 8/6/77, acesso em 26/5/14, disponível em < <http://goo.gl/7SAIBR> >

com amigos na frente de casa e é prontamente obedecido, sem parecer inferir desconforto em nenhum dos presente; dentre vários outros casos que poderiam ser analisados. Nos lançamentos dos filmes, geralmente concomitantes com o aniversário da cidade de São Paulo, ia ao palco contar piadas “como aquela da moça que se abaixou para pegar um lenço no chão e mostrou até a nuca”<sup>16</sup>.

Em *Jeca contra o Capeta* o protagonista luta contra a existência do divórcio. Neste, um dos maiores sucessos de público do realizador, o principal personagem que louva a “lei do divórcio” constantemente assedia as mulheres da comunidade, provavelmente um estuprador. “Mazzaropi defende, em todos os seus filmes, a unidade da família e a autoridade paternal” (BERNARDET, 1978, p.79). O seu público parecia nem sempre ver mal na sua forma de representar o mundo, como sugere o depoimento de uma espectadora desse filme publicado em 1976:

Gosto do Mazzaropi porque ele é contra o divórcio e a favor da pobreza. Aonde já se viu isso. Também sou do contra. Já tiraram tanta coisa da gente, agora só falta tirar o nosso marido também com esse tal de divórcio<sup>17</sup>.

O sucesso de público, a pretensa ingenuidade da sua personagem e sua tentativa de representação<sup>18</sup> de um sujeito popular tipicamente brasileiro apontam no sentido de uma naturalização dessas falas e comportamentos pelos espectadores; bem como evidencia o hábito desse público com as formas de comportamento representadas. Soma-se a isso o fato de que seus filmes, de abordagens tipicamente populares, não tinham grande apelo sexual e

---

16 Como conta Paulo Moreira Leite em 8/6/77 para a Folha de S. Paulo, acesso em 26/5/14, disponível em < <http://goo.gl/7SAIBR> >.

17 “Meu nome é Maria Josefina, doméstica e bem casada no bairro Itaim Bibi”. Retirado de artigo de Caco Barcelos para o Jornal Movimento, em 5/4/76, disponível em < <http://goo.gl/zZlnHU> >, acesso em 26/5/14.

18 Ou “caricatura”, conforme colocado por alguns críticos como Orlando L. Fassoni em 8/6/77 para a Folha de S. Paulo, disponível em < <http://goo.gl/9zHBcx> >, acesso em 26/5/14.

portanto eram considerados familiares, nesse sentido como uma “antipornochanchada”<sup>19</sup>.

Em muitos casos na sua obra a narrativa procura redimir os comportamentos do protagonista. Em *O Vendedor de Linguíça*, por exemplo, cenas após a citada demonstração de poder frente à esposa, Mazzaropi, ao receber em sua casa a visita de uma senhora de classe média, faz uma declaração de apreço à esposa, à família e ao estilo de vida que constituíram juntos, mesmo dada a sua pobreza, exaustivo trabalho, e etc. Jean-Claude Bernardet<sup>20</sup> escreveu:

Esse comportamento é característico de “Mazza”: levanta a lebre e, a seguir, esvazia tudo. Um objeto que aparece com frequência em diversos de seus filmes, talvez possa ser encarado como símbolo desse comportamento: a espingarda torta. A espingarda é uma expectativa de agressividade, de enfrentamento dos problemas, de resposta à altura da situação, de defesa dos interesses do camponês. Mas, por ser torta, ela é também a negação de qualquer forma de ação. Um jogo entre a identificação dos problemas e um convite à passividade.

## MAZZAROPI E O CINEMA NOVO

É possível num comparativo entre *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965) e *Jeca contra o Capeta* (Pio Zamuner e Mazzaropi, 1975) notar diferentes representações dos *habitus* e *gostos* populares, principalmente se tendo em vista que os filmes tocam em alguns pontos em comum, embora o primeiro retrate nordestinos imi-

---

19 Termo que elucida uma diferença no uso da sexualidade, tendo e vista a semelhança de público. Apropriado de artigo de Zulmira R. Tavares publicado no Jornal Movimento em 5/4/76, acessado em 26/5/14 e disponível em < <http://goo.gl/gN2QVr> >.

20 Crítica publicada no jornal Última Hora, de 22-23/7/78, disponível em: < <http://goo.gl/Cq3Syh> >. Acesso e 26/5/14.

grantes em São Paulo<sup>21</sup> capital, e o segundo, uma década depois, hipotéticos paulistas de uma cidade do interior.

Começando a análise pela forma destes filmes, pode-se dizer que *Viramundo*, documentário, é recortado por uma narração que representa um saber “científico”, portanto, que se coloca como “real” (BERNARDET, 1985) e visa quebrar as possíveis ambiguidades interpretativas. As ficções de Mazzaropi, por sua vez, legam ao espectador uma interpretação mais livre e amena da realidade, muitas vezes usando a fuga do verossímil como elemento narrativo ou discursivo. O modo de fala, moda e o trabalho braçal dos atores sociais identificáveis em *Viramundo*, típicos de homens de uma vivência rural, bem como a vida pregressa sobre a qual contam para o entrevistador e os processos de violência e dominação simbólica a que estão submetidos, se assemelham a Mazzaropi e as outras personagens que compõe o universo de *Jeca contra o Capeta*. O analfabetismo, fator em que comungam 80% dos nordestinos que chegam a São Paulo segundo o documentário de Geraldo Sarno, é declarado pelo protagonista em *Jeca contra o Capeta* ao ter que assinar um documento do seu próprio interesse.

O tratamento que esses filmes dão para a religião é central na sua estrutura e na comparação que estamos estabelecendo. Em *Jeca contra o Capeta* o personagem do vigário se mostra como uma pessoa boa, prestativa, aliado e conselheiro do protagonista, e em mais de uma cena Jesus Cristo faz aparições para Mazzaropi nas quais os dois conversam. Em determinada cena, num encontro casual com o vigário, Mazzaropi, após pedir a benção, começa uma conversa exaltando os tempos em que havia procissão. Em um momento o padre diz “Mas um dia nós vamos ter de novo aquela mesma procissão com toda aquela beleza”, ao que o protagonista responde “Mas se Deus quiser nós ainda vai vortá pro tempo antigo”. Após mais algumas falas, a conversa ruma para a necessidade da fé em Deus: “O homem sem fé vira uma besta, tem que ter fé!”, diz o personagem encarnado por Mazzaropi.

---

21 O filme *Candinho* (Abílio Pereira de Almeida, 1952), protagonizado por Mazzaropi e produzido pela Vera Cruz, terceiro da carreira do ator, trata da imigração de um sertanejo para São Paulo. O filme é uma adaptação de um conto de Voltaire, filósofo do iluminismo.

Em *Viramundo* é notável uma diferenciação na representação das verdades do grupo de sociólogos/cineastas, estes militantes de um projeto político e ligados a uma ideia de modernidade, em contraponto com os nordestinos recém-chegados a São Paulo e retratados em estações rodoviárias ou rituais religiosos. O filme sugere em seu terceiro ato uma ideia de alienação das classes populares por meio da religião, o que, dentro de sua narrativa, explica a falta de organização política e “estratégias familiares” (SOUZA, 2012, p.124) das classes retratadas. Tal relação<sup>22</sup> demonstra como os representantes e os representados apresentam dois esquemas distintos de “espiritualidade” (FOUCAULT, 2010) e, portanto, crenças e “gostos” (BOURDIEU, 2007) diferentes.

*Viramundo* foi realizado em 1965, planejado em 1964 e tenta responder a uma pergunta latente: por que o golpe de Estado de 31 de março de 1964 ocorreu sem resistência popular significativa, quando intelectuais e líderes políticos pensavam que o povo estava se mobilizando num sentido revolucionário? O filme responde: eis a situação da classe operária, ou pelo menos do contingente nordestino da classe operária paulista (classe operária que é a principal do país e cujo contingente nordestino é extremamente elevado (...)). Ela não tem como se afirmar, se mobilizar, só se resolve na alienação. (BERNARDET, 1985, p.27)

As diferentes representações das classes populares aparecem nesses dois filmes de forma que explicitam que foram feitos para públicos diferentes. Em *Jeca contra o Capeta* a maioria dos personagens são caipiras ou vivem numa pequena cidade do interior, à exceção dos dois vilões: únicos que moram em casas vistosas, empregam o português formalmente, possuem grandes heranças, são familiarizados com assuntos burocráticos, dentre outras características das classes dominantes. *Viramundo*, por sua vez, coloca os imigrantes como “outros” a serem estudados e apresenta

---

22 Essa comparação é melhor esmiuçada em *Viramundo e a relação entre sujeito e verdade no documentário moderno brasileiro* (ROSA, 2012).

didaticamente o seu universo, enquanto um “senhor empresário” é personagem auxiliar na locução do filme, funcionando como uma ponte entre o público e os nordestinos imigrantes.

Em contraponto aos cinemanovistas, os filmes de Mazzaropi faziam grandes sucessos de bilheteria, batiam sucessivos recordes dentre a cinematografia nacional da época e promoviam uma sensação de identificação nos setores populares da sociedade<sup>23</sup>. Levando em conta que “o consumo é também um espaço decisivo para a constituição das classes e organização de suas diferenças” (CANCLINI, 2005, p.73) e entendendo os hábitos de consumo como estruturantes do gosto conforme proposto por Bourdieu, é possível tentar relacionar a constituição do seu público com o momento histórico de urbanização das cidades latino-americanas e formação de suas classes populares (MARTÍN-BARBERO, 2004) em que estava inserido. Segundo Mazzaropi<sup>24</sup>:

Ninguém pode obrigar a alguém ouvir *Beethoven* se ele gosta de *Tonico e Tinoco*. Não adianta pagar caro um fino bailarino estrangeiro, bem maricas no palco, que o povo larga pedrada em cima dele. O povo quer ir no cinema para rir e chorar. Para ele tanto faz o drama e a comédia.

Sobre a cultura e gostos populares na época de interesse desse artigo Martín-Barbero nota:

---

23 “Mazzaropi não atinge a classe A, mas a B e a C. Tenho certeza porque sou fiscal, empregado dele (...) A maioria do povo assiste Mazzaropi no centro e deixa de ver ele no bairro. Porque lá no bairro, eles ficam com vergonha de entrar no cinema e o vizinho ver” afirma Acir Camargo em depoimento presente em artigo de Caco Barcelos. *Jornal Movimento* em 5/4/76, disponível em < <http://goo.gl/ZkcqqS> >. Em complemento a essa informação, Paulo Moreira Leite diz que o mesmo tinha a simpatia dos “hippies do Paissandu” e grande apreço do ex-presidente Médici, tendo e vista que “ainda no governo, seu serviço de relações públicas deu muita divulgação a uma sessão de *Casinha Pequena* (Glaucio Mirko Laurelli, 1963), feita em plena Guarujá do Riacho Fundo, especial para o general e a família”. Publicado na Folha de S. Paulo em 8/6/77, ou disponível em <<http://goo.gl/7SAIBR>>. Acessados em 26/5/14.

24 Amácio Mazzaropi em depoimento para Caco Barcelos em artigo publicado dia 5/4/76 no *Jornal Movimento*, disponível em < <http://goo.gl/ZkcqqS> > e acessado em 26/5/14.

*Meio feita* (sic), como a urbanização física, a cultura da maioria dos habitantes está a meio caminho entre a cultura rural em que nasceram –eles, seus pais ou, ao menos, seus avós –já quebrada pelas exigências impostas pela cidade, e os modos de vida plenamente urbanos. O aumento brutal da pressão migratória nos últimos anos e a incapacidade dos governos municipais para deter ao menos a deterioração das condições de vida da maioria estão fazendo emergir a “cultura do lixo”, que devolve vigência a “velhas” formas de sobrevivência rural, que vêm a inserir, nos aprendizados e apropriações da modernidade urbana, saberes e relatos, sentires e temporalidades fortemente rurais. (2004, p. 291-292)

Pode-se imaginar que o retrato e interpretação das classes populares feito em *Viramundo* como alienadas ou destituídas de capitais culturais dominantes ainda conservaria o mesmo sentido se o filme fosse selado não com a experiência dos atores sociais em rituais religiosos, mas sendo notada a sua afeição pelo cinema de Mazzaropi. Paulista, sem ensino superior e originariamente ligado à Vera Cruz<sup>25</sup> era cerca de 20 anos mais velho que muitos dos cinemanovistas, estes, predominantemente concentrados no Rio de Janeiro. Não muito diferente destes, o criador da PAM Filmes cresceu sem dificuldades financeiras, filho de um dono de mercearia. Segundo artigo de 1970<sup>26</sup> Amácio vivia em um bairro de classe média em São Paulo. Seu estilo de vida, se baseado nas palavras do biógrafo Paulo Duarte, é identificável com o que Bourdieu (2007) ou Souza (2012) definiriam como um *habitus* dominante.

Mazzaropi morava em uma casa com lareira, tinha amigos na Academia Brasileira de Letras, frequentava teatros, gostava de ópera, de música clássica, então

---

25 Em artigo de 8/6/77 diz que observando essas produções que aprendeu “tudo o que sei hoje”. Por Paulo Moreira Leite na Folha de S. Paulo, disponível em < <http://goo.gl/7SAIBR> > e acessado em 26/5/14.

26 De Armando Salem, publicado na revista *Veja* nº73, em 28/1/70, disponível em < <http://goo.gl/A0gLSM> > e acessado em 26/5/14.

era o falso caipira. Na verdade, o personagem era um caipirão, mas ele mesmo não. Vestia-se bem, era vaidoso, estava sempre de terno e gravata. Usava até smoking.<sup>27</sup>

É clara uma maioria de publicações negativas em relação aos filmes do “maior ícone de massa do cinema brasileiro”<sup>28</sup>, bem como a consciência dele a esse respeito e um certo ressentimento com os críticos e cinemanovistas. Um número reduzido de pesquisas são encontráveis hoje sobre o realizador, se em comparação com o Cinema Novo. Orgulhoso de nunca ter dependido do Instituto Nacional de Cinema para fazer um filme ele afirma em entrevista à *Veja*<sup>29</sup> que “nunca recebeu uma crítica construtiva da crítica cinematográfica especializada (...) Crítica que aplaude um cinema cheio de símbolos, enrolado, complicado, pretensioso, mas sem público”. Na mesma entrevista afirma que o seu cinema baseada no que “o público gosta” é uma maneira de gerar dinheiro e investi-lo na indústria cinematográfica nacional, assim como diz não saber como o Cinema Novo pode ajudar tal indústria<sup>30</sup>.

---

27 Paulo Duarte em entrevista à Marina Azaredo, publicada no site *Terra* em 14/4/12, acessado em 24/5/12 e disponível em < <http://goo.gl/kwqRGA> >. É notável também, ao pensar o *habitus* de Mazaropi e dos demais realizadores audiovisuais, que o próprio *tempo livre* necessário à apreensão dos capitais culturais ligados à execução dessa tarefa, assim como o tempo dispendido na realização das mesmas, é mais disponível às classe bem estabelecidas.

28 Marcelo Miranda em artigo do dia 8/4/12 para o site *Pipoca Moderna*, disponível em < <http://goo.gl/4xTB9S> > acessado em 24/5/14

29 De Armando Salem, publicado na revista nº73, em 28/1/70, disponível em < <http://goo.gl/A0gLSM> > e acessado em 26/5/14.

30 Sobre o crescimento econômico brasileiro e as implicações sociais do mesmo, ponto interessante para contrapor os anseios de Mazaropi e dos cineastas do Cinema Novo, o sociólogo Jessé de Souza afirma, ao notar o processo de modernização do Brasil sofrido em meados do século XX, data de interesse desse artigo: “Temos a tendência de achar que o mero crescimento econômico por si só trará todas as mudanças de que o país precisa. Que isto não é verdade já foi mostrado de modo claro como luz do sol. O Brasil cresceu mais que qualquer outra sociedade entre 1930 e 1980 e manteve teimosamente seus excluídos sociais”. Trecho recortado de entrevista publicada no *Instituto Humanitas Unisinos*, em post do dia 13/1/13. Acesso em 1/7/14. Disponível em: < <http://goo.gl/Hb8myL> >.

Muita gente faz cinema no Brasil para consumo próprio e não percebe que não faz sucesso porque vive divorciada do povo, falam uma linguagem intelectual e o povo não gosta de pensar. Analisem bem o *Tubarão* (Steven Spielberg, 1975), os americanos fazem e levam o dinheiro daqui. Me dá uma vontade de dar um soco nos beiços daquele bonecão quando ele aparece com aqueles dentão na tela. Porque nós não fizemos para o dinheiro ficar aqui mesmo?<sup>31</sup>

Esse posicionamento combativo em relação ao domínio das salas de cinema nacionais pelas produções norte-americanas é compartilhado pelos cinemanovistas. Mazaropi, sob uma perspectiva *material*, impediu que uma grande quantidade de dinheiro saísse do país ao emplacar diversos filmes campeões de bilheteria no Brasil e concentrar aqui uma indústria. Sob uma perspectiva *simbólica*, não diretamente oposto à linguagem cinematográfica norte-americana, sua obra às vezes pagava tributo à mesma, como em *O Grande Xerife* (Pio Zamuner, 1972) que mistura uma lógica western com o universo “caipira” brasileiro, ou *Jeca Contra o Capeta* que cita o universo de *O Exorcista* (William Friedkin, 1973). Muitas vezes a crítica especializada generalizava os filmes de Mazaropi como uma extensão do trabalho da Vera Cruz ou como uma forma modificada de chanchada. Também se pode especular que, notando a extensão de sua obra e sua consolidação de uma indústria cinematográfica autossuficiente baseada no retrato das classes trabalhadoras para as classes trabalhadoras, a sua constante e sistemática falta de posicionamento crítico direto em relação às situações de dominação representadas nos filmes ficavam evidentes, principalmente quando em contraste com as contemporâneas produções do Cinema Novo. Sobre este, Mazaropi afirmou:

Só acho que a gente tem que se decidir: ou faz fita para agradar os intelectuais (uma minoria que não lota uma fileira de poltronas de cinema) ou faz para o público que

---

31 Depoimento para Caco Barcelos, publicado no *Jornal Movimento* em 5/4/76, disponível em < <http://goo.gl/ZkcqQs> > e acessado em 26/5/14.

vai ao cinema em busca de emoções diferentes. O público é simples, ele quer rir, chorar, viver minutos de suspense.<sup>32</sup>

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acreditamos que o cinema de Mazaropi se mostra particularmente importante para compreender os gostos e identidades do povo brasileiro de sua época, dada a sua representação de um tipo popular, extensão da sua obra e notável sucesso de público no Brasil. Os filmes deste cineasta traçam um retrato particular e vasto dos diferentes setores da sociedade paulista e brasileira na década de 1960 e da seguinte, especialmente das classes populares.

O Cinema Novo desenrolou-se como um movimento gerador de uma série de obras ricas no sentido de uma pesquisa histórica/antropológica sobre a sociedade e povo brasileiro, assim como no desenvolvimento da linguagem cinematográfica nacional e retrato de determinados setores populares. Com muito menos recursos financeiros que a PAM Filmes, esses diretores, às vezes estreados, buscavam um retrato mais fiel e combativo das mazelas sociais nacionais e representam um marco na história do nosso cinema neste sentido.

Buscamos, ao longo da sequência de análises demonstradas, através de um recorte temporalmente desconectado de hoje, estudar a representação das classes sociais brasileiras no cinema do país. Talvez seja proveitoso neste momento lembrar Hall ao propor as identidades nacionais e étnicas como um *posicionamento* (1994, p.70), ou o cinema

---

32 Recorte de entrevista pra Armando Salem, que responde a seguir “Você parece ter muita raiva dos intelectuais”. Mazaropi replica: “E tenho mesmo. É fácil um fulano sentar numa máquina e escrever: *Hoje estreia mais um filme de Mazaropi. Não precisam ir ver, é mais uma bela porcaria*. Mas não explicam por quê. Talvez com raiva pelo fato de eu ganhar dinheiro, talvez por acreditarem que faço as fitas só para ganhar dinheiro. Mas não é verdade, porque o maior de todos os juizes fugiria dos cinemas se isso fosse verdade - o público”. Disponível na revista *Veja* de 28/1/70 ou em < <http://goo.gl/A0gLSM> >. Acesso e 26/5/14.

não como um pobre espelho erguido para refletir o que existe, mas sim como essa forma de representação que é capaz de nos constituir como sujeitos e temas de novos tipos, permitindo-nos, por conseguinte, descobrir lugares desde os quais falamos (p.75).

Assim, é impossível dissociar o movimento do Cinema Novo, ou mais especificamente os filmes da Caravana Farkas aqui citados, do discurso de representação e transformação da realidade social brasileira, que os costura e dá forma. Os filmes de Mazaropi, por sua vez, ordenam-se por buscar o divertimento do seu público cativo e a continuidade de uma indústria, sem priorizar inculcar no espectador questionamentos acerca do senso comum, do Brasil, da situação do camponês, etc; resultando em representações que poderiam ser interpretados como “conformismo” (BERNARDET, 1978), “confirmação dos preceitos morais vigentes” (ALMEIDA, 2003, p.49), ou noutras machistas, racistas ou fundamentalistas, como demonstrado anteriormente neste trabalho. A pesquisa aqui relatada aponta que todos esses realizadores eram, em uma medida significativa, dotados de *habitus*, capitais econômicos e culturais equivalentes às classes médias, embora, no que tange às suas obras, sensibilizados pelo tema da classe popular. Assim como demonstrado por Bernardet (1985) quando estudando os documentários da Caravana Farkas mas também válido para Mazaropi, notamos que os discursos produzidos pelas classes médias e dominantes a respeito das classes populares têm uma limitação inerente devido a essa “terceirização” do retrato social<sup>33</sup>.

Restaria refletir, nos cinquenta anos decorridos entre a juventude cinematográfica de Mazaropi e efervescência do Cinema Novo até os dias de hoje, o quão real tornou-se o plano da consolidação de uma indústria cinematográfica nacional autossustentável, conforme proposto pelo primeiro; ou dos avanços sociais e constru-

---

33 É flagrante, em toda a cinematografia nacional, a não abundância de filmes feitos pelas classes populares sobre si mesmas, especialmente tendo em vista o recorte temporal estudado neste artigo, décadas antes da popularização das tecnologias digitais. Filmes dessa característica atualmente são, por exemplo, *A Cidade é uma Só?* (Adirley Queirós, 2011) ou *5x Favela - Agora por nós mesmos* (Wagner Novais, Manaira Carneiro, et al., 2010).

ção de uma linguagem cinematográfica essencialmente brasileira, conforme os segundos. Embora Mazzaropi tenha vivido um sucesso financeiro e de público com a PAM Filmes, a mesma foi leiloada e desarticulada logo após a sua morte. As denúncias do Cinema Novo, por sua vez, embora transpassem hoje a nossa sociedade e fazer cinematográfico, viram um fim e deram lugar a outras tendências, sem nunca terem sido populares no *gosto popular*.

Conscientes de que não encerramos essas questões, esperamos que este artigo estimule o fazer cinematográfico e científico, dando, a partir dessa visão sobre o passado do cinema brasileiro, ali-cercas para que surjam novos trabalhos no futuro.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, L. O. **Do povo ao público: a crítica de Jean-Claude Bernardet ao cinema de Amácio Mazzaropi**. Boletim de Pesquisa NELIC, v. 5, p. 45-57. 2003.

ALVES, E. R. **Pierre Bourdieu: a distinção de um legado de práticas e valores culturais**. In: revista Sociedade e Estado, vol.23, nº1. Brasília. 2008.

BASTIDE, Roger. **Arte e sociedade** (3ª edição). São Paulo: editora Nacional. 1979.

BERNARDET, Jean-Claude. **O Lamparina**. Jean-Claude Bernardet: trajetória crítica. São Paulo: Polis, 1978.

\_\_\_\_\_. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo, Editora Brasiliense. 1985.

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

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

DUARTE, Paulo. **Mazzaropi Uma Antologia de Risos**. Editora Imprensa Oficial, Coleção Aplauso Especial. São Paulo. 2009.

FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito: curso dado no Collège de France** (1981-1982). 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes. 2010.

HALL, Stuart. **Identidade cultural e diáspora**. Tradução: Regina Helena Fróes/Leonardo Fróes. Título original "Cultural identity and diáspora", publicado em P. Williams e L. Chrisman (eds.) Colonial discourse and post-colonial theory, Nova York: Columbia University Press, 1994.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Anos 1990: Pensar a sociedade desde a comunicação – uma agenda para a mudança do século**. In: Ofício de cartógrafo – Travessias latino-americanas da comunicação na cultura. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

ROMEU, José Luis, **Latinoamerica: la ciudad e las ideas**. Siglo XXI. México, 1976.

ROSA, Guilherme da. **Viramundo e a relação entre sujeito e verdade no documentário brasileiro moderno**. Revista Orson, Pelotas/RS. Online. Disponível em < <http://goo.gl/qj6HkO> >. Acesso em 12/7/14. 2012.

SIMONARD, Pedro. **A geração do Cinema Novo: para uma antropologia do cinema**. Rio de Janeiro: Mauad X. 2006.

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

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

WACQUANT, Loïc. **Habitus**, in: International Encyclopedia of Economic, London: Routledge, p. 315-319. Traduzido por José Madureira Pinto e Virgílio Borges Pereira. 2005.



## Impactos da modernidade nos ambientes cosmopolitanos: ressonâncias na narrativa de O Som ao Redor

Noédson Conceição Santos<sup>1</sup>

Graduando em Direito pela Universidade Federal da Bahia. Pesquisador nas áreas de Direitos Humanos, Direitos Privado e Literatura em Língua Inglesa sobre a obra de Elizabeth Bishop. Participante do Serviço de Apoio Jurídica da UFBa (SAJU).

*“Aquele grito súbito de mulher assassinada  
É o rádio  
Nós temos sentidos demais!  
Por que não só a cor e o contato?  
[...] Bastam às palavras escritas para um poema,  
Sua música toda interior...  
Quando muito uns pianíssimos sutis...  
Ah, tão sutis  
Que não sabes nunca se os estás ouvindo  
Ou só pensando neles...”  
(Noturno IV - Mário Quintana)*

**Resumo:** Pretende-se, por meio deste estudo, examinar alguns aspectos que permeiam a trama ficcional de *O Som ao Redor* (2012), que debate questões emblemáticas das sociedades contemporâneas. Evidenciando os efeitos do individualismo, consumismo, da especulação imobiliária e do colonialismo nas relações interpessoais dos indivíduos. Privilegia-se a articulação de elementos estilísticos, aliados a procedimentos fílmicos, destacando-se a forma de utilização das imagens e dos sons para a composição dos símbolos que pretendem ser construídos.

**Palavras-chave:** Modernidade; Espaços Urbanos; Cinema brasileiro contemporâneo.

**Abstract:** *It is intended by this study to examine some aspects that permeate the fictional plot of O Som ao Redor (2012), debating questions emblematic of contemporary societies. Showing the effects of individualism, consumerism, property speculation and colonialism in interpersonal relationships of individuals. The focus is the articulation of stylistic elements, combined with filmic procedures, especially how to use the images and sounds to the composition of symbols intended to be built.*

**Key-words:** *Modernity; Urban Spaces; Contemporary brazilian cinema.*

## INTRODUÇÃO

O ser humano é um ser simbólico e possui uma capacidade ímpar na natureza, a de se representar e ser representado de diversos modos, utilizando códigos vários; seja através de signos diversos, ou por meio da arte, de histórias e mitos para expressar suas ideologias e cargas valorativas. Emerge deste contexto a linguagem fílmica, que é dotada de uma pluralidade de vozes e consegue agremiar diversos elementos (que muitas vezes estão difusos) num mesmo ambiente, funcionando como um catalisador que ajuda a visualizar como as sociedades se comportam e se transformam, ampliando a percepção dos fatos sociais e históricos.

Ver um filme é, antes de tudo, compreendê-lo, independentemente de seu grau de narratividade. É, portanto, que, em certo sentido, ele 'diz' alguma coisa e foi a partir dessa constatação que nasceu, na década de 1920, a ideia de que, se um filme comunica um sentido, o cinema é um meio de comunicação, uma linguagem (AUMONT; MARIE, 2006, p. 177).

Não se pode mensurar até que ponto a ficção imita ou capta a realidade, porém é do contexto social, das relações intersubjetivas, que surgem insumos necessários para a formação do gênero cinematográfico.

O *Som ao Redor* (2012) é o primeiro longa-metragem de ficção do diretor brasileiro Kleber Mendonça Filho. Coteja histórias de diversas famílias de classe média, que moram numa rua na zona sul do Recife. O filme narra a chegada de um grupo de vigilantes noturnos na região da praia de Boa Viagem, fato que modifica o cotidiano dos moradores e se torna uma faca bigêmea, trazendo segurança e estabilidade para uns e tensão para outros.

Segundo Anthony Giddens, a “[...] ‘modernidade’ refere-se a estilo, costume de vida ou organização social que emergiram na Europa a partir do século XVII e que ulteriormente se tornaram mais ou menos mundiais em sua influência” (GIDDENS, 1991 p. 8). É sob o

esteio urbano e sua modernização, que se desenvolve a trama ficcional, proporcionando uma leitura – ainda que microcós mica – da realidade dos grandes centros brasileiros que sofrem as consequências da violência e insegurança, demonstrando a ação negativa desses fatores sobre a vida das sociedades contemporâneas.

Há também a possibilidade de estabelecer conexões mais ampliadas sobre questões que se ligam ao processo de urbanização das cidades, ao individualismo, à fragilidade das relações intersubjetivas, fruto de uma sociedade utilitarista e marcadamente consumista.

É através da potência invisível do “som”, que se desvelam as fronteiras desta obra, pois ele invade, transborda de modo indiscreto e indômito a vida privada das pessoas, não respeitando os limites das construções urbanas, tornando-se elemento fundante na produção do medo e da instabilidade nas comunidades modernas.

Nas palavras de Kleber Mendonça Filho:

O *Som ao Redor* é provavelmente um filme sobre um certo estado de espírito. [...] O filme, portanto, tem muita coisa da minha experiência não só com a ideia de espaços construídos, ou espaços ociosos, mas com temas que talvez sejam políticos. Eu acho que o roteiro veio de sentir um certo clima no Brasil dos últimos anos, e por consequência, ou reflexo, em Pernambuco. Me interessa a arquitetura como sintoma de uma sociedade que não é saudável, a arquitetura como diagnóstico brutalista, como algo que deu e está dando errado (MENDONÇA FILHO, 2011).

O filme se estrutura em três grandes blocos, que se inter cruzam e constroem um seguimento linear dos acontecimentos, muito embora alguns eventos que dão propulsão aos desdobramentos das histórias ocorram numa outra dimensão temporal, isso não dificulta a compreensibilidade dos acontecimentos, nem tão pouco à visualização de traços simbólicos que marcam o roteiro do filme.

## O ESPAÇO COSMOPÓLITO E A RELAÇÃO COM O CINEMA

O universo citadino é o circuito no qual a trama relacional e pouco convencional de *O Som ao Redor* se desenvolve; assim, compreende-se o cenário urbano não apenas como pano de fundo, mas sim, como força motriz que impulsiona os acontecimentos que se desenvolvem durante a narrativa, delineando suas formas e contornos. As grandes cidades contemporâneas são espaços vivos, plásticos, ruidosos, desuniformes e em constante movimentação. Não é de hoje que a arte cinematográfica vem utilizando, sabiamente, todo o potencial das cidades em sua criação simbólica, colocando-a como grande palco dos desdobramentos de sentidos e vivências humanas.

Por ter o cinema uma íntima relação com o meio urbano, desde suas origens, a investigação conjunta do cinema e do meio urbano possibilita um conhecimento mais acurado das relações entre espaço, tempo e cultura, arquitetura e representações do 'eu' e do 'outro'. Os filmes, ao mesmo tempo em que deixam claro que há de certa forma, padrões espaciais que implícita ou explicitamente representam o que é o meio urbano, num sentido 'universal', ao escolherem determinada cidade para palco de seus enredos recriam espaços e tempos que singularizam esta cidade diante (e em relação) das outras (COSTA, 2008, p. 37).

Toda essa potência se dá, pois "o cinema é sinestésico, cinético, visceral, capaz de transmitir uma experiência sensorial rica, inclusive pela própria trilha sonora que pode impactar o espectador devido a sua força física, em especial por causadas novas tecnologias" (ANASTÁCIO, 2006, p. 68). Ou seja, a cinematografia dispõe de recursos especiais, é a dinamicidade que lhe torna particular. Outras formas de representação como a fotografia são importantes, mas não há o movimento ou a flutuação que torna às imagens realísticas.

O processo de modernização dos centros urbanos altera significativamente os modos de convivência, os fluxos de relacionamento,

a maneira como os entes de uma sociedade constroem suas experiências cotidianas. O cinema acelera o seu ritmo para manter o compasso com a constante movimentação, aspirando ideias de uma representação sempre qualificada e bem-acabada. Percebe-se um processo em que as cidades se alteram e com elas a maneira como os indivíduos se veem e se representam artisticamente.

Os primeiros filmes do século XX, com suas 'visões panorâmicas', nada mais eram do que incorporações do desejo moderno de visualização do mundo, que por sua vez, tinha relação direta com a 'atração' exercida pelo movimento das ruas e a circulação de homens e mulheres na cidade. Nesses filmes, a câmera praticava movimentos circulares, verticais e horizontais, oferecendo 'viagens visuais' através dos espaços urbanos que variavam das perspectivas panorâmicas ao nível da rua às vistas aéreas. Não apenas as vistas urbanas se movimentavam, mas a própria técnica de representação aspirava o movimento; por isso mesmo, as câmeras eram colocadas sobre rodas, em carros, trens, barcos e até em balões para obtenção de vistas aéreas. A câmera, nesse momento, se tornou o veículo, um "meio de transporte" para o espectador (COSTA, 2008, p. 36).

Delineia-se uma nova formulação do fazer cinematográfico, que se demonstra mais engajado, pulsante, preocupado em compreender as inconstâncias que habitam os arranha-céus. As ruas cada vez mais cheias, o trânsito frenético de automóveis e pessoas, a substituição dos padrões de convivência provocam um fenômeno singular e paradoxal, que é o esvaziamento das relações interpessoais. Vê-se então que "o cinema tanto influencia quanto reproduz sensações e sentimentos relacionados à experiência cotidiana do espaço" (COSTA, 2008, p. 37).

A história da cinematografia brasileira é permeada por períodos de intensa mobilização político-social, mas, foi o Cinema Novo que se destacou pelo seu compromisso com essas temáticas, inovando no modo de tratá-las, concebendo uma linguagem original e vanguar-

dista. O baiano Glauber Rocha foi um dos precursores do movimento, eternizando a máxima “uma câmara na mão e uma ideia na cabeça”.

No rastro, notadamente, da ‘Nouvelle Vague’ francesa de 1959-1962 e de seu sucesso internacional, designaram-se por essa expressão [cinema novo], na década seguinte, muitos movimentos de renovação mais ou menos profunda de cinematografias nacionais, principalmente europeias (‘cinema novo’ tcheco, polonês) e sul-americanas (Brasil, Chile) (AUMONT; MARIE, 2006, pp. 49-50).

A partir desse momento, se intensifica a celeuma entre “filmes rurais” *versus* “filmes urbanos”.

À parte as minúcias dessa querela, pode-se afirmar que os defensores do cinema rural acreditavam que era no interior do país que se encontrava a essência da nacionalidade, enquanto aqueles que apostavam no cinema urbano – em menor número e intensidade – associavam urbanidade e cosmopolitismo. Por um lado, a crença de que a função do cinema no Brasil seria a de revelar a nacionalidade. De outro, o desejo de que ele funcionasse como um índice de modernidade, apresentando a face desenvolvida do país ao mundo (PINTO, 2011, p. 1).

Nesta perspectiva, “o Cinema Novo pode ser considerado um ponto de inflexão importante no desenvolvimento do imaginário social da cidade” (PINTO, 2011, p. 2). Sob a arguta compreensão de Sílvia Maria Guerra Anastácio, entende-se que o cinema mais contemporâneo, portanto, conhecido como ativista:

[...] é um ‘contra-cinema’ revolucionário, anti-ilusionista, de cunho político e polêmico; um produto ideológico que entende que a arte só pode ser definida e compreendida como um discurso dentro de uma

conjuntura particular, dentro do contexto sócio-econômico a que pertence. Ele alimenta a crença de que a câmara pode capturar algum tipo de verdade, mesmo que seja provisória (ANASTÁCIO, 2006, p. 74).

Nos anos posteriores, ocorre um período de crise no meio cinematográfico. Quando Fernando Collor assume a presidência da República (1990 – 1992), as reservas financeiras da população foram confiscadas e a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), o Conselho Nacional de Cinema (Concine), a Fundação do Cinema Brasileiro, o Ministério da Cultura, as leis de incentivo à produção, à regulamentação do mercado e até mesmo aos órgãos encarregados de produzir estatísticas sobre o cinema no Brasil foram extintos.

Não obstante, ocorre durante a segunda metade da década de 1990, uma época de renascimento do cinema brasileiro, com a produção cada vez maior de filmes nacionais, florescendo algo que alguns estudiosos do cinema conceberam como Retomada.

De acordo com Fernanda Salvo, foi a partir de 1993, com a promulgação da Lei do Audiovisual e o advento de leis de incentivos estaduais e municipais, a produção brasileira recuperou seu fôlego. “Esse *boom* do cinema brasileiro ficou conhecido como Retomada, período em que os filmes, em sua quase totalidade, falaram das questões nacionais e das contradições do País” (SALVO, 2006).

Desse período recente até os dias atuais, proclama-se uma tendência à diversificação temática relativa à cinematografia brasileira. Independentemente das discussões entre os que acolhem ou rejeitam essa pluralidade, o fato é que muitos são os filmes que de alguma forma dialogam com o espaço urbano brasileiro (SANTOS, 2009, p. 2).

A relação entre cinema, cidade e meio social pode se tornar mais clara, caso seja observada a partir da teoria dos polissistemas, sistematizada pelo crítico israelense Itamar Even-Zohar, que foi pro-

jetada para lidar com a dinâmica e heterogeneidade na cultura, apregoando a existência de diversos sistemas interligados e que vivem em constante troca. A propositura do termo polissistema é uma convenção terminológica e sua finalidade:

é tornar explícita a concepção de ‘sistema’ como algo dinâmico e heterogêneo, oposto assim ao enfoque ‘sincronístico’, enfatizando a multiplicidade de intersecções e uma maior complexidade na estrutura que ele implica. [...] O que a teoria [...] propõe é que não se pense apenas em termos de um centro e uma periferia, mas que várias posições dentro do polissistema [...]. Assim, pode ocorrer a transferência de um elemento da periferia de um polissistema para a periferia de outro adjacente dentro do mesmo polissistema e, então, este pode ou não transferir-se para o centro do último (MEDEIROS, 2009, p. 99-100).

Notam-se, então, as intensas trocas que influenciam e conformam as cidades, que são historicamente construídas pelas práticas sociais, econômicas, culturais e artísticas. A cinematografia, por assim dizer, sai de mãos cheias com a grande gama de elementos que emergem dessa confluência de fatores.

Desponta-se, então, a concepção de perspectivas, de olhares diferentes sobre um mesmo fato, pois o pensar humano é expressão individual, mas, antes, ele é social e público. Assim, “‘perspectivismo’, se refere ao modo como as diferentes espécies de sujeitos (humanos e não humanos) que povoam o cosmos percebem a si mesmas e às demais espécies” (CASTRO, 2007:1).

## O SOM AO REDOR E SUAS TESSITURAS: UMA CIRANDA DE ESTRIBILHOS

O filme transmite a que veio, logo de início, mas é obvio que nem todos os recados estão estampados na cara. Exige-se do interlocutor certo cuidado, uma imersão sinestésica, para compreender a mensagem que é passada em *O Som ao Redor*.

Mendonça, metaforicamente, escancara o cerne da sociedade brasileira, com todos os seus ranços, fazendo a atualização do passado feudo-colonial em meio à modernidade. Por entre prédios, carros e eletroeletrônicos, são revisitadas instituições nacionais seculares como o patriarcado, o homem cordial, a casa grande e a senzala, o racismo de entrelinhas, o patrimonialismo. Deixa-se para trás o decadente engenho, que os novos rejeitam, mas as práticas antigas permanecem confirmadas e redesenhadas pelo comportamento de cada personagem (DIAS, 2013).

O rural e o urbano se confrontam dentro dessa narrativa, pois são os vínculos de um passado engendrador de desigualdades que dão régua e compasso para que essa relação de estabeleça de maneira intrincada, instável e desestabilizadora. Não é a toa que uma sequência de fotos, denunciadoras, é lançada aos espectadores, como um aviso, sobre os frutos que temos colhido no presente e que foram semeados no passado.

Assim, logo após o encadeamento dessas imagens remissivas, surge eletricamente uma garota de patins que segue um menino numa bicicleta. É possível, neste momento, sentir a fricção das rodas com o chão. Em sequência as crianças passam a observar o trabalho de um homem que opera uma máquina baste barulhenta. É a utilização de um recurso estilístico que será empregado no decorrer de toda a obra, o grande ataque sonoro, com o qual se cria uma tensão no espectador e o transporta para os acontecimentos. Assemelha-se à técnica utilizada no filme *O Iluminado* de Stanley Kubrick, que intercala a trilha sonora e os sons do ambiente, produzindo inquietude em quem assiste as cenas.

A urbanidade ganha vez, segue vibrante, de um modo peculiar; ganha voz ao longo do filme. As ruas são como um exoesqueleto que recobrem e dão sustentação aos signos que se manifestam no dia a dia das grandes cidades.

Na sequência, deparamo-nos com o primeiro momento do filme “Cães de Guarda”, no qual somos apresentados às personagens que comporão a trama. Bia (Maeve Jinkings), uma estressada dona de



Figura 1 - Frame do filme *O Som ao Redor* - capturado pelo autor do trabalho



Figura 2 - Frame do filme *O Som ao Redor* - capturado pelo autor do trabalho

casa, que não consegue dormir por causa dos latidos constantes do cão do vizinho e que tem dois filhos; João (Gustavo Jahn) que é um jovem corretor de imóveis e tem uma relação amorosa com Sofia (Irma Brown), a qual conheceu em uma festa em sua casa na noite anterior; Clodoaldo (Irlandhir Santos), um dos vigias que surge com a promessa de trazer bem-estar e segurança ao local. Francisco (Waldemar José Solha), avô de João, é o dono de boa parte das propriedades bairro, além de possuir um “engenho” no interior.

Este último pode ser entendido como a personificação de um instinto colonizador e monopolizador, que estigmatiza boa parte da população no Brasil. Tudo indica que ele possui grande domínio sobre a região evidenciando traços de um coronelismo urbano.

A composição de cada personagem simboliza e deixa claro o seu contexto social, ou seja, a sua “classe”, as roupas, o modo de conversar ou até mesmo a maneira como interagem uns com os outros denunciam o grau de pertencimento a cada setor social. A narrativa é tecida de um modo um tanto esquemático, colocando-se lado a lado, diversas vezes, empregados e patrões, posicionando-os em vertentes antagônicas, delineando explicitamente os seus “papéis”. Estabelecendo uma relação de poder, perpetuada por gerações, como no caso da Mariá (Mauricéia Conceição), empregada na casa de João, que está perto de se aposentar, então, envia sua filha para realizar serviços de limpeza na casa dele, deixando claro o quanto é difícil em nosso país romper o ciclo que sustenta o *status quo*.

Michel Foucault, sobretudo a partir de sua obra *‘Vigiar e Punir’*, se propôs realizar uma genealogia do poder, um exame das relações entre saber e poder, ciência e dominação, controle na formação da sociedade contemporânea. Essa “genealogia” parte da constatação de que o poder é exercido na sociedade não apenas através do Estado e das autoridades formalmente constituídas, mas de maneiras as mais diversas, em uma multiplicidade de sentidos, em níveis distintos e variados, muitas vezes sem nos darmos conta disso (JAPIASSÚ; MARCONDES, 1996, p. 52).

Assim, desnuda-se um pouco do ambiente no qual está inserida a classe média. Diversos momentos deixam claro o maneirismo desse setor da sociedade, que se comporta de modo mais ou menos padronizado, numa busca incessante pelo consumo (como no caso da família de Bia, que sempre compra coisas novas e vive o frenesi de poder bancar aulas de língua estrangeira para os filhos), que vive um utilitarismo nas relações (simbolizado na cena em que uma senhora sai de casa falando ao celular e apenas utiliza os serviços dos guardadores de carros, sem ao menos os olhar face a face), o que ocasiona um esvaziamento dessas relações intersubjetivas, onde todos estão de certa forma aprisionados em suas “bolhas” (a cena em que Bia passa por cima da bola do garoto que brincava na rua explicita isso), isolando-se em certos níveis.

O segundo momento do filme “Guardas noturnos”, amplia a percepção e dá uma ideia de como as relações contemporâneas se constroem. Na sequência de cenas em que a família de Bia se reúne para jantar é possível ouvir os talheres tinindo nos pratos, provocando uma reação sinestésica no espectador. Percebe-se certa fraqueza do laço fraternal daquela família, que não consegue desenvolver um diálogo mais profundo e interessado.

Num corte ao meio da tela, mostra-se a televisão e nela é exibida uma situação semelhante a que ocorre no mesmo instante na família, reforçando a impressão de padronização comportamental daqueles indivíduos.

Alguns indícios levam a crer que há um interesse muito grande em provocar questionamentos acerca da falência dos “valores” tão preceituados e estimados pela classe média. Como no caso da dona de casa, que fuma maconha escondida, se masturba com a ajuda da lavadora, ministra sonífero para o cachorro do vizinho. Rompendo-se alguns estereótipos do papel de uma “mãe de família”. Num diálogo de Dinho com os guardas noturnos, porém, a imagem da classe média autoritária, dominadora, coativa e arbitrária é reforçada; nessa cena, é compactada toda a lógica pela qual se organizam os entes dessa categoria social, pautando-se sempre no patético jargão: “você sabe com quem está falando?”.

Em *O Som ao redor*, as grandes construções, os arranha-céus, assumem lugar de destaque focal, nos quadrantes de filmagem, enquanto



Figura 3 - Frame do filme *O Som ao Redor* - capturado pelo autor do trabalho

que os seres humanos são impelidos para o centro da visualização. A composição desses quadros passa a nítida ideia de opressão das grandes cidades, cheias de concreto e aço, elementos frios por natureza.

O contraste entre a fragilidade humana e a pujança dos centros urbanos é algo que ressoa durante boa parte da trama.

No terceiro ato de *O Som ao Redor* - “Guarda-costas”, acendem-se outros debates mais amplos e profundos, como a permissividade criminosa, que fica evidente quando Dinho fica isento de punição após realizar condutas criminosas, só pelo fato de ser neto de uma das figuras mais importantes da área. E o questionamento sobre a efetiva colaboração de milícias para a segurança social, na medida em que seus serviços podem estar eivados por interesses outros que não os da paz urbana. Além disso, percebe-se a vigilância constante, desenfreada e invasiva, a qual as pessoas estão sujeitas diariamente. É caso de João e Sofia, que se beijam dentro do elevador e são observados pelo porteiro através das imagens da câmera filmadora projetadas na pequena televisão, pontuando, assim, a problemática da privacidade no mundo moderno.

## OS SONS INAUDÍVEIS: REPRESENTAÇÕES SIMBÓLICAS NA NARRATIVA

*O Som ao Redor* diagnostica, explicita e questiona múltiplos elementos atinentes às cidades modernas, que são um campo de conexões, conflitos, trânsito e câmbio de experiências e vivência. Sendo assim, sua construção se pauta num relativismo, que permite a observação dos acontecimentos do cotidiano das famílias que habitam aquela rua de classe média na zona sul do Recife, mas, que muito provavelmente se repetem em outros ambientes quaisquer. É como se a trama oferecesse uma leitura prototípica daquela realidade, muito embora os moldes sejam os mesmos para boa parte dos indivíduos que habitam os espaços cosmopolitanos. Então, de maneira microssomática, capta-se a essência do todo, ampliando-se a compreensão da instabilidade e falência das metrópoles.

No sonho da filha de Bia há uma sucessão de acontecimentos que, verdadeiramente, são a expressão do estado de alerta geral pelo



Figura 4 - Frame do filme *O Som ao Redor* - capturado pelo autor do trabalho



Figuras 5 e 6 - Frames do filme *O Som ao Redor* - capturados pelo autor do trabalho

qual às populações urbanas têm passado. Naquele contexto, a garota se sente desprotegida e insegura; violam a sua vida privada sem que ela tenha a quem recorrer, exteriorizando o mal-estar generalizado destas sociedades que vivem com medo e se tornam reféns de sua própria estrutura.

O som, na trama, exerce uma forte influência na construção desse medo generalizado. Em entrevista ao jornal Estado de Minas, o diretor comenta:

Numa determinada cena, por exemplo, vemos a dona de casa (Maeve Jinkings) no quarto, sozinha, olhando o espelho, e ao mesmo tempo podemos escutar uma discussão feita ao telefone entre uma garota e um provável namorado. Quisemos transmitir a ideia de que as coisas aconteciam no primeiro plano do filme, mas outras pessoas, outras situações estavam presentes ali perto. Buscamos esse efeito pelo som: ele é uma prova de vida, e é um elemento mal-educado, que entra pela janela e o incomoda (MENDONÇA FILHO, 2013, p. 4).

De um modo diferente e inovador, *O Som ao Redor* consegue impregnar nos espectador um sentido de apreensão e dúvida, mesmo sem se utilizar de recursos muito radicais ou hollywoodianos. No momento em que Sofia e João visitam as reúnas de um antigo cinema do interior, os sons se tornam protagonistas invisíveis, perturbam os sentidos e transportam o espectador para uma circunstância onírica e incompreensível.

Em vários trechos do filme, é possível ouvir sons difusos e indistintos, remontando o ambiente externo aos acontecimentos em cena, forçando-nos a decifrar o contexto os elementos que não estão presentes na imagem exibida. E é a cidade que funciona como palco para a produção dessas manifestações todas.

Há momentos em que os sons que estão fora do que nos foi visualmente dado se sobrepõe a outros da cena em quadro. Exemplos são os latidos do cão do vizinho que tanto incomodam Bia, que

por sua vez se utiliza de inúmeros recursos para revidar os outros sons, usando aspirador de pó, música alta, ou até mesmo as bombas que estouram no final do filme produzindo um estampido semelhante ao de um tiro. Revendo a potência agressiva e punitiva do som, sendo utilizado para retaliar e causar sofrimento a outrem.

Os murros urbanos oprimem as pessoas e moldam seus comportamentos, há um sentimento de enclausuramento muito forte ao longo da narrativa, as personagens diversas vezes aparecem atrás de grades, aprisionadas em seus “paraísos” modernos. O menino que não consegue recuperar a sua bola, que caíra acidentalmente no terreno vizinho, observa uma menina que está relativamente perto, mas, não conseguem estabelecer contato; há uma barreira que os separa, então, ele volta para casa e vai jogar videogame. O episódio evidencia a de maneira sintomática a correnteza que empurra as pessoas ao individualismo, a imersão no mundo tecnológico como forma de refúgio ou escapismo.

A força indômita do mercado imobiliário é sentida na obra, é um Leviatã moderno, com uma nova roupagem. Toda a rede de acontecimentos está de alguma forma ligada a fios do passado. A chaga do coronelismo é perpetuada pela figura de Francisco, retroalimentando um ciclo de desigualdades estruturais e cumulativas, mas, tudo transcorre de forma velada, visto que, paradoxalmente, o silêncio assume posição de destaque nessas relações. João tenta esconder o desconforto e insatisfação ao encontrar o filho de Mariá deitado, despachadamente, em seu sofá, mas, não consegue e a situação se torna desconcertante para ambos.

Nesse engenho moderno, a classe média ainda ambiciona o *status* de aristocracia, tentando estabelecer um eixo de superioridade na relação padrão-empregado. Os netos de Francisco, João e Dinho, cada um ao seu modo, são frutos desse sistema megalomaniaco. Algumas frases dessas personagens escancaram esses ecos da Casa Grande, que não aceita a “invasão” proletária, como quando o playboy Dinho diz: “Esse orelhão aí não é de favela”, tentando intimidar a equipe de vigilantes. Os retratos de um Brasil são delineados, durante as duas horas de filme; o velho “jeitinho” brasileiro transborda através das personagens, seja pelo vendedor de água que usa essa camuflagem para traficar drogas pelo bairro; a mulher a qual pretende alugar

um apartamento apresentado por João e usa um suicídio ocorrido no prédio para angariar um desconto; ou até mesmo a empregada que utiliza o subterfúgio de ir à lavanderia para escapar do serviço e saciar a lascívia. A própria milícia, ou seja, os guardas noturnos podem ser vistos como uma “solução” improvisada para o problema da violência. É a exposição de figuras mal alinhadas que compõem um mosaico obscuro e alertam para a existência de um ciclo nada virtuoso.

Quando João e Sofia vão ao engenho de Francisco no interior do estado, há uma situação bastante simbólica. Os três resolvem tomar um banho de cachoeira, então, o avô entra primeiro, logo em seguida o neto e sua namorada. A câmera avança e estabelece um *close* em João, para o espanto da audiência a água límpida ganha um vermelho vivo e apavorador. Pode-se dizer que aquele momento representa um rito de passagem, toda a carga da família, o sangue derramado durante o período colonial, é espalhado sobre João, que precisará conviver com o peso de ser a próxima peça do mosaico e o nível seguinte do ciclo.

Nas sequências finais do filme, após uma festa de aniversário, Francisco chama Clodoaldo para um conversa em sua casa. Uma conjuntura de sons magnetizantes toma conta do ambiente, é o um mau presságio, o indicativo de que algo de ruim poderá acontecer. O irmão de Clodoaldo, que chegara recentemente a localidade, acompanha-o até a casa do velho fazendeiro. O motivo daquela reunião, quase secreta, era que Francisco estava muito temeroso por conta do assassinato de um dos seus mais antigos capatazes e acreditava que alguém que estivesse envolvido no crime pudesse procurá-lo.

O que Francisco não sabia era que algumas feridas abertas por ele no passado ainda não haviam se fechado e que Clodoaldo e seu irmão estavam ali justamente para um acerto de contas, para vingar a morte de seu pai que foi morto por causa de uma cerca que dividia os terrenos vizinhos. Neste momento, o som, ou a ausência dele denota o susto, o impacto estonteador, que desestabiliza o andamento da trama e a conduz por caminhos inesperados. Nada se confirma, pois o filme não deixa explícito o desfecho daquele encontro, porém, sabe-se que é impossível sair ileso dali. O corte das cenas leva a um episódio estranho e incomum, a família de Bia que se une para soltar bombas, provavelmente, para assustar o cachorro do vizinho e fazer com que ele pare de ladrar. Se houve ou não uma



Figuras 7 e 8 - Frame do filme *O Som ao Redor* - capturado pelo autor do trabalho



Figura 9 - Frame do filme *O Som ao Redor* - capturado pelo autor do trabalho

troca de tiros na casa de Francisco, a concomitância dos estouros das bombas reprime, tolda e oculta os sons dos disparos.

A partir dali, aquelas famílias vão seguindo seus rumos. Diferente da maioria dos filmes, *O Som ao Redor*, não entrega ao espectador um roteiro esquematizado de acontecimentos, problematiza as questões concernentes aos centros urbanos e as suas interferências nas vidas dos moradores daquela rua, mas, não traça ou delimita as suas trajetórias. Intui-se que essa opção se dá pelo fato de o contexto daqueles cosmopolitanos ser muito incerto, flexível e mutável, é um traço da modernidade, dos ambientes citadinos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ambiente cosmopolitano e suas peculiaridades são esmiuçados, escancarados e problematizados em *O Som ao Redor*, não de uma maneira violenta ou dramática, mas imbuído de uma sutilizada perturbadora. É a potência do som que se faz presente como personagem indiscreto, invasivo e descortês. A narrativa se desenvolve sob uma atmosfera de tensão e instabilidade, o medo aflora a partir de uma construção sinestésica, nem mesmo as barreiras, muros e grades são capazes de proteger os moradores daquela rua da roleta maculada que eles mesmos giram e retroalimentam.

*O Som ao Redor* amplia a percepção acerca dos centros urbanos, denuncia os desacertos das sociedades contemporâneas. A capital pernambucana é o palco vivo no qual a rede de acontecimentos vai se desvelando. Mas, certamente, os dramas e inconstâncias vividos por aquelas famílias se repetem em outros lugares, o sentimento de padronização comportamental e remete a ideia de identidades sequestradas.

A escolha de Recife como aporte prototípico não é à toa, durante o período colonialista e dos grandes engenhos de plantação de cana-de-açúcar, em que a região nordeste sofreu largamente com os impactos desse modelo civilizatório. Assim, é possível sentir os ecos históricos que retumbam na modernidade, as raízes fincadas no passado fornecem a seiva necessária para a gestação de frutos pérfidos. O diálogo traçado no filme produz um questionamento sobre a relação existente entre economia e os espaços urbanos e rurais. Daí emergem

a especulação imobiliária, as mudanças no uso e domínios de território e a transposição de uma visão latifundiária para os meios cosmopolitanos. Francisco é a figura coronelista, o senhor de engenho, latifundiário e o representante da classe média coativa e intolerante.

A modernidade faz seu jogo, a globalização funda-se na perversidade, como já disse Milton Santos, e os seres humanos contemporâneos, metropolitanos, cosmopolitas, infelizmente, não têm conseguido enxergar a avalanche que está preste a se abater sobre suas cabeças e seus palácios tecnológicos. Em *O Som ao Redor*, um futuro incerto é apresentado, faz-se um alerta geral e traz a tona os influxos que a modernização vem causando nas vidas dos habitantes do universo citadino. Espera-se que não se cumpra a profecia do poeta juvenil e não vejamos “um futuro repetir o passado”.

## REFERÊNCIAS

ANASTÁCIO, Sílvia Maria Guerra. **A criação de Orlando e sua adaptação fílmica: feminismo e poder em Virginia Woolf e Sally Potter**. Salvador: EDUFBA, 2006.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**; tradução Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, Papyrus, 2006.

COSTA, Maria Helena “A cidade como cinema existencial”. **Revista de Urbanismo e Arquitetura, América do Norte**. Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/rua/article/view/3171/2280>, 2008. Acesso em: 20 de Maio de 2014.

DIAS, Elder “‘O Som ao Redor’ é o Brasil acontecendo”. **Revista Bula**. Disponível em: <http://www.revistabula.com/84-o-som-ao-redor-e-o-brasil-acontecendo/>, 2013. Acesso em: 19 de Maio de 2014.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**; tradução de Raul Fiker. – São Paulo: Editora UNESP, 1991.

JAPIASSU, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de filosofia**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MEDEIROS, Rosângela Fachel de. "O Cinema enquanto Polissistema: a Teoria do Polissistema como ferramenta para análise fílmica". Revista: **Em Questão**, Porto Alegre, v. 15, n. 2, p. 95-113, Jul./Dez, 2009.

MENDONÇA FILHO, Kléber "Filmando ao redor". Entrevista concedida a Leonardo Sette. **Revista Cinética**, Maio de 2011. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/entrevistakmf.htm>. Acesso em: 20 de Maio de 2014.

MENDONÇA FILHO, Kléber "Os personagens não baixam a cabeça". Entrevista concedida a Marcelo Miranda. **Jornal Estado de Minas**, Caderno Cultura, 13 de Janeiro de 2013.

PINTO, Carlos. Eduardo Pinto de "Imaginar a cidade real: o Cinema Novo e a representação da modernidade urbana carioca na década de 1960". In: XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. São Paulo: **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História**, 2011. Disponível em: <http://oohodahistoria.org/n12/artigos/marcia.pdf>. Acesso em: 15 de Maio de 2014.

QUINTANA, Mário. "Noturno IV". In: **Poesia completa**. Org. Tânia Franco Carvalhal. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

SANTOS, Marcia de Souza. **A cidade nas telas: representação do espaço urbano no cinema**. Revista *O Olho da História*, Salvador, v. 12, Jul, 2009. Disponível em: <http://oohodahistoria.org/n12/artigos/marcia.pdf>. Acesso em: 20 de Maio de 2014.

SALVO, Fernanda . "Cinema brasileiro da Retomada: da pobreza à violência na tela". **Revista Espcom**, v. 1, p. 01-10, 2006. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/~espcom/revista/numero1/ArtigoFernandaSalvo.html>. Acesso: 20 de Maio de 2014.

CASTRO, Eduardo Viveiros de "A natureza em pessoa: sobre outras práticas de conhecimento". In: ENCONTRO VISÕES DO RIO BABEL. CONVERSAS SOBRE O FUTURO DA BACIA DO RIO NEGRO. Manaus: *Instituto Socioambiental - Fundação Vitória Amazônica*, 2007. Disponível em: [http://www.socioambiental.org/banco\\_imagens/pdfs/visesdoriobabel.pdf](http://www.socioambiental.org/banco_imagens/pdfs/visesdoriobabel.pdf). Acesso em 18 de Maio de 2014.



Happy End (1999). Direção de Jung Ji-woo. Fonte: divulgação.

## Espaços confinados: entrelaçamentos estéticos a propósito de dois filmes coreanos

Gilson José Fagundes Júnior<sup>1</sup>

Discente do curso de Cinema e Audiovisual da UFPEL

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo analisar as influências do filme *Homebound* (1967) em *Happy End* (1999), buscando aspectos estéticos (enquadramentos, montagem, *mise-en-scène*, fotografia, som), gêneros cinematográficos e temas que as duas obras entrelaçam e também aspectos estéticos ligados à pintura tradicional coreana.

**Palavras-chave:** Cinema coreano, Lee Man-hee, Jeong Ji-woo, pintura tradicional coreana.

**Abstract:** This article aims to analyze about the influences of the film *Homebound* (1967) in *Happy End* (1999), seeking aesthetic aspects (framing, mounting, *mise-en-scène*, photography, sound), film genres and themes that intertwine the two works and also aspects of the Korean traditional painting.

**Key-words:** Korean cinema, Cinema of the 60's, contemporary cinema, Lee Man-hee, Jeong Ji-woo, Korean traditional painting

### INTRODUÇÃO

O presente artigo pretende analisar as influências do cinema do diretor coreano Lee Man-hee<sup>2</sup> no cinema coreano contemporâneo e objetiva buscar indícios estéticos e temáticos presentes na obra do diretor que reverberam neste cinema, a pesquisa usa como re-

---

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

<sup>2</sup> Para este artigo, foi optado para transliteração dos nomes e palavras em coreano no sistema chamado *Romanização revisada da língua coreana*, que a partir dos anos 2000 entrou em vigor substituindo o antigo sistema *McCune-Reischauer*. E respeitando a tradição coreana os sobrenomes precedem o primeiro nome, como no caso de Lee Man-hee, onde Lee é o sobrenome e o primeiro nome é Man-hee.

corte o filme *Homebound* (1967) para representar o cinema de Lee Man-hee, e como recorte para o cinema coreano contemporâneo será analisado o filme *Happy End* (1999), de Jeong Ji-woo.

Lee Man-hee é um realizador que atuou durante o início dos anos 60 até metade dos anos 70, dirigindo no total 51 filmes, sendo que destes apenas 23 películas sobreviveram até os dias de hoje. Lee Man-hee muitas vezes foi chamado de mártir do cinema (MUN, 2009, p.19) principalmente por sua paixão pela sétima arte, sua inquietante experimentação na linguagem cinematográfica e principalmente os obstáculos da censura que o diretor teve que lidar (MUN, idem, p.22).

Existe uma escassa produção textual sobre o cinema coreano em português, por conta disto recorreu-se aqui a uma literatura estrangeira e especialmente foram usadas fontes primárias, ou seja, autores da própria Coreia. Para construir um panorama da época e da vida de Lee Man-hee foram utilizados os extras do dvd que acompanham o “Lee Man-hee Collection”<sup>3</sup> e também o livro *Korean Film Directors: Lee Man-hee* (MUN, 2009). Sobre o cinema coreano dos anos 60 foi usado o livro *South Korean Golden Age Melodrama* (MCHUGH, 2005).

Para tratar sobre o cinema coreano contemporâneo foram utilizados os seguintes livros: *New Korean Cinema* (SHIN; STRINGER, 2005), *Virtual hallyu: Korean cinema of the global era* (KIM, 2011), *The South Korean film renaissance* (CHOI, 2010) e *Contemporary Korean Cinema: Culture, Identity and Politics* (LEE, 2001).

A metodologia empregada será a referendada pela bibliografia a partir dos autores citados anteriormente, cuja tradução não existe ainda no Brasil, o que nos permite contribuir para a disseminação das informações nela contida. O método de investigação também contemplará a análise fílmica através dos autores Jacques Aumont (1995,2009) e David Bordwell (2013). A partir dessas leituras, bus-

---

<sup>3</sup> São os filmes de Lee Man-hee restaurados e recentemente lançados pela Korean Film Archive, que consiste em quatro filmes, *The Marines Who Never Returned* (1963), *Black Hair* (1963), *A Day Off* (1968), *Assassin* (1969) e o documentário *Filmmaker Documentary Series: Lee Man Hee*.

camos criar categorias para encontrar traços estilísticos e temáticos em *Homebound* que influenciaram o filme *Happy End*.

Nesta construção de categorias de estilo, serão analisados temas recorrentes, gêneros cinematográficos e aspectos estéticos (enquadramentos, montagem, mise-en-scène, fotografia, som e etc) na obra de Lee Man-hee.

No filme *Happy End*, temos um estreitamento narrativo com *Homebound*, sendo que ambos lidam com personagens masculinos degenerados, em *Homebound* pela Guerra da Coreia (1950-1953), no caso *Happy End* pela crise financeira asiática de 1997 (MCHUGH,2005, p.205), tornando a relação destes personagens com suas esposas de extrema dependência, que num determinado ponto da narrativa estas esposas não suportam mais, e acabam traindo seus maridos. Apesar da diferença de épocas os dois filmes claramente criticam o sistema patriarcal, que na Coreia é fortemente arraigado ao Confucionismo.

#### **Aspectos estéticos e narrativos em Lee Man-hee**

Lee Man-hee adotou em seus filmes aspectos únicos na montagem, no som e em seus roteiros. Experimentação é um pilar fundamental na *mise-en-scène* do diretor, onde sua originalidade vem da vontade de sempre filmar de modo diferente dos filmes americanos, diferente dos outros diretores coreanos e diferente dos filmes que ele já fez, (MUN, op. cit., p. 34) fazendo da experimentação um aspecto contínuo em sua obra.

Na montagem do filme *Assassin* (1969), Lee Man-hee nos mostra paralelamente dois acontecimentos: um personagem a caminho de realizar um assassinato e outro em uma casa onde uma garota é mantida como refém. Esta montagem paralela une o fio da narrativa e aumenta sua expressão gradativamente com os cortes na mudança de cenas, justapondo assim as narrativas organicamente. Ambas narrativas, a jornada do assassino e o conto de fadas da garota refém, chegam em seus clímax integrando um único filme. Já o suspense é gerado a partir de nossa apreensão face ao assassino e sua filha adotiva que é mantida como refém. Nos filmes de Lee Man-hee o som é frequentemente colocado com o intuito de bus-

car sentimentos além do que está sendo representado pela imagem, gerando assim emoções únicas no espectador (MUN,op. cit., p.31) como na sequência do delírio do Capt. Choe em *Homebound*, onde no momento em que sua esposa Ji-yeon começa a ler uma carta de congratulações que seu marido recebe pelos seus feitos durante a guerra, enquanto a carta é lida uma marcha marcial começa a tomar o espaço sonoro da cena. Agora Capt. Choe está portando seu uniforme militar, a câmera é posicionada de forma a não perceber que ele se encontra de cadeira de rodas (Figura 01), a música toma um espaço diegético (Figura 02), e Capt. Choe começa a narrar acontecimentos que vivenciou durante a guerra da Coreia. Sua esposa Ji-yeon tenta desencorajá-lo a rememorar o passado, mas sem sucesso (Figura 03), quando ele passa a relatar o momento em que seu esquadrão foi dizimado, explosões e tiros sobrepõem-se às vozes dos personagens e junto da música, confluem tomando gradativamente todo o espaço sonoro. Capt. Choe cai de sua cadeira de rodas (Figura 04) e continua a dar ordens aos soldados que apenas ele vê (Figura 05 e 06), para parar com o delírio de seu marido, Ji-yeon retira a agulha do toca discos (Figura 07), e Capt. Choe volta à sanidade (Figura 08).

Esta sequência representa como o diretor Lee Man-hee potencializou o uso da música para dar um peso narrativo maior e ao mesmo tempo apontar os traumas que foram gerados a partir da Guerra da Coreia. O diretor de fotografia Lee Suck-ki, que trabalhou com Lee Man-hee em diversos filmes (*Homebound*, *A Day Off*, *Assassin*, e etc.), confirma que Lee Man-hee teve uma grande preocupação com o som e a imagem:

Em alguns casos, ele coloca a música em maior evidência que a imagem, em outros casos a música e a imagem estão em sincronia. Na sequência do delírio do Capt. Choe em *Homebound* a música foi decidida antes de iniciar as filmagens. Sendo a música decidida anteriormente, a câmera acaba entrando ou saindo de acordo com a música. Para, cenas mais importantes, ele fazia anotações detalhadas nos storyboards. Esta é a natureza experimental dele. Nos filmes o som consiste em ambiência, música e diálogos. Em seu uso da música,



Figuras 01, 02, 03, 04 e 05: Stills do Filme *Homebound* (1967)

Lee muitas vezes optou pela harmonia entre imagem e som, porém em outros momentos ele escolheu a dissonância[...] (MUN,op. cit., p.31, tradução nossa)

Lee Man-hee explorou com profundidade as possibilidades da *mise-en-scène*<sup>4</sup>, em *Homebound*, por exemplo, usa-se enquadramentos claustrofóbicos para expressar o conflito entre a esposa e seu marido escritor e veterano de guerra que tem dificuldades de locomoção por conta dos ferimentos sofridos anos atrás na Guerra da Coreia (1950-1953). Confinando os dois personagens com mobílias e janelas, Lee Man-hee sugere que os dois personagens vivem aprisionados em uma relação ao mesmo tempo claustrofobia e dividida.

Os personagens em um espaço claustrofóbico visto a partir da janela (Figura 09), simbolicamente, a esposa, Ji-yeon, e seu marido, Capt. Choe, estão aprisionados pelo jugo familiar.

A sensação de confinamento é enfatizada pela separação dos dois personagens (Figura 10), na imagem está o Capt. Choe vestindo seu uniforme militar, que representa sua ligação ao passado, a separação entre marido e mulher é evidenciado pela janela que divide a composição.

Durante todo o filme o sentimento de confinamento permanece, mesmo em locações externas Lee Man-hee posiciona a câmera de forma a acentuar este sentimento que perpassa por estes personagens (Figura 11 e 12)

A busca de Lee Man-hee em suas experimentações na linguagem cinematográfica é motivada pela busca de uma linguagem cinematografia distintamente coreana, como frisa Baek Gyeol, um dos roteiristas que trabalhou com Lee Man-hee:

<sup>4</sup> *Mise-en-scène* se constitui essencialmente através da ação e dos procedimentos estilísticos que são inaugurados para realçá-la, tanto em termos plásticos (cenografia, fotografia, figurino, movimentação de câmera), quanto em termos da ação propriamente (a "encenação" do ator na cena, a interpretação), constituindo-se a partir da forma estilística da imagem-câmera, de modo mais profícuo no plano-sequência e na profundidade de campo (RAMOS, 2011, p. 3).



Figuras 06, 07, 08, 09 e 10: Stills do Filme *Homebound* (1967)

Para Lee Man-hee e eu, há uma preocupação fundamental em relação à cinematografia. É o fato de que são os Ocidentais que fazem os equipamentos relacionados ao cinema. Se você comparar cinema com a pintura, é um modo ocidental de pintura. Porém se você tentar fazer uma pintura oriental com métodos ocidentais, vários problemas irão aparecer. Nós conversávamos muito em como podíamos representar o pensamento oriental, a sabedoria coreana, enquanto usamos equipamentos Ocidentais ou métodos ocidentais na pintura. (MUN, op. cit., p.28, tradução nossa)

A seguinte obra (Figura 13), chamada *Sangbak* foi pintada por Kim Hong-ho no final do século XVIII, e ilustra a luta tradicional coreana chamada *Ssireum*. Nela podemos notar um ponto de vista zenital, sendo a ação de um ponto de vista que engloba toda a cena.

Lee Man-hee traduziu a mesma intenção em uma cena de ação em seu filme *A Day Off* (Figura 14), onde dois homens estão brigando e a câmera está posicionada em um ângulo zenital.

O mesmo enquadramento mais tarde foi executado por outros diretores coreanos, como Park Chan-wook (Figura 15) em *Mr. Vingança* (*Sympathy for Mr. Vengeance*, 2002), posicionando a câmera em um ângulo superior, e também no curta-metragem (Figura 16) *Night Fishing* (2011).

## HAPPY END E HOMEBOUND

As referências cinematográficas do filme *Happy End* com o filme *Homebound* são entrelaçadas em vários níveis.

*Happy End* aponta a chegada da nova geração de diretores coreanos que estão profundamente em sintonia com o seu cinema nacional, ancorando aspectos estéticos e temáticos da Era de Ouro do Cinema Coreano dos anos 60 até o início dos 70, e também estão em concomitância à Korean New Wave (MCHUGH, 2005, pg. 202). A película *Happy End* demonstra como a Era de Ouro do cinema coreano in-



Figuras 11 e 12: Stills do Filme *Homebound* (1967)



Figura 13. *Sangbak*. Autor Kim Hong-ho pintura do final do século XVIII



Figura 14: Still do Filme *A Day Off* (1968)

fluenciou o cinema coreano que prospera nos dias de hoje, principalmente pelo contexto contemporâneo, onde em face à globalização o cinema coreano foi forçado a competir com os filmes de Hollywood e europeus, em grande parte em resultado da revogação da lei que impunha cotas durante os anos 80 (MCHUGH, op.cit. p. 202).

O tema de ambos os filmes nos permite refletir como as representações de gênero e da família em cada momento histórico no qual os filmes se inserem. *Homebound* foi feito no ano de 1967, no momento em que a Coreia do Sul vivenciava o momento mais negro da ditadura militar de Park Chung-hee, que já estava no poder por seis anos e permaneceria até 1979, e aponta os traumas da Guerra da Coreia. *Happy End* foi concebido em meio à crise financeira do final dos anos 90, momento em que a Coreia do Sul presenciou suas maiores taxas de desemprego.<sup>5</sup>

Algo que também une ambos os filmes é como os diretores tratam os assuntos ligados ao desejo, amor ilícito e a representação dos gêneros. Um dos filmes mais controversos da história do cinema coreano, que também trata das relações extraconjugais, que desafiou as convenções da sociedade de sua época, é *Madame Freedom* (1956) do diretor Han Hyung-mo. Nele, a trama se desenrola a partir da transformação de uma esposa de um professor para uma mulher de negócios promíscua, fazendo dela uma representação contrária a de uma esposa da classe média de sua época. Segundo a crítica Kim So-young ((MCHUGH, op.cit. p. 194), com uma renda própria, faz com que a personagem principal de *Madame Freedom* consiga independência de seu marido, dando a ela acesso ao livre consumo e ao desejo sexual fora dos limites de sua residência. No caso de *Happy End* e *Homebound* as mulheres representadas buscam o trabalho fora de suas casas entrando em detrimento com suas vidas domésticas e em determinado ponto da narrativa são punidas por isto. Em *Happy End* ela é morta, em *Homebound* ela não tem mais um lugar para voltar.

Durante a fase inicial da industrialização da Coreia do Sul, a economia ainda era incipiente e fragilizada principalmente pela guerra que

<sup>5</sup> Ver "Internacional Economic Statistics: Republic of Korea (South Korea) \ Employment and Unemployment" <<http://statinfo.biz/HTML/M1783F6838A5433L2.aspx>> Acesso em: 01 outubro de 2014.



Figura 15: Still do Filme *Mr. Vingança* (2002)



Figura 16: Still do Filme *Night Fishing* (2011)



Figuras 17, 18 e 19: Stills do Filme *Homebound* (1967)

assolou o país anos atrás, gerou a necessidade da força de trabalho por parte das mulheres que entrou em conflito com os preconceitos da sociedade da época que condenava as mulheres (MCHUGH, op.cit. p. 204). *Happy End* foi lançado no ápice da crise de 1999 que acabou com o milagre econômico que a Coreia do Sul vivenciara após a guerra. O filme nos fala sobre um casal, Min-gi, Po-ra e o bebê do casal So-yon que nasceu por volta da época em que a Coreia assinou o IMF Loan Treaty<sup>6</sup>. Esta crise resultou em taxas de desempregos que pularam de 2.3% para 8.2% em um período menor que um ano (MCHUGH, op.cit. p. 205). Min-gi um ex funcionário de banco, está sem trabalho e passa seu tempo lendo em livrarias e parques. Ele também cuida da manutenção e os serviços domésticos da casa, buscando So-yon da creche, alimenta o bebê, passa o aspirador na casa, lava a roupa de todos, lava o carro, etc. Sua vida de classe média é sustentada por conta de Po-ra que é uma mulher de negócios de sucesso, que administra uma escola de inglês para crianças.

O sucesso de Po-ra inverte os papéis convencionais, agora que ela sustenta a casa não sente culpa em exigir de Min-gi mais presença e participação nos cuidados de So-yon, enquanto Min-ri deita-se sobre o sofá durante a noite e vê telenovelas.

## ESPAÇOS CONFINADOS

*Homebound* e *Happy End* são filmes visualmente sufocantes, principalmente por conta do confinamento no qual os protagonistas masculinos estão sujeitos. Estes espaços materializam o sentimento de apreensão, onde é potencializada pela mise-en-scène. Do trem às escadarias em *Homebound* e dos elevadores e televisores em *Happy End*, estes filmes usam espaços e objetos para problematizar aspectos ligados ao gênero, família e a dinâmica de poder na sociedade coreana.

As escadarias em *Homebound* representam a mobilidade da personagem Ji-yeon, e o ponto intermediário entre o encontro com seu marido (Figura 17), e no momento em que a personagem está na cidade longe da influência dele. (Figura 18)

<sup>6</sup> Empréstimo no valor de \$55 bilhões de dólares do Fundo Monetário Internacional.



Figuras 20 e 21: Stills do Filme *Happy End* (1999)



Figura 22: Still do Filme *Homebound* (1967)



Figura 23: Still do Filme *Happy End* (1999)

E para evidenciar a sensação de isolamento e claustrofobia dos personagens, ambos os filmes usam a janela para expressar tais sentimentos (Figura 19 e 20).

No Filme *Happy End* este isolamento é ainda mais potencializado quando o personagem Min-gi está no elevador. (Figura 20)

Para dar a sensação de separação/união, ambos os filmes utilizam de objetos de cena para representar a relação dos casais representados nos filmes (Figura 22 e Figura 23). O enquadramento da figura 22 representa a separação do casal, já na figura 23 representa a união de Po-ra e seu amante Il-bon no lado direito.

A seguinte obra (Figura 22), chamada *Wolyamilhoe* (Encontro furtivo sob a lua), foi pintada por Shin Yun-bok no ano de 1805 e retrata um jovem casal desfrutando de um amor secreto despercebido, exceto para os olhares furtivos de uma mulher que olha a partir da esquina. Utilizando o mesmo acontecimento o diretor Jeong Ji-woo retrata no seu filme *Happy End* um casal de amantes desfrutando de um amor secreto, e escondido o marido observa (Figura 25 e 26). Com um leve travelling para a esquerda, saímos do rosto do marido para o casal de amantes, representando a mesma intenção que a pintura de Shin Yun-bok.

A partir desta análise, podemos concluir que Lee Man-hee não só se inspirou no trabalho de diretores que o antecederam, como fez referências diretas à pintura tradicional coreana. Da mesma forma, é possível observar procedimento equivalente em diretores coreanos contemporâneos, que igualmente procuram essas referências no cinema de Lee Man-hee e inspiração na pintura.

## REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **A Estética do filme**. 6ª edição. Papirus Editora, 1995

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. 4ª edição. Campinas/SP: Papirus Editora, 2009.



Figura 24: *Wolyamilhoe*. Autor Shin Yun-bok, 1805.



Figuras 25 e 26: Stills do Filme *Happy End* (1999)

APRÀ, Ariano. **A la découverte du cinéma coréen.**  
Paris: Editions du Centre Pompidou, 1993.

BORDWELL, David. **Sobre a História do Estilo Cinematográfico.** Campinas (SP): Editora da Unicamp, 2013

CHOI, Jinhee. **The South Korean film renaissance: local hitmakers, global provocators.** Wesleyan University Press, 2010

DIFFRIENT, David Scott. **“Military Enlightenment” for the Masses: Genre and Cultural intermixing in South Korea’s Golden Age War Films.** Cinema Journal 45, No. 1. University of Texas Press, 2005.

GILLS, Barry. K. **South Korea and Globalization: The Rise to Globalism?** Md.: Rowman & Littlefield Publishers, 2000.

JIN, Dal Yong. **Cultural Politics in Korea’s contemporary films under neoliberal globalization.** Media Culture Society n°28, 2006.

MCHUGH, Kathleen. (Org.). **South Korean Golden Age Melodrama: Gender, Genre, and National Cinema.** Wayne State University Press, 2005.

KIM, Hak-su. **Off-Screen: Korean Film History, vol.1.** Inmul gwa sasangsa, Seul: 2002.

KIM, Kyung Hyun. **Virtual hallyu: Korean cinema of the global era.** Duke University Press, 2011

KIM, Mee-hyun. **Korean Cinema from Origins to Renaissance.** Communication Books, Seul: 2007.

LEE, Young-il. **The History of Korean Cinema: Main Current of Korean Cinema.** Trad. Richard Lynn Greever. Seoul: Motion Picture Promotion Corporation, 1988.

LEE, Hyangjin. **Contemporary Korean Cinema: Culture, Identity and Politics.** Manchester University Press, 2001.

MUN, Gwan-gyu. **Korean Film Directors: Lee Man-hee.** Seoul Selection, 2009

PAQUET, Darcy. **New Korean Cinema: The Korean Film Industry: 1992 to the present.** Edinburgh University Press, 2005.

RAMOS, Fernão Pessoa. **A Mise-en-scène do Documentário.** Cine Documental n°4, Buenos Aires: 2011.

SHIN, Chi-yun; STRINGER, Julian. **New Korean Cinema.** NYC Press, 2005.

#### Filmes citados

*A Day Off* (1968) dir. Lee Man-hee

*A Water Mill* (1966) dir. Lee Man-hee

*An Affair* (1998) Lee Jae-yong

*Arirang* (1926) dir. Na Yun-kyoo

*Assassin* dir. Lee Man-hee

*Joint Security Area* (2001) dir. Park Chan-wook

*Filmmaker Documentary Series: Lee Man Hee* (50 Minutos)

*Full Autumn* (1966) dir. Lee Man-hee

*Happy End* (1999) dir. Jeong Ji-woo

*Homebound* dir. Lee Man-hee

*Hurrah! For Freedom* (1946) dir. Choi In-kyu

*Madame Freedom* (1956) dir. Han Hyung-mo

*Mr. Vingança* (*Sympathy for Mr. Vengeance*, 2002) dir. Park Chan-wook

*Night Fishing* (2011) dir. Park Chan-wook e Park Chan-kyong

*No.3* (1997) dir. Song Neung-han

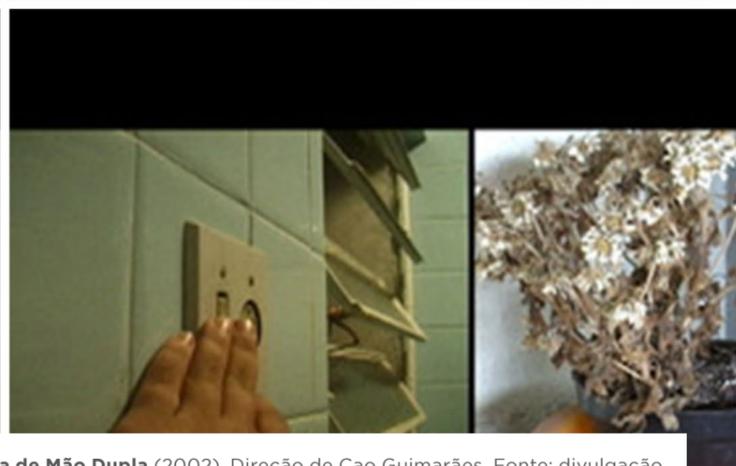
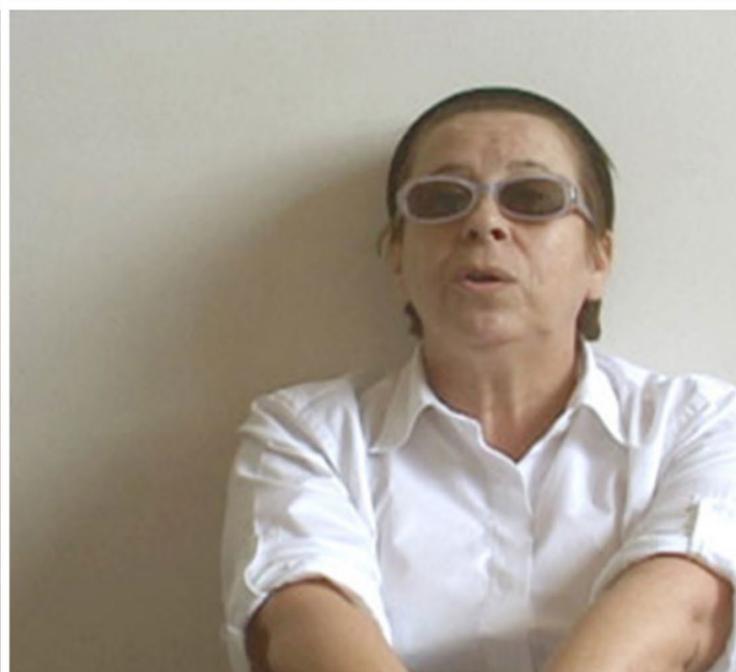
*Piagol* (1955) dir. Lee Kang-cheon

*Shiri* (1999) dir. Kang Je-gyu

*The Day a Pig Fell into the Well* (1996) dir. Hong Sang-soo

*The DMZ* (1965) de Park Sang-ho

*When Wild Flowers Blossom* (1974) dir. Lee Man-hee



Rua de Mão Dupla (2002). Direção de Cao Guimarães. Fonte: divulgação.

## Rua de Mão Dupla e o cinema-dispositivo de Cao Guimarães

Camila Albrecht Freitas<sup>1</sup>

Discente do curso de Cinema e Audiovisual da UFPEL

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo dissertar brevemente sobre a cinematografia de Cao Guimarães e sua evidente hibridação com a arte contemporânea, referenciando suas obras e tendo como principal objeto de estudo o filme *Rua de Mão Dupla* (2004) e sua caracterização como filme-dispositivo.

**Palavras-chave:** documentário, filme-dispositivo, arte contemporânea.

**Abstract:** This article aims to briefly elaborate about the cinematography of Cao Guimarães and his evident hybridization with contemporary art, referencing his works and the movie *Rua de Mão Dupla* (2004) is the main object of this study and its characterization as a movie-device.

**Key-words:** documentary, movie-device, contemporary art.

### INTRODUÇÃO

O documentário de Cao Guimarães apresenta forte entrelaçamento com as artes plásticas, o que faz dele, além de cineasta, um artista engajado. Desde cedo, Guimarães se interessou por experimentações artísticas e imagéticas que o levaram a produzir algumas videoartes, todas incitando reflexões filosóficas. E, desse modo, exhibe seus trabalhos em diferentes museus e galerias, fundindo cinema e arte contemporânea. *Rua de Mão Dupla* se apresenta como uma espécie de documentário-jogo, desde o processo de como é concebido até o produto final e se difere muito da forma padrão de produção de documentário. Essa nova forma estratégica de pensar e construir o documentário é tratada como filme-dispositivo, onde o cinema é

<sup>1</sup> camila\_albrecht@hotmail.com

visto como um projeto ideológico. Portanto, este artigo tem como princípio o desenvolvimento de uma breve análise sobre a cinematografia de Cao Guimarães, partindo para reflexões acerca do conceito de filme-dispositivo e suas influências na arte contemporânea, tendo como base e principal objeto de análise o filme *Rua de Mão Dupla*, pautado sobre referências de teóricos do documentário.

## CINEASTA E ARTISTA PLÁSTICO

Nascido em Belo Horizonte, cidade onde vive e trabalha, Cao Guimarães tem tido uma trajetória distinta na área da cinematografia, já que seus trabalhos apresentam forte hibridação entre os campos da arte e do cinema.

Cao Guimarães, por incrível que pareça, nunca estudou em uma escola de cinema especificamente. Formou-se em Filosofia e, sempre interessado em Fotografia, embarcou no âmbito do cinema através de testes e experimentações com uma câmera super-8, onde gravava um “pequeno exercício de observação solitária do mundo”, nas palavras de Consuelo Lins (2007), documentarista e estudiosa do diretor e seus filmes.

Desde cedo, a obra de Cao Guimarães mostra certa densidade filosófica e sociológica e, muitas vezes, política. Focado em dar alma aos seus trabalhos atribuindo a cada um deles um viés mais artístico, o diretor acaba por manter certo desinteresse à lógica de mercado imbuída no ato de fazer cinema, não tendo grandes pretensões em exhibir e distribuir seus filmes. Como exemplo disso pode-se citar os filmes mais novos de sua carreira como cineasta/artista: *O Fim do Sem Fim* (2000), *Nanofonia* (2003) e *Da Janela do meu Quarto* (2004). O primeiro trata-se de uma análise sociológica-funcional acerca do desaparecimento de algumas profissões no Brasil na contemporaneidade; o segundo se concebe como uma videoarte sobre acontecimentos cotidianos ordinários, como uma bolha de sabão explodindo; o terceiro relata a briga de dois meninos que brincam da janela de um quarto.

Apesar de diferentes em questões de representação do real seja no documentário ou na videoarte, o que une essas obras iniciais é

a densidade que cada uma carrega e o seu esforço por um sentido para além do que é mostrado na imagem, identidade filosófica que começava a enraizar-se no seu trabalho cinematográfico.

Desse modo, se percebe que, além da vontade pelo novo e pela experimentação, o grande poder artístico, social e filosófico incrustado nas entrelinhas de seus trabalhos é questão marcante na obra de Cao Guimarães, mesmo os mais imaturos. Porém, atrelado à precariedade do circuito brasileiro de distribuição de filmes, se percebe uma indiferença por parte do cineasta na forma como os produtos finalizados chegam ao público. Assim sendo, se nota um intenso trabalho conceitual em cada obra em separado e pouco esforço na exibição e distribuição das mesmas, o que o torna um gênio desconhecido. Isso pode ser percebido nas palavras do próprio diretor a partir de entrevista para a revista *Contracampo*:

O que posso dizer primeiramente é que dedico minha energia mais em fazer filmes do que em distribuí-los. Não tenho estratégias prévias de distribuição, as coisas vão acontecendo meio que paralelamente a execução de novos filmes. Tenho algumas intuições e alguma preguiça de enfrentar os meios clássicos de distribuição de cinema no Brasil. (GUIMARÃES, 2010)<sup>2</sup>

Dos seis longas, nove curtas e algumas videoinstalações presentes na obra total de Cao Guimarães é evidente o entrelaçamento que há entre documentário e arte contemporânea, áreas muito distantes entre si. Isso se dá por conta da forma ensaística de seus filmes, muito marcados pela fotografia e experimentação que o artista realiza desde os anos 90. O que corrobora esse fato é *Andarilho* (2007), um dos seus documentários mais recentes, que foi escolhido para a abertura da 27ª Bienal de São Paulo. Para Consuelo Lins, Cao Guimarães apresenta uma forma própria de pensar e executar cinema que não passa, necessariamente, por nenhuma filiação, fazendo “filmes liber-

---

<sup>2</sup> Entrevista concedida a Ruy Gardnier por e-mail, disponível em <<http://goo.gl/Dx1JzT>>, acesso em 05/07/2014.

tadores, que inventam narrativas, dispositivos e novas percepções do real, sugerindo, nesse movimento, que o cinema tem muito a ganhar associando-se ao que lhe é, de certa forma, “exterior”.” (LINS, 2009)

O cineasta inventa dispositivos ou procedimentos alternativos para manifestação e representação de conceitos, além de modos de criação próprios para o espectador melhor compreender, perceber e sentir a obra. Para exemplificar esse fato cita-se o filme *Rua de Mão Dupla* (2002), objeto de análise desse texto, que foi primeiramente concebido como vídeo instalação na 25ª Bienal Internacional de São Paulo, tendo como tema *Iconografias Metropolitanas*, depois consolidado como documentário. O filme caracterizado como filme-dispositivo se apresenta como uma espécie de documentário-jogo e está intimamente ligado à trajetória de Cao Guimarães como artista plástico.

## **RUA DE MÃO DUPLA COMO FILME DISPOSITIVO**

No documentário *Rua de Mão Dupla*, o diretor desenvolve uma estratégia de representação: Cao Guimarães convida pessoas de classe média da cidade de Belo Horizonte para, divididos em duplas e no tempo de 24 horas, trocarem de casa tendo em mãos uma câmera digital pequena, onde gravariam o que bem quisessem do espaço desconhecido criando, concomitantemente, uma “imagem mental” do outro tendo em base o lugar e a convivência com os objetos particulares alheios. Em sequência, em tela dividida, um daria o depoimento acerca da sua visão do outro, enquanto o outro em questão é mostrado como se fosse espectador daquele relato. Desse modo, tudo acontece sem pretensão de estabelecer uma linha entre as histórias contadas ou continuidade nas imagens filmadas, dando ênfase mais ao estudo sociológico sobre a forma de pensar a questão do outro do que a particularidade exposta de cada pessoa.

Portanto, é evidente o quanto o diretor concebe um jogo, a partir de uma estratégia prévia de criação. Escolhendo jogadores, determinando regras e objetivos. E fornecendo objetos funcionais (câmera) para sua realização, Cao apresenta um documentário-jogo ou, ainda, um filme-dispositivo, onde não filma nem dirige.

Assim sendo, dificilmente se conseguirá caracterizar o estilo de documentário de Cao Guimarães em *Rua de Mão Dupla* e em vários outros trabalhos, tendo como base as teorias de Bill Nichols e suas classificações de estilo, seja poético, expositivo, observativo ou participativo. O filme em questão por utilizar o dispositivo como temática central se desprende totalmente de preceitos.

Para melhor compreender a ideia de dispositivo, presente em alguns filmes e documentários brasileiros contemporâneos, é preciso que se pense os recursos utilizados, o processo de construção e a prática fílmica. Trata-se de identificar o cinema como um projeto ideológico que, utilizando recursos tecnológicos como a câmera, se apropria de subjetivas representações do real, que é a imagem em si, para então decodificá-las no decorrer da construção do filme, com fim de torná-las objetivas. Importante pensar na figura do espectador nesse processo como um ser receptor dessas imagens que, além do diretor, também é capaz de decodificá-las.

Conforme Cesar Migliorin, em artigo publicado na internet sobre o filme, se não há uma montagem prévia também não há método padrão de produção e organização de um filme-dispositivo.

A montagem não é o que refaz o mundo na tela, não é mais o que organiza o espaço e o tempo, como no cinema clássico, nem é o que nega o clássico e releva o cinema como construção. A montagem e a decupagem perdem o reinado. Não é mais a montagem que revela o mundo ou o aparato. Não é mais a transparência ou a opacidade que estabelecem o lugar do espectador. Na tela, não encontramos um espaço e um tempo reconstruído para o olhar do espectador, mas blocos de experiência, na e com a imagem, compartilhados com o espectador. (MIGLIORIN, 2005)<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Artigo “O dispositivo como estratégia narrativa”, de Cesar Migliorin, disponível em <<http://goo.gl/rk2MGU>>, acesso em 10/07/2014.

Portanto, sem um argumento ou roteiro pré-concebido, em *Rua de Mão Dupla* não se prima pela construção de um espaço-tempo, e sim pela forma como o filme se mostra ao espectador, onde a transformação do objeto audiovisual, fruto da criação de um novo procedimento de filmagem, se revela como estratégia narrativa e tema central do documentário.

## REFERÊNCIAS

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008

LINS, Consuelo. **O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo**. In: Sobre fazer documentário / Vários autores. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

LINS, Consuelo. **Rua de mão dupla: documentário e arte contemporânea**. In: MACIEL, Kátia, Transcinemas. Rio de Janeiro: Contracapas, 2009.

MIGLIORIN, César. **O dispositivo como estratégia narrativa**. Digitagrama: Revista Acadêmica de Cinema. Disponível em <<http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/cmigliorin.asp>> Acesso em 10.jul.,2014

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



Sala de cinema, ilustrando o cineclubismo. Fonte: images.google.com.

# Cineclubismo na Belém do Pará dos anos 1990

**Marco Antonio Moreira Carvalho<sup>1</sup>**

Graduado em Administração de Empresas. Especialização em Marketing. Mestrando em Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES/ICA/UFPA).

**Bene Martins<sup>2</sup>**

Doutora em Letras e Artes (UGMG), professora da Escola de Teatro e Dança da UFPA e do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) da Universidade Federal do Pará. Coordenadora do Projeto de Pesquisa: Memória da Dramaturgia Amazônica: Construção de Acervo Dramatúrgico

**Resumo:** Vivemos num momento em que o cinema está evoluindo e buscando novos caminhos, mas, ao mesmo tempo, verificamos que muitos espectadores não estão acompanhando este processo. Este texto tece algumas reflexões sobre a situação dos cineclubes e procura demonstrar a necessidade de fortalecer a prática de exibição de filmes de maior qualidade, com vistas a formar público mais atento às temáticas e às particularidades de um filme.

**Palavras-chave:** Cinema, Cineclube, Cultura, História - Belém-PA.

**Abstract:** *We live in a moment that Cinema is growing and getting better in many ways, but at the same time, we can see that many viewers are not seeing this process. This text investigates some reflections about the cine clubs and try to demonstrate the necessity of a films exhibition mechanism with higher quality to form a public with more commitment on the particularities of a film.*

**Keywords:** *Cinema, Cine Clubs, Culture, History - Belém-PA*

*A arte é apenas um meio de tornar a vida mais interessante que a arte.*

**Robert Filiou**

---

<sup>1</sup> marcoantonio.moreira@hotmail.com

<sup>2</sup> behne03@yahoo.com.br

O cinema foi criado pelos irmãos Lumière no final do século XIX como uma invenção que, gradualmente, foi sendo testada e manipulada, abrindo novos horizontes de criação artística. Inicialmente, a forma de filmar era o principal foco. Os irmãos Lumière descobriram o primeiro passo dessa evolução através de muita experimentação, construindo um olhar inicialmente apenas para registrar o dia a dia, o cotidiano, a rotina das pessoas. Por ter registrado a realidade como ela é, essa invenção foi surpreendente aos espectadores do final do século XIX. Dessa forma, criou-se um conceito inicial para o cinema: ser fiel à realidade. Como o cinema foi sendo visto como uma atividade economicamente viável e que necessitava de investimentos e mão-de-obra, rapidamente houve a criação de um polo de produção. Este iniciou com potencial de uma indústria cinematográfica e, anos depois, a produção seria liderada pelos EUA. Mas, para os artistas e determinados diretores daquele momento de desenvolvimento industrial, esse conceito e a construção de um formato de produção cinematográfica em série, como mercadoria de consumo, não era suficiente, nem satisfatório. Como toda inquietação artística, esta buscou outros caminhos em direção à conceituação de cinema como Arte.

A Arte moderna nasce no momento da invenção da fotografia, desenvolve-se simultaneamente ao sistema Taylor (1891) e ao cinema (1895) e é contemporânea das análises econômicas de Marx; a modernidade artística, subproduto da civilização industrial, nasce no cerne do processo de racionalização do trabalho (BOURRIAUD, 2011, p. 13).

Já que registrar o cotidiano tal qual não satisfazia aos profissionais mais criativos, o que fazer e registrar e o que captar pelas lentes das filmagens? Captar a realidade de um trem chegando, trabalhadores saindo de uma fábrica, brincadeiras entre crianças num quintal, entre outras filmagens iniciais com a nova invenção, serviram para provocar, estimular novas necessidades: a criação de outras realidades, a exploração da potencialidade das máquinas fílmicas. Assim, tentativas foram experimentadas, de maneira a extrapolar o já visto, por assim dizer, em busca de algo a mais para ser mostrado.

Para Tom Gunning, autor do livro *"The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde"*, os primeiros filmes têm como assunto "sua própria habilidade de mostrar alguma coisa", de preferência uma coisa em movimento, seja ela a bailarina de *"Annabelle Butterfly Dance"* (Edison, 1895), o grupo de trabalhadores de *"Sortie D'Usine"* (Lumière, 1895) ou o próprio movimento da câmera diante da paisagem como a panorâmica horizontal de *"Panorama of Esplanade by Night"* (EDISON, 1901, apud COSTA, 2005, p. 120).

Influenciados pelo teatro, literatura e pintura entre outras formas de manifestações, artistas do início do século passado perceberam a força do cinema como meio de expressão e, por esse longo e novo caminho, começaram a experimentar tais possibilidades. Neste processo, já no início do século XX, o francês George Méliès<sup>3</sup> teve um papel fundamental por acreditar e investir em projetos e realizações que mudaram radicalmente a forma de fazer e ver o cinema na sua época.

Para Méliès, o cinema era um veículo ideal para trabalhar com fantasia, imaginação, sonho. Assim, por que não criar outros mundos e, por consequência, um novo conceito de fazer cinema?

Mas, ao discutir a questão do cinema como expressão artística, em busca de novas linguagens, formas de fazer e ser, aproximando-se de um conceito de Arte, inevitavelmente outra questão surgiu: como ver estes filmes que têm outro viés, com relação à visão inicial, do que é o cinema? Como fazer com que outros olhares e fazeres de cinema sejam percebidos pelo público, provocando novas interpretações e questionamentos, como sensibilizar o receptor, como atrair público para propostas inovadoras?

É nos anos 1910 e 1920, depois de uma breve fase de "primitivismo" que o cinema toma realmente

<sup>3</sup> George Méliès (1861-1938) foi um dos precursores do cinema. Realizou mais de 500 filmes e foi responsável pela criação do primeiro estúdio cinematográfico da Europa.



Figura 01: A Saída dos Operários da Fábrica Lumière, um dos primeiros filmes dos irmãos Lumière. Foto: <http://goo.gl/EKBEMM>



Figura 02: Viagem à Lua (George Méliès, 1902). Um grande sucesso de público do início do século XX. Foto: <http://goo.gl/p23NGq>

forma: um “primeiro” cinema mudo, depois falado, procurando várias vias seus próprios meios de expressão. Ora, do futurismo ao surrealismo, é precisamente a época daquilo que chamamos de as vanguardas históricas (AUMONT, 2008, p. 27).

As respostas às questões mencionadas: inovar, testar meios de expressão ainda não experimentados, tais propositores acompanharam ou fizeram eco ao panorama dos movimentos à época, futurismo, surrealismo, alternativas outras de filmar em foco. Inúmeras propostas, outras estéticas, outros públicos envolvidos e, naturalmente, a necessidade de criar espaços de exibição para esses tipos de cinema, já realizados em vários países. Uma das alternativas para os apreciadores dos filmes considerados filmes de arte, foi a criação dos cineclubes, primeiramente na França, no início dos anos 1920. A proposta era/é a de exibir filmes que têm como intenção estimular o público a ver, discutir e refletir sobre a arte cinematográfica. Dessa maneira, paralelo à construção de um sistema de exibição comercial comprometido com a indústria do cinema, formado no início do século passado, outros filmes poderiam ser vistos, e não mais seriam marginalizados pelo sistema de exibição vigente.

Em 1920, o cineasta e crítico Louis Delluc cria o nome cineclubes lançando, em 14 de janeiro, o semanário “*Le Journal du Cineclub*”, ou simplesmente, “*Cineclub*”. Essa publicação, de fato, cristaliza preocupação de um amplo grupo de realizadores que militam por um cinema de qualidade, livre das injunções do poder econômico e a favor de uma atividade de crítica autêntica. A revista pretendia estabelecer um diálogo entre os cineastas e o público, organizando também, manifestações pelo desenvolvimento do cinema francês<sup>4</sup>

Como consequência à criação deste novo espaço, foi formado outro público que, ao mesmo tempo, começou a buscar no cinema

4 In: <http://cineclubes.utopia.com.br/historia/outra.html>

outras importâncias, gerando novos espectadores que, a partir da complexidade cinematográfica percebida nos mais diversos filmes de várias nacionalidades, deixaram de ser observadores de uma obra fílmica, para serem realizadores. Entre muitos casos registrados na história do cinema, é importante lembrar o movimento cinematográfico da *Nouvelle Vague* - movimento criado na França no final dos anos 1950, cuja proposta era criar novas formas de realização, mudando padrões da narrativa e da utilização dos elementos da linguagem cinematográfica - que, a partir da visão de críticos de cinema, da revista *Cahiers du Cinéma*, e sua interação com os cineclubes existentes na França dos anos 50, procurou criar novas alternativas à criação cinematográfica com uma geração de realizadores como Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, François Truffaut e Jacques Rivette. *Acochado* (*À Bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1960) e *Os Incompreendidos* (*Les quatre cents coups*, François Truffaut, 1959) representam os primeiros passos em direção a quebra da narrativa usual com ângulos de câmera diferentes do uso tradicional e modo de contar inovador de suas histórias.

O cineclubes, como espaço democrático de exibição, expandiu-se rapidamente em todo o mundo, atingindo, inicialmente, as capitais dos grandes países. No Brasil, várias cidades do sul e sudeste<sup>5</sup> começaram a ter seus cineclubes e ao mesmo tempo, mais críticos de cinema começaram a escrever nos jornais, evidenciando a programação de filmes destes cineclubes. Em Belém (PA), o primeiro cineclubes historicamente registrado é de 1955, “Os Espectadores”. Naquele momento, o circuito de exibição de filmes na capital já era tomado quase que, exclusivamente, pelos chamados filmes comerciais. Estes lotavam os cinemas e, ao mesmo tempo, não deixavam espaço para outros tipos de filmes, particularmente, europeus (como acontece até hoje). “Os Espectadores”, mesmo com um período não muito longo de atuação, conseguiu exibir filmes de diversas nacionalidades, criou um público cativo e condições para uma crítica de cinema mais abrangente e atuante, inclusive com novos críticos que colaboravam em jornais no seu período de atuação.

5 Regiões que tinham um maior número de salas de cinema e que sempre tinham prioridade para lançamentos dos filmes distribuídos pelas pequenas e grandes distribuidoras.



Figura 03: *Acochado*, um dos filmes mais importantes do movimento Nouvelle Vague. Foto : <http://goo.gl/clLnvP>

No final dos anos 50, outros cineclubes atuaram na cidade como “Os Neófitos” e “Juventude” que também contribuíram com exibições, gerando muitas críticas de cinema que evidenciaram sua programação. No final dos anos 60, percebendo a ânsia e necessidade do público desejar outras cinematografias, a Associação Paraense de Críticos de Cinema (APCC, associação ainda em atividade agora como ACCPA – Associação dos Críticos de Cinema do Pará), fundada em 1962, criou um cineclubes que atuou em locais diferentes de Belém, atingindo públicos distintos de vários bairros. Com uma programação mais selecionada, abrangente e diversificada e focada no cinema como arte, o cineclubes enfrentou até mesmo o período da ditadura militar com filmes polêmicos exibidos no cine *Guajará*<sup>6</sup>, no centro da Base Naval. Mas não foi fácil realizar ações cineclubistas numa cidade do Norte do país, que segundo os distribuidores, era tão distante e sem público para certos filmes.

Por muitos anos eu programei filmes para cineclubes. Contratava distribuidores de diversos estados e ouvia, quase sempre, demonstrações de espanto, traduzindo o preconceito para com o norte do país. “O senhor quer o filme para exibir em Belém do Pará? Tem certeza que vai ter público para isso?”. Secava a goela explicando que aqui, nas “brenhas”, tinha bem ou mal uma tradição de crítica cinematográfica. Uma crítica ciosa de sua posição na sociedade, ganhando salário para escrever nos jornais sobre filmes em exibição. E mais: uma crítica que decolou para um ramo da prática, constituindo cineclubes e até filmando alguma coisa (Veriano<sup>7</sup>, 1999, p. 42)

No período entre os anos 1970 e 1980, o cineclubes da associação teve cada vez mais públicos e cada vez mais parceiros, ocupando

6 O Cine Guajará foi um cinema localizado dentro da Base Naval de Belém e de uso permanente dos militares até que a APCC começou a realizar programação de filmes no início dos anos 1970.

7 Pedro Veriano é um dos críticos de cinema mais atuantes do Estado. Foi presidente da APCC (Associação Paraense dos Críticos de Cinema) por vários anos e foi um dos programadores oficiais do cineclubes da associação.

diversos espaços de exibição na cidade<sup>8</sup>. Com uma programação realizada por críticos de cinema, cumpriu um papel fundamental na construção de um olhar mais amplo sobre o cinema e seu alcance com elemento de expressão do pensamento humano. E graças a estas novas oportunidades de ver e estudar cinema, novos críticos de cinema surgiram ocupando espaços em jornais com colunas diárias e contribuindo significativamente com um tipo de jornalismo cultural que direta e indiretamente provocou o público cinemaniaco que naquele momento frequentava as salas de cinema comerciais e que começaram também a prestigiar os cineclubes<sup>9</sup>.

Graças ao cineclubes, foram exibidos em Belém, obras inéditas realizadas em outras décadas e que só eram conhecidas pelos livros de cinema e prêmios internacionais como *Dodeskaden* (Akira Kurosawa, 1970), *Weekend à Française* (Jean-Luc Godard, 1968), *Lágrimas Amargas de Pedra Von Kant* (R.W. Fassbinder, 1974), *Solaris* (Andrei Tarkovsky, 1970), entre muitos outros títulos.

A atuação deste cineclubes durou até 1986, quando foi inaugurado o cine *Líbero Luxardo*<sup>10</sup>. Por razões do mercado cinematográfico, que ficou mais exigente financeiramente com os exibidores e distribuidoras, as ações cineclubistas, a partir daquele ano, foram concentradas neste cinema e nas matinais do Cinema Um (cinema ligado ao Circuito Cinearte, que nasceu nos anos 1970, graças à força do cineclubismo local) além de eventuais sessões de filmes realizadas em diversos espaços por cinemaniacos e/ou críticos de cinema. Estes espaços alternativos, através da sua programação, chamaram a atenção de uma geração que aprendeu a ter outros olhares a partir dos filmes exibidos.

8 O cineclubes da associação chegou a fazer a programação semanal de filmes em cinco espaços diferentes.

9 O público dos cineclubes em Belém neste período era tão significativo que em 1978 foram criadas duas salas de cinema por um dos críticos colaboradores do cineclubes, Alexandrino Gonçalves Moreira, com a finalidade de manter e ampliar o ideal cineclubista local.

10 O Cine Líbero Luxardo foi construído dentro da Fundação Cultural Tancredo Neves, vinculada ao governo estadual, em 1986. O nome do cinema é uma homenagem ao cineasta paulista Líbero Luxardo que realizou vários longas-metragens em Belém entre os anos 1960 e 1970.



Figura 04: *Cenas de um Casamento*, um dos maiores sucessos do cineclubes da APCC. Foto: <http://goo.gl/xCS6O5>

Dentro deste contexto, outras variáveis surgiram. Nos anos 90, a chegada do VHS (*Vídeo Home System*) criou hábito de assistir a filmes em casa e cinemas e cineclubes entraram numa grande crise de público. Como competir com o hábito de poder ver um filme em casa, com custo menor e mais comodidade? O circuito comercial arranhou mecanismos de sobrevivência, em meio à crise do mercado de cinema, mas as atividades cineclubistas ficaram restritas às críticas de cinema e nas sessões de cinema com programação selecionada. As referências e ações cineclubistas de outras décadas acabaram se perdendo para as novas gerações e o conceito de entretenimento dominou grande parte dos espectadores.

Culturalmente, a perda do espaço dos cineclubes, nos anos 1990 em Belém, ocasionou uma interrupção no conceito de exibir filmes mais diversos em termos de linguagem e narrativa, promover debates e reflexões sobre o cinema e, principalmente, revelar novos olhares sobre a arte cinema, ainda, e constantemente, em construção. Com essa perda de frequentadores, o conceito do cinema como arte diminuiu entre uma grande parcela de público que, cada vez mais seguiu as linhas impostas pelos produtores/distribuidores de filmes comerciais, nos cinemas e em vídeo.

Ao mesmo tempo, a chegada da televisão por assinatura no Brasil, impulsionou o interesse do grande público de bom poder aquisitivo – com a assinatura de canais fechados – mas ainda apresentava pouco espaço para uma linha de exibição de filmes fora do conceito de entretenimento. Com todos estes elementos, o conceito cineclubista foi enfraquecido, ocasionando perdas significativas em como fazer e ver cinema. Sem acesso aos novos olhares de outros cineastas, como perceber e debater, por exemplo, a importância do movimento cinematográfico *Dogma 95*, elaborado por cineastas dinamarqueses como Lars Von Trier<sup>11</sup> e Thomas Vinterberg<sup>12</sup>?

11 Lars Von Trier dirigiu mais de 25 filmes (entre curtas e produções para tv e cinema) e é um dos cineastas mais produtivos e polêmicos do cinema dinamarquês.

12 Em 1998, realizou “Festa de Família”, considerado o primeiro filme do movimento Dogma 95.

Criado pelos diretores dinamarqueses Lars Von Trier e Thomas Vinterberg, o movimento que ficou conhecido como *Dogma 95* foi lançado a partir de um manifesto publicado em 13 de março de 1995. A intenção era a criação de um cinema mais realista e menos comercial, em um ato de resgate ao que era feito antes da exploração industrial. O documento original continha 10 regras que, segundo os próprios organizadores, foram escritas em apenas 45 minutos. Eram regras técnicas (uma série de restrições quanto ao uso de tecnologias nas filmagens) e éticas (quanto ao conteúdo apresentado nos filmes)<sup>13</sup>.

Poucos filmes<sup>14</sup> do movimento *DOGMA 95*<sup>15</sup> chegaram aos cinemas da capital paraense e, como não havia mais o democrático espaço dos cineclubes em atuação, para seu estudo e debate, houve uma grande dificuldade de ver, entender, discutir as propostas deste polêmico movimento que despertou grandes interpretações entre os estudiosos de cinema nos anos 1990. Ao contrário do que aconteceu em outros períodos, quando gerações tiveram acesso à obra de diretores como Glauber Rocha (Brasil), Nagisa Oshima (Japão), Andrei Tarkovsky (Rússia) e Ingmar Bergman (Suécia), entre outros, pouco se viu e estudou as diversas formas de ver e fazer cinema na última década do século XX em Belém, o que gerou um hiato entre o cinema como arte e como indústria, mesmo com algumas locadoras de filmes da época disponibilizando, no seu acervo, uma diversidade de títulos que pudesse servir de pesquisa e incentivo ao conceito de cinema como Arte.

A crise dos cineclubes não foi acontecimento isolado, nem poderia ser. Este segmento enfrentou as consequências da crise cultural no Brasil nos anos 1990. Esta atingiu outras manifestações como

13 <http://artecinemaarte.blogspot.com.br/2013/08/o-que-foi-o-movimento-dogma-95.html>

14 *Dançando no Escuro* (2000) de Lars Von Trier chegou a ser lançado no circuito local.

15 Em 2005, o diretor Lars Von Trier incluiu mais 4 regras do movimento Dogma 95 (manifesto e alterações em anexo ao final do artigo).



Figura 05: *Festa de Família*, um dos marcos do movimento Dogma 95. Fonte: <http://goo.gl/2kX1hm>

o teatro que, no mesmo período, teve dificuldades de conquistar um novo público. A educação fundamental direta e indiretamente não priorizou a Arte como referência e estudo entre os alunos, resultando a médio e longo prazo, um desinteresse pelo pensar, pelo interpretar, pelo prazer estético. O cinema não ficou fora desse processo e a volta do conceito cineclubista somente começou a ter mais força, em Belém-PA, a partir do início do novo século, quando novas tecnologias começaram a democratizar o acesso do grande público a importantes obras do cinema e de outras artes. Os cineclubes voltaram, lentamente, a retomar seu espaço nas universidades e outros locais com objetivos vinculados à cultura, através de exibições regulares que, graças à internet, começaram a ser divulgadas, atingindo outros públicos e uma nova geração de espectadores, críticos e pesquisadores.

Felizmente, houve/há resistência, os cineclubistas, críticos e amantes da bendita sétima arte, não se renderam às bilheterias. Neste sentido, a retomada dos cineclubes tem uma importância cultural muito significativa, quando se percebe que o antigo e forte conceito de cinema, como entretenimento, ocupa o circuito exibidor mundial, com reflexos claros também em Belém. Naturalmente, não basta apenas a retomada do espaço. Os cineclubes e seus gestores precisam ter uma noção bem ampla quanto ao que se considera filme de arte, filme alternativo; como selecionar o que se quer exibir; como envolver mais pessoas apaixonadas pela arte em geral, de que maneira aliar as atividades cineclubistas aos espaços de produção de saber oficiais<sup>16</sup> e alternativos<sup>17</sup>. Dessa forma, os cineclubes podem atrair cada vez mais cinéfilos, com vistas a desenvolver reflexões e críticas bem fundamentadas.

Afinal, exibir filmes, inclusive em salas de aula, é uma alternativa e estratégia de ensino fundamental, desde que se saiba adequar indicações fílmicas aos temas de cada disciplina. Escolas e Universidades, em geral, podem ser aliadas dos cineclubes, mantendo

---

<sup>16</sup> A UFPA (Universidade Federal do Pará) criou o curso Bacharelado em Cinema e audiovisual em 2010.

<sup>17</sup> Cursos e Oficinas de cinema realizadas por críticos e realizadores começaram a criar oportunidade de aprendizado em interessados em fazer e estudar cinema.

parcerias para exibição programada e mostras voltadas às temáticas contemporâneas. Filmes considerados polêmicos devem entrar em pauta, justamente para que sejam analisados sob enfoques de pessoas experientes e iniciantes na arte da crítica cinematográfica. Dessa maneira, se desmistificará a atividade do crítico como aquele estudioso/pesquisador que só vê defeitos nos filmes e os jovens estudantes poderão desenvolver o gosto para produções outras, fora do circuito comercial, inclusive exercendo um novo senso crítico que procure entender o cinema como uma arte e não apenas como um produto de consumo e diversão.

Hoje, o estudo e o debate sobre cinema como arte devem ser mais intenso, mais provocador, mais polêmico, de maneira que possa criar um “desequilíbrio”, um olhar mais desarmado na atual visão que a maioria tem do que é o cinema. E críticos, pesquisadores, realizadores, cineclubes e a própria estrutura educacional de colégios e especialmente universidades devem contribuir. O conceito de cinema como arte precisa evoluir e, com os cineclubes em ação, gerações de cinemaníacos de Belém-PA e de qualquer cidade poderão ajudar nesta trajetória de forma mais direta e presente. Promovendo discussões, reflexões e estudos, os cineclubes poderão oferecer uma visão mais ampliada do cinema, contextualizando sua importância para espectadores que devem ser provocados pela arte para, enfim, alcançar novos horizontes de entendimento do mundo.

## REFERÊNCIAS

AUMONT, JACQUES. **Moderno? Porque o Cinema se tornou a mais singular das artes**. São Paulo. Papirus Editora. 2008.

BOURRIAUD, Nicolas. **A Arte Moderna e a Invenção de Si**. Martins Fontes. 2011.

CESARINO COSTA, Flávia. **O Primeiro Cinema**. Azougue Editorial. 2005.

CAUQUELIN, Anne. **Teorias da arte**. São Paulo: Martins, 2005.

MACÊDO, Felipe. **Breve Resumo da Criação dos Cineclubes**. Disponível em <http://cineclube.utopia.com.br/historia/outra.html> (acessado em 20/12/13)

MARTINS, Bene & CARDOSO, Joel. **Desdobramentos das linguagens artísticas: diálogos interartes na contemporaneidade**. Belém: UFPA/ICA/PPGARTES, 2012.

VERIANO, Pedro. **Fazendo fitas; Memórias do cinema paraense**. Belém: EDUFPA, 2006.

VERIANO, Pedro. **A crítica de cinema em Belém**. Belém: Secretaria de Estado, Cultura, Desportos e Turismo, 1983.

VERIANO, Pedro. **Cinema no tucupi**. Belém: SECULT, 1999.

#### Websites

MENGON, Rafael. **O que foi o Movimento Dogma 95?** . Disponível em: <<http://artecinemaarte.blogspot.com.br/2013/08/o-que-foi-o-movimento-dogma-95.html>> Acesso em 14 set.2014.

HUNT, Mathews. **The Lumière Brothers's First Films**. Disponível em: <[http://blog.matthewhunt.com/2006\\_04\\_01\\_archive.html](http://blog.matthewhunt.com/2006_04_01_archive.html)>. Acesso em 12 out.2014.

ANTUNES, Guilherme. **Viagem à Lua**. Disponível em: <<http://cinetoscopios.com/2012/04/13/viagem-a-lua-georges-melies-1902/>>. Acesso em 01 out.2014.

CABALA Frederico. **Cinema além dos Clichês**. Disponível em: <<http://cinemascope.com.br/colunas/rosebud-colunas/acossado>>. Acesso em 30 set.2014.

CUNHA, Rodrigo. **Ingmar Bergman: Sete filmes de sua filmografia que merecem ser lembrados**. Disponível em: <<http://www.cineplayers.com/artigo/7-redescobrendo-ingmar-bergman/189>>. Acesso em 30 set.2014.

DOS REIS, Thais. **Dogma 95**. Disponível em: <<https://laamora.wordpress.com/category/arte/page/2/>>. Acesso em 30 set.2014

#### Obras audiovisuais

ACOSSADO (*À Bout de Souffle*). Jean-Luc Godard. França, 1960.

A SAÍDA DOS OPERÁRIOS DA FÁBRICA DOS LUMIÈRE (*Sortie D'Usine*). Louis Lumière. França, 1895.

CENAS DE UM CASAMENTO (*Scener ur ett Äktenskap*). Ingmar Bergman. Suécia, 1973.

DODESKADEN (*Dodesukaden*). Akira Kurosawa. Japão, 1971.

FESTA DE FAMILIA (*Festen*). Thomas Vinterberg. Dinamarca, 1998.

LÁGRIMAS AMARGAS DE PETRA VON KANT (*Die bitteren Tränen der Petra von Kant*).R.W. Fassbinder. Alemanha, 1972.

LIMITE. Mario Peixoto. Brasil, 1930.

SOLARIS (*Solaris*). Andrei Tarkovsky. Rússia, 1970.

VIAGEMÀ LUA (*Le Voyage dans La Lune*). Georges Méliès. França, 1902.

WEEKEND À FRANCESA (*Weekend*). Jean-Luc Godard. França, 1962.

#### Anexos

As Regras do Movimento Dogma 95:

- As filmagens devem ser feitas no local. Não podem ser usados acessórios ou cenografia (se a trama requer um acessório particular, deve-se escolher um ambiente externo onde ele se encontre).
- O som não deve jamais ser produzido separadamente da imagem ou vice-versa. (A música não poderá ser utilizada a menos que ressoe no local onde se filma a cena).

- A câmera deve ser usada na mão. São consentidos todos os movimentos (ou a imobilidade) devidos aos movimentos do corpo. O filme não deve ser feito onde a câmera está colocada, são as tomadas que devem desenvolver-se onde o filme tem lugar.
- O filme deve ser em cores. Não se aceita nenhuma iluminação especial. (Se há muito pouca luz, a cena deve ser cortada, ou então, pode-se colocar uma única lâmpada sobre a câmera).
- São proibidos os truques fotográficos e filtros.
- O filme não deve conter nenhuma ação “superficial”. (Homicídios, armas, etc. não podem ocorrer).
- São vetados os deslocamentos temporais ou geográficos. (O filme deve ocorrer na época atual).
- São inaceitáveis os filmes de gênero.
- O filme final deve ser transferido para cópia em 35 mm, padrão, com formato de tela 4:3. Originalmente, o regulamento exigia que o filme deveria ser filmado em 35 mm, mas a regra foi abrandada para permitir a realização de produções de baixo orçamento.
- O nome do diretor não deve figurar nos créditos.
- Regras acrescentadas pelo cineasta Lars Von Trier em 2005:
- A gravação deve ser feita em formato digital.
- As filmagens devem ocorrer na Escócia.
- As filmagens não podem ultrapassar o prazo de 6 semanas.
- O custo total do filme não pode ultrapassar a quantia de um milhão de libras esterlinas.

# DOM QUIXOTE



**Estrada para Ythaca** (2010). Direção de Pedro Diógenes, Luiz Pretti, Guto Parente e Ricardo Pretti Fonte: divulgação.

## O urgente cinema de garagem

Ivonete Pinto<sup>1</sup>

Docente nos cursos de Cinema da UFPel, Vice-pres. da Abraccine - Assoc. Brasileira de Críticos de Cinema e co-editora da revista Teorema

Há livros que são mais difíceis de encontrar do que outros. Assim como muitos filmes, que por suas condições de produção (orçamento) e pela linguagem adotada também não encontram com facilidade seus espectadores. E vice-versa.

“Cinema de garagem”, organizado por Marcelo Ikeda e Dellani Lima, é um pequeno livro de 125 páginas, escrito na urgência dos novos tempos. Tenta dar conta, através da reflexão, desse cinema brasileiro que vai na contramão dos sucessos de bilheteria representados por um certo *mainstream* do cinema nacional e que, mesmo de definição difícil pode ser entendido como “cinema de garagem”. Como registra o livro, é um cinema que tem como marco títulos como *Estrada para Ythaca* (do coletivo cearense Alumbramento) e *O Céu Sobre os Ombros*, de Sérgio Borges (MG), surgidos a partir de 2010. Ambos reconhecidos através de prêmios, em festivais que abrigam filmes de linguagem, como Tiradentes e Brasília, sendo que o festival mineiro traz em seu DNA o “espírito garagem” e o do Distrito Federal parece tomar esse caminho mais recentemente.

A existência do livro está associada à Mostra de Cinema de Garagem, onde foram exibidos 18 longas inéditos no circuito comercial, produzidos entre 2012 e 2014, que tiveram curadoria dos organizadores do livro. Para o leitor ter uma ideia das produções da mostra-livro, citamos apenas duas: *Já Visto Jamais Visto*, do diretor Andrea Tonacci, e *Pingo d'Água*, de Taciano Valério. Tonacci é autor do memorável doc-fic *Serras da Desordem*, que desde os tempos

<sup>1</sup> ivonetepinto02@gmail.com

do underground assume um cinema sem concessões. Valério, por sua vez, conseguiu apresentar a proposta mais radical em termos de linguagem no último Festival de Brasília, edição esta recheada de ofertas “de garagem”. São textos curtos, cuja maior preocupação é apresentar certos filmes que correm o risco de desaparecer antes mesmo de serem lançados - incluindo o que defende *Pingo d'Água* assinado pelo ator-pensador Jean-Claude Bernardet.

O leitor que não seja passivo e vá atrás do livro, por mais difícil que seja encontrá-lo, vale a pena.

**Cinema de Garagem. Marcelo Ikeda e Dellani Lima (orgs). WSET Multimídia, 2014.**



## Film Business: o negócio do cinema

Cíntia Langie<sup>1</sup>

Buscar entender a complexidade do setor audiovisual significa conhecer as particularidades das três etapas de sua cadeia: produção, distribuição e exibição. Essa afirmação, apesar de não ser nenhuma novidade, reforça a necessidade de pensar em cinema também como mercado, refletindo sobre a busca pelo equilíbrio entre arte e indústria – já que obras criativas são feitas para atingir o espectador. E a tarefa de “atingir” o espectador é uma das problemáticas do cinema contemporâneo, tornando-se, por isso mesmo, assunto de extrema importância para profissionais, estudantes de cinema e estudiosos do meio.

É possível afirmar que são cada vez mais numerosos os livros que tentam dar conta desse desafio, refletindo sobre o audiovisual brasileiro não só sob o ponto de vista estético ou histórico, mas também econômico. Como exemplo disso, temos *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*, de Arthur Autran (2013), *Cinema Brasileiro no século 21*, de Frantjesco Ballerini (2012), *O filme nas telas*, de Hadija Chalupe da Silva (2010), *Cinema e Economia Política*, de Alessandra Meleiro (2009), *Comunicação e indústria audiovisual: cenários tecnológicos & institucionais do cinema brasileiro na década de 1990*, de João Guilherme Barone (2009), entre outros.

Dentro dessa safra de obras acadêmicas que se ocupam das problemáticas socioeconômicas do cinema nacional, destaca-se o livro *Filme Business: o negócio do cinema*, organizado por Adriana Dias e Letícia de Souza Barbosa e lançado em 2010 pela editora Elsevier, do Rio de Janeiro. O livro analisa a cadeia produtiva do audiovisual e se divide em três grandes capítulos: *A arte de materializar*, *Distribuição cinematográfica* e *O mercado de salas de cinema*, cada um escrito por um especialista na área de abordagem.



O primeiro capítulo versa sobre a etapa de produção e é voltado para principiantes, escrito com linguagem acessível, reunindo informações básicas sobre a tarefa de “materializar” um roteiro para transformá-lo em filme. O capítulo é escrito por Iafa Britz, diretora do Sindicato Interestadual da Indústria do Audiovisual (SICAV) e profissional responsável pela produção de diversos longas-metragens nacionais, como *Se eu fosse você 2* (Daniel Filho, 2009) e *Nosso Lar* (Wagner de Assis, 2010). O texto de Iafa baseia-se na sua experiência pessoal no mercado profissional brasileiro e, além de narrar como é o trabalho de um produtor dentro de uma equipe de cinema, a autora disponibiliza modelos de tabelas, como orçamento de produção, plano de filmagem e banco de horas.

O capítulo sobre distribuição é escrito por Rodrigo Saturnino Braga, diretor-geral da *Sony Pictures* no Brasil desde 1991 e distribuidor de sucessos recentes como *Dois filhos de Francisco* (Breno Silveira, 2005) e *Chico Xavier* (Daniel Filho, 2010). O texto aborda o cinema como atividade industrial, traçando um panorama histórico dos acontecimentos ligados ao setor da distribuição audiovisual no Brasil desde os primórdios. Traz dicas importantes para profissionais, introduzindo conceitos pouco conhecidos, como Garantia Mínima (GM), Preço Médio do Ingresso (PMI), mercado de segunda linha, *move over*, etc, diminuindo, assim, o possível abismo entre a teoria e a prática.

A terceira e última parte, dedicada à exibição, ficou a cargo de Luiz Gonzaga Assis de Luca, experiente exibidor, com atuação na Embrafilme e no Grupo Severiano Ribeiro, especialista em Cinema Digital e autor de livros sobre exibição cinematográfica. Esse capítulo tem um perfil mais técnico e apresenta ao leitor os encargos e as obrigações sociais de responsabilidade dos donos de salas de cinema no país. O capítulo reúne tabelas específicas, apresenta um modelo de borderô e ainda descreve conceitos relacionados aos lucros e gastos dos exibidores.

O que os três autores têm em comum? Além de conhecimento e experiência nas suas áreas de atuação, todos eles são professores do curso “Film & Television Business”, oferecido pela Fundação Getúlio Vargas, em São Paulo e no Rio de Janeiro. E foi devido à crescente procura pelo curso que surgiu a ideia de publicar o livro,

<sup>1</sup> Cineasta e professora assistente dos cursos de Cinema da UFPel.

trazendo textos com bases teóricas importantes para entender os meandros da cadeia do cinema.

São três artigos que apresentam ao leitor as práticas cotidianas do negócio do cinema no Brasil, auxiliando a refletir sobre o ciclo de colocação do filme nacional na sala de cinema – a janela que introduz o produto no mercado e determina o caminho do mesmo nas demais janelas. O livro reúne ensinamentos preciosos e quebra alguns preconceitos, como o de que o exibidor é o único vilão responsável pelo pouco acesso do público ao cinema nacional. Enfim, *Film Business* mostra que produzir, distribuir e exhibir filmes são atividades distintas e muito específicas, apesar de conectadas, e que entender o audiovisual de forma global é papel de todos os que atuam ou pretendem atuar nesse setor.

**Film Business: o negócio do cinema. Adriana Dias e Leticia de Souza Barbosa (org). Elsevier, 2010.**

# ENTREVISTA





Diogo Faggiano. Fonte: divulgação.

## ENTREVISTA: Diogo Faggiano

Ivonete Pinto

Docente nos cursos de Cinema da UFPel, Vice-pres. da Abraccine - Assoc. Brasileira de Críticos de Cinema e co-editora da revista Teorema

A Primavera Árabe rende seus frutos no Brasil. A Orson, na edição nº 5, já trazia o tema da distopia e as manifestações de rua no Brasil, que de alguma maneira reverbera na caixa de ressonância da Primavera Árabe. Na 47ª edição do Festival de Cinema de Brasília, o diretor Diogo Faggiano, de 26 anos, mostrou seu curta *Bashar* (ver análise do filme nesta edição), produto de sua incursão pelo universo das manifestações egípcias que derrubaram o ditador Hosni Mubarak (ex-presidente do Egito, que governou o país por trinta anos, de 1981 a 2011), e que se concentra, como tema principal, na tentativa de derrubada de outro ditador: Bashar al-Assad. Al-Assad, no poder desde 2000, quando substituiu seu pai, até o fechamento desta edição ainda é o presidente, o que demonstra que se trata de um enredo em aberto. O interesse de Faggiano pelo incandescente tema dos movimentos sociais que pipocam no Oriente Médio foi o assunto principal desta rápida entrevista para a Orson em Brasília.

**ORSON** - Como se deu sua formação como cineasta?

**Faggiano** - Estudei na Escola de Comunicação e Artes da USP. Costumava trabalhar mais em roteiros nesta época, mas quando me formei as perspectivas não eram muito boas e não me via integrado à “grandiloquência da ficção paulista”.

**ORSON** - E como começou sua trajetória como diretor, efetivamente?

**Faggiano** - Ao acaso, eu estava trabalhando em um reality show na TV da Indonésia e acabei fazendo um documentário lá, chamado *A Última Fronteira*, sobre o colonialismo, filmado nas florestas da ilha de Sumatra.

**ORSON** – Deve ter sido uma aventura e tanto...

**Faggiano** – Fiquei 40 dias na Indonésia. Trabalhei na TV, fiz o documentário, peguei malária, voltei para o Brasil para montar o filme. Nele, acredito que consegui alcançar o elo entre ética e estética.

**ORSON** – Pode-se dizer que você pratica um cinema social?

**Faggiano** – Acredito na Torre de Babel. Acredito que podemos fazer a revolução política a partir do conceito da Torre de Babel.

**ORSON** – E é com este conceito que você realizou seu longa *A Revolução do Ano*? Como surgiu o projeto?

**Faggiano** – Em decorrência da Primavera Árabe, decidi ir para o Egito. Fui sozinho, só com uma câmera, aberto a fazer o que aparecesse. Foi no período de pré-eleição, pós Mubarak, em 2011. Fiquei no Egito por três semanas e voltei com material de pesquisa, muitas imagens. Chegando ao Brasil, a produtora Massa Real Filmes topou fazer o projeto do *A Revolução do Ano*, já como longa. Voltei para o Egito com o fotógrafo Gabriel Barrella e lá ficamos mais cinco semanas.

**ORSON** – Como vocês financiaram esse *A Revolução do Ano*?

**Faggiano** – Através do crowdfunding conseguimos 15 mil dólares.

**ORSON** – Como você conheceu o personagem Saleh Fekry, que carrega a câmera, e que câmera ele usava?

**Faggiano** – Nós usamos uma Canon T3I. Saleh usava uma Nikon comum, de turista, para não chamar a atenção. Ele é um amigo que mora no Cairo e vai para a Síria não para lutar, mas para ver *in loco* o que estava acontecendo.

**ORSON** – *Bashar* foi visto com reservas durante o debate do Festival de Brasília, em especial sobre a cena que sugere coito anal, numa metáfora grosseira sobre opressor-oprimido. Como você defenderia a cena?

**Faggiano** – *Bashar* é um filme “errado”. A coisa certa seria não fazer nada. Mas sobre a cena, não fui eu quem filmou. A ideia de um sírio currado por alguém usando máscara de macaco foi do próprio comediante (não posso revelar o nome dele, por questões de segurança dele). Esse comediante faz esquetes e a cena, vista isoladamente no filme, é mesmo para ser um corpo estranho, absurdo. Pode-se dizer que a inspiração vem de um Coppola, que mistura Wagner e Vietnã.

**ORSON** – A questão da religião muçulmana no filme é minimizada de propósito?

**Faggiano** – Sim, A Irmandade Muçulmana, que tem muita força no Egito, por exemplo, não é para mim uma questão religiosa, mas política.

**ORSON** – Em termos de referência, como você se vê situado?

**Faggiano** – Sou anti Michael Moore. E minha referência maior é Werner Herzog. Uma vez o encontrei em uma viagem e ele fez uma dedicatória em um livro seu, “Caminhando no Gelo”. Guardo com muito carinho (*mostra a imagem da dedicatória onde está escrito: “Stay loyal to your vision”*).

**ORSON** – Qual seu próximo projeto?

**Faggiano** – Um longa sobre o sistema bancário brasileiro. Tenho o desejo, e já fiz o convite, que Jean-Claude Bernardet seja o consultor do roteiro.

**ORSON** – Boa sorte.

# NORMAS PARA PUBLICAÇÃO

Para submeter artigos e resenhas para a revista, envie para **revistaorson@gmail.com**

Data de fechamento da próxima edição: **06 de maio de 2015.**

As normas para publicação são:

1. Todos os textos submetidos à revista deverão ser inéditos, tanto em publicações impressas quanto eletrônicas.
2. Os textos devem ser editados em programa compatível com o Windows (Word), em fonte Times New Roman, tamanho 12, espaço entre linhas de 1,5, alinhamento justificado, parágrafo assinalado pelo recuo da primeira linha (Tab), sem numeração de páginas.
3. A extensão mínima para os Artigos é de 8 mil caracteres e a máxima de 35 mil caracteres (com espaço), incluindo notas e referências bibliográficas. As Resenhas deverão ter entre 2 e 5 mil caracteres (com espaço).
4. Elementos ilustrativos – gráficos, tabelas, imagens, etc. – podem ser acrescentados e não serão computados na extensão máxima do texto. A obtenção dos direitos de imagem e de reprodução está a cargo do autor de cada texto e deve ser encaminhada em arquivo separado do texto, em formato JPEG.
5. O título do trabalho deve ser centralizado, em negrito, apenas com a primeira inicial em letra maiúscula; o subtítulo (se houver) deve seguir a mesma

recomendação. O eventual apoio financeiro de alguma instituição deve ser mencionado em nota de fim de página, inserida com asterisco (e não número) logo depois do título do trabalho.

6. Na linha abaixo do título, deve constar o nome do autor, justificado à direita do texto, sem negrito. Junto ao nome do autor, deve constar a instituição de vínculo e o tipo de vínculo. Em nota de rodapé, se o autor preferir, pode incluir seu endereço eletrônico para eventuais contatos dos leitores.
7. No transcorrer do texto, deve-se empregar o itálico para termos estrangeiros e títulos de filmes, livros e periódicos. Os títulos de obras audiovisuais e bibliográficas devem ser escritos apenas com a primeira inicial em letra maiúscula. Exemplo sobre filme: “Em Serras da desordem (Andrea Tonacci, 2008), o diretor enfrenta...”. No caso de filmes estrangeiros, este deve aparecer com o título original entre parênteses, seguido do nome do diretor e ano de lançamento.
8. As citações de até três linhas devem contar no corpo do texto (Times New Roman, corpo 12), entre aspas duplas. Com mais de três linhas, devem ser destacadas do corpo do texto, sem aspas, em fonte Times New Roman, corpo 10, espaço simples, com recuo esquerdo de 4 cm.
9. As notas, numeradas sequencialmente (sobrescritas, com algarismos

arábicos), devem constar no final da página (rodapé), em Fonte Times New Roman, corpo 10, alinhamento justificado, mantendo-se espaço simples dentro da nota e entre as notas.

10. As citações bibliográficas devem ser indicadas no corpo do texto, entre parênteses, com os seguintes dados, separados por vírgula: sobrenome do autor em letra maiúscula, data da publicação, abreviatura de página, número da(s) página(s) – Ex.: (SANCHES, 1986, pp. 323-324).
11. Ilustrações – gráficos, tabelas, imagens etc. – devem ser inseridos no texto, logo após serem citados, contendo a explicação em sua parte inferior (legenda), se necessário.
12. As referências bibliográficas devem constar no final do texto, obedecendo às normas da ABNT. Não numerar as obras, empregar alinhamento justificado e espaçamento 1, mantendo-o entre uma obra e outra. Em caso de tradução, citar o tradutor, logo depois do título da obra. Ver os exemplos, a seguir.
13. Os textos devem conter “Resumo” de cinco linhas (português) e “Abstract” (inglês), bem como Palavras-chave (máximo de 5 palavras) e *Keywords* (máximo de 5 palavras).

## FORMAS DE CITAÇÃO

*Livros e capítulos de livros*

MANTOVANI, B. et al. **Cidade de Deus**: o roteiro do filme. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

PASOLINI, P.P. Abjurei a trilogia da vida. In: **Últimos escritos**. Tradução de Manuel Braga da Cruz. Coimbra: Centelha, 1977, p. 24-29.

*Periódicos*

MENA, F. Sob o sol do Recife. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 23 dez. 2009. Ilustrada, Caderno E, p. 1.

*Sites*

VISCONTI, L. **Rocco, un seguito di La terra trema**. Disponível em: <<http://www.cinemaitaliano.net>>. Acesso em: 8 dez. 2007.

*Obras audiovisuais (por ordem alfabética)*

**BAILE PERFUMADO**. Lírio Ferreira; Paulo Caldas. Brasil, 1997, filme 35 mm.

**NOME PRÓPRIO**. Murilo Salles. Brasil, 2007, digital.

# ORSON

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

DEZEMBRO/2014