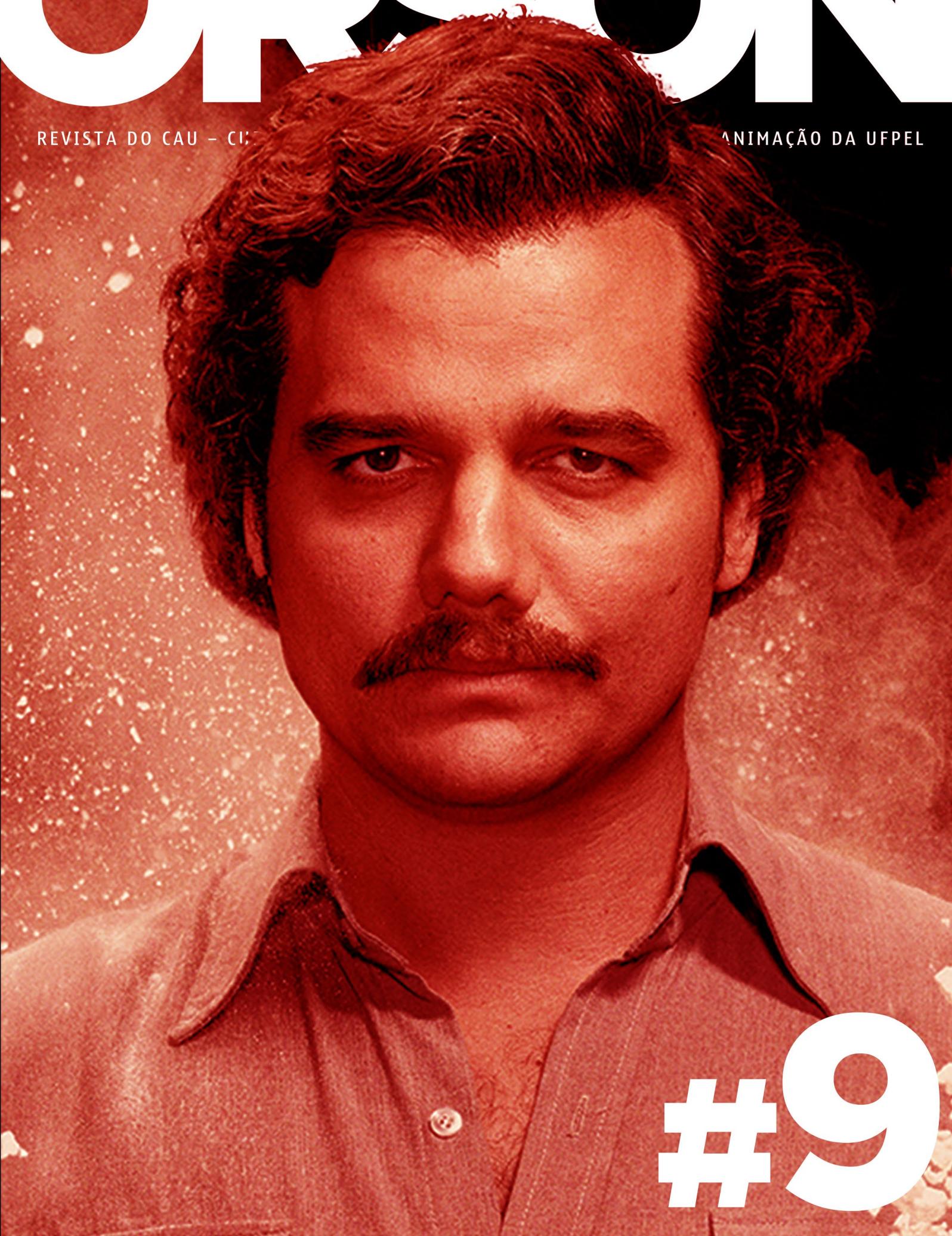


OPSON

REVISTA DO CAU – CI

ANIMAÇÃO DA UFPEL



#9

ORSON #9

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: Camila Albrecht Freitas, Rebeca

Ferreira (bolsistas Probec), Ivonete Pinto

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

Adriana Yamamoto Silveira, Alejandro Escobar Hoyos, Amir Escandari, Ana Paula Penkala, André Macedo, Bernardo Rão, Bruna Facchinello, Camila Albrecht Freitas, Cíntia Langie, Guilherme Carvalho da Rosa, Guilherme Lobão de Queiroz, Douglas Ostruka, Humberto Pereira da Silva, Ivonete Pinto, Josias Pereira, Lucas Pereira, Luiza Lusvarghi, Marília Schramm Régio, Michael Kerr, Noédson Conceição Santos, Sérgio Araújo de Sá, Vagner de Souza Vargas.



Wagner Moura interpretando Pablo Escobar na série *Narcos* (Netflix, 2015).

REALIZAÇÃO



UFPEL

SITE

orson.ufpel.edu.br

REDES SOCIAIS

facebook.com/revistaorson

twitter.com/revistaorson

A Orson é composta pela família tipográfica Gotham.



ORSON #9 – POR QUE LER

A nona edição da revista Orson talvez seja uma das mais ecléticas em termos temáticos, na perspectiva do cinema e audiovisual. São assuntos que vão desde questões de distribuição, a conteúdos relativos à estética e à linguagem de filmes, incluindo plataformas como o Youtube e técnicas como animação, até abordagens envolvendo a memória do cinema. Também as séries estão em destaque, mais especificamente o gênero “narcos”, em artigo assinado por Luiza Lusvarghi, que pesquisa o tema como pós doutoranda na USP. Na seção de entrevistas, dois nomes estrangeiros foram ouvidos: Bernie Rão, cineasta português (*Calor & Moscas* (2011)), e Amir Escandari (*Pixadores*, 2014), diretor iraniano

que vive na Finlândia e filmou no Brasil. Nas resenhas de livros, sugerimos leituras que aprofundam teses sobre o cinema brasileiro em especial. Além das quase 300 páginas de texto, nossa homenagem ao centenário de Orson Welles continua através da tira de André Macedo. Para quem perdeu a edição anterior, que trouxe um dossiê sobre o cineasta, é só acessar o link “Edições anteriores”. O próximo número da Orson tem fechamento previsto para o dia 15 de maio de 2016.

Boa leitura!

Ivonete Pinto
Editora





SUMÁRIO

EXPEDIENTE	2
EDITORIAL	3

SEÇÃO PRIMEIRO OLHAR

Drogas, política e interculturalismo: a narrativa seriada criminal em <i>Narcos</i> Luiza Lusvarghi	9
As potencialidades da distribuição alternativa de filmes: o Cine UFPel no contexto da sociedade do conhecimento Cíntia Langie	29
Aspectos da distribuição cinematográfica no Brasil: reflexões sobre majors e independentes Marília Schramm Régio	45
As crônicas de gelo, fogo e ferro: o imaginário medieval na identidade visual gráfica do audiovisual contemporâneo Ana Paula Penkala Lucas Pessoa Pereira	65
A teoria da Bauhaus e o movimento: aproximações entre animação experimental e linguagem visual na década de 1920 Guilherme Carvalho da Rosa	83
Fantasmagoria audiovisual: daquilo que se vê àquilo que nos olha Michael A. Kerr	101
As cinematografias periféricas e a Mostra de São Paulo Ivone Pinto	117
Woody de <i>Toy story</i>: Um estudo de personagem no discurso da Pixar André Luis Porto Macedo	129
Direção de atores: análise ativa e Percurso Gerativo de Sentido Josias Pereira Vagner de Souza Vargas	155

SEÇÃO O PROCESSO

Preparando atores no curta-metragem <i>Ruptura</i> Douglas Ostruca	171
O sopro do espírito: a voz devocional no cinema de Malick Guilherme Lobão de Queiroz Sérgio Araújo de Sá, doutor	179

A perda da materialidade na imagem fotográfica dentro do cinema e sua estética documental em <i>O Som ao Redor</i> Graziele Cardozo	189
<i>Manhã cinzenta</i> e o cinema libertário de Olney São Paulo Camila Albrecht Freitas	197
O direito de sonhar: migração, rupturas e choques culturais em <i>Terra Estrangeira</i> Noédson Conceição Santos	209
Colagem: história e falso documentário na Colômbia Alejandro Escobar Hoyos	229
Além das anacondas: representações sobre a Amazônia, de <i>Hollywood</i> aos videastas regionais Rafael de Figueiredo Lopes	235
Cine Fragata: entretenimento nos anos de 1949 a 1984 Bruna Facchinello Carla Gastaud Marlise Buchweitz Klug Tatiana Lebedeff	251

SEÇÃO DOM QUIXOTE

Quadro geral do cinema brasileiro hoje Humberto Pereira da Silva	266
A memória universal de cada um Ivone Pinto	272
O ensaio como quarto domínio das imagens Adriana Yamamoto	274
Dois pontos de vista no cinema: o ontológico e o ético Humberto Pereira da Silva	278

ENTREVISTAS

Entrevista: Amir Escandari Ivone Pinto	285
Entrevista: Bernie Rão Josias Pereira	289

PRIMEIRO OLHAR





Wagner Moura interpretando Pablo Escobar em Narcos (Netflix, 2015)

Drogas, política e interculturalismo: a narrativa seriada criminal em *Narcos*¹

Luiza Lusvarghi²

Pós-Doutoranda pela Universidade de São Paulo

Resumo: *Narcos* (Netflix, 2015), de José Padilha, é uma produção intercultural que mescla fórmulas narrativas das séries policiais estadunidenses e das séries latino-americanas, conhecidas como *narcosséries* ou *narcovelas*, que têm por protagonistas sicários e narcotraficantes. A trama incorpora ainda a tradição da telenovela biográfica colombiana ao abordar vida e morte do lendário Pablo Escobar em um thriller de ação.

Palavras-chave: *narcosséries*; telenovela; interculturalismo; séries policiais; drama criminal.

Abstract: *Narcos* (Netflix, 2015), by José Padilha, is an intercultural TV show which mixes narrative formulas of US Cop Shows and Latin American TV series so-called *narcoseries* or *narcovelas*, presenting as protagonists *sicários* and narcotraffickers. The plot also embodies the tradition of Colombian biographical *telenovela* depicting life and death of fabled drug lord Pablo Escobar as an action thriller.

Key words: narcoseries; telenovela; interculturalism; cop shows; crime drama

DROGAS E SÉRIES CRIMINAIS

Atenta ao crescimento do público hispano-americano de séries, a Netflix lançou a 28 de agosto de 2015 a primeira temporada de *Narcos*, produzida pela *Gaumont International*, com direção executiva de José Padilha, e falada em inglês e espanhol. Sua produção execu-

¹ Bolsa Capes PNPd (Programa Nacional de Pós-Doutorado) para o projeto de pesquisa "Transmídiação, transnacionalismo e interculturalismo: a Lei, o Crime e a Nova Ordem na Ficção Seriada da América Latina".

² luiza.lusvarghi@gmail.com

tiva é de José Padilha³, e o roteiro foi livremente inspirado pela história real do icônico narcotraficante Pablo Escobar, interpretado pelo brasileiro Wagner Moura. O ponto alto e o diferencial da série, criada por Chris Brancato, contudo, é a presença do agente Steve Murphy (Boyd Holdbrook), do DEA (*Drug Enforcement Administration*), órgão de combate às drogas nos Estados Unidos, e seu parceiro, Javier Peña (Pedro Pascal)⁴. Murphy narra em primeira pessoa de forma crítica a era Reagan, que em abril de 1986 incorporou à doutrina de segurança nacional a *National Security Decision Directive* (NSDD), estabelecendo a aliança entre grupos armados de esquerda e o narcotráfico como uma ameaça para a segurança nacional dos EUA. Ao se afastar do modelo de bom comportamento cunhado pelos mocinhos do gênero policial, Murphy evita tanto o maniqueísmo de Horatio Caine (David Caruso) de *CSI Miami* (2002-2012), imitado até em propagandas por seu gesto ao colocar os óculos escuros, quanto a neutralidade de anti-heróis como o Walter White (Bryan Cranston) de *Breaking bad* (2008-2013), apenas um cidadão comum que se converte num traficante ao se descobrir com câncer.

Murphy e sua mulher Connie (Joanna Christie) são tudo, menos pessoas comuns. Ao apostar numa história que foge de personagens clichês, pois envereda pela trajetória insólita do maior traficante de cocaína da história, *Narcos* mostra a realidade sem tentar julgar previamente, ainda que baseie essa ousadia numa fórmula narrativa bastante tradicional e, portanto, facilmente reconhecível pela audiência mundial. A vida intrépida de Pablo Emílio Escobar Gaviria, o Robin Hood *Paisa*, nascido em Rionegro, Colômbia, não só fez dele uma das maiores fortunas do mundo, incluída na revista *Forbes* (1989), como incluiu aspirações políticas que o levaram a se eleger deputado pelo Partido Liberal da Colômbia, em 1982, eleito como suplente do congressista Jairo Ortega Ramírez (Julian Bustamante), fato abordado na série (**Figura 1**). Seu discurso político era populista, e se confunde, de fato, com muitos discursos de esquerda tradicionais.



³ Conhecido no Brasil e no mundo por dirigir os filmes *Tropa de elite* (2007) e *Tropa de elite 2: o inimigo agora é outro* (2010), estrelados por Moura (Capitão Nascimento) Padilha assina apenas a direção dos dois primeiros episódios.

⁴ Ambos foram baseados em personagens reais e atuaram como consultores da série. Na vinheta de apresentação, Murphy aparece em foto.

As cenas em que os traficantes enterram dinheiro, pois não conseguiam lavar o faturamento em tempo hábil, também são verdadeiras. A expressão “realismo mágico” é a primeira citação da série, tantas são as histórias fantásticas que giram em torno de Escobar. Consta que até mesmo Roberto Carlos (que se omitiu⁵) e Roberto Gómez Bolaños, o *Chaves* (confirmado por diversas matérias⁶), deram shows exclusivos para o narcotraficante e sua família, a mulher Victoria (Tata), e os filhos Juan Pablo e Manuela, na Hacienda Nápoles, a fantástica mansão que ele construiu com um zoológico que incluía hipopótamos importados da África.

Narcos é uma obra repleta de hibridações (CANCLINI, 2001, p. 25), e abertamente intercultural, característica encontrada em outras produções da Netflix, como *Sense 8* (2015) criado por J. Michael Straczynski junto dos irmãos Lana e Andy Wachowski, cuja ação transcorre em oito países diferentes, e busca incorporar estilos narrativos audiovisuais de cada um deles (México, Islândia, Estados Unidos, Índia, Alemanha, Quênia, Coreia do Sul, Inglaterra). Por outro lado, *Narcos* é uma série típica da era Barack Obama, de políticas multilaterais, como já ocorreu com *Homeland* (2011-2015), e possui um modelo narrativo que evoca as séries policiais e de ação da televisão dos Estados Unidos como *Dragnet* (1951-1959), a série que formatou o gênero na televisão dos EUA (MITTELL, 2004, p.149).

O seriado *Dragnet* veio da tradição dos *cop shows* do rádio, programas que mesclavam realidade e ficção baseados em fatos reais (MITTELL, 2004, p.125), expressos pelo bordão *just the facts ma'am*. Com o passar dos anos, a série, que foi para o cinema em três versões, teria ainda outras duas versões para a televisão, sendo que a última, em 2003, se converteu num símbolo da direita conservadora dos EUA. Para Friday, usuários de drogas eram simplesmente bandidos, e em seu universo não havia espaço para

⁵ A notícia saiu na Folha de S. Paulo, assinada por Fabiano Maisonnave. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/mundo/2013/12/1379212-trafficante-contratou-roberto-carlos-para-fazer-show-diz-irmao.shtml>> Acesso em 12/10/2015.

⁶ Uma das notícias foi veiculada com fotos, pelo portal argentino Terra, é de 7 de março de 2014, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=AMpBbKDQjPE>>. Acesso em 12/10/2015.

eventuais embalos de sábado a noite regados a álcool, drogas, sexo e rock and roll. Friday foi por diversas vezes satirizado em programas televisivos e até em um filme de 1987, também intitulado *Dragnet*, de Tom Mankiewicz, estrelado pelos atores Dan Aykroyd, como Joe Friday, e Tom Hanks como seu parceiro Pep.

A narração com voz over não é comum na maior parte da programação televisiva, mas programas convencionais como *Dragnet* e *The Wonder Years* o utilizam para dar um tom emocional e realizar mudanças de exposição. Todos esses recursos, que derivam do modelo excessivamente óbvio do formato da televisão convencional e que normalmente amplificam essa obviedade ao apontá-las explicitamente como variações da norma, seguidas de narração expositiva (“Eu me lembro bem”) ou cenários artificiais (como hipnotizar, depoimento em tribunal ou lembranças ao olhar um álbum de fotos) são usados para evidenciar como um programa está usando convenções não convencionais (MITTELL, Jason, 2012, p.46).

O estilo narrativo de *Dragnet* lembrava os filmes do período semi-documental do cinema dos Estados Unidos da década de 30, embora a voz over também esteja presente em filmes *noir* como *Cidade nua* (*The naked city*, 1948), de Jules Dassin, que migraria para a série de televisão homônima (Stirling Silliphant, 1958-1963), como bem observa Mittell (2004, p. 145). A narração do protagonista policial direciona o olhar do público, que se apropria da história a partir dele, e que só consegue ver o que ele também vê. Em *Narcos*, essa característica está presente, mas a narração em voz off que se converte em over não tem a função de descrever os fatos, e sim de comentá-los, usando de ironia, como nos filmes e séries *noir* e *neonoir*.

A intenção de contar os fatos da forma como eles se deram está presente em *Narcos* e empondera o caráter testemunhal da narração do agente Murphy. Mesmo quando a narração sai de cena, é impossível ver Escobar sem pensar em Murphy. Mesmo porque a história que está sendo contada, como sabemos, ocorreu há mui-

to tempo e é verídica, o que é corroborado por livros e centenas de matérias. Ela é um olhar sobre o passado. Filmes como *Tropa de elite*, (2007) e *Tropa de elite 2: o inimigo agora é outro* (2010) de José Padilha, *Cidade de Deus* (2002) de Fernando Meirelles e Kátia Lund, *Pulp fiction: tempo de violência* (*Pulp fiction*, 1994) de Quentin Tarantino, *Os bons companheiros* (*Goodfellas*, 1990) de Martin Scorsese e *Sin city - a cidade do pecado* (*Sin city*, 2005) de Robert Rodriguez, Frank Miller e Quentin Tarantino, fizeram uso desse recurso.

A narração over é um recurso do documental e do jornalismo, mas na série ela coloca o ponto de vista do narrador, que viveu a experiência, como elemento condutor da história e como narrador onisciente. O recurso confere agilidade a fotos históricas e cenas de arquivo, colocadas como *insert*, como ocorre com as declarações públicas de Reagan, e o caso real do assassinato do agente do DEA, Kiki Camarena⁷, que na época foi publicado com alarde pela mídia. São relatos que certamente comprometeriam o ritmo do thriller de ação, uma vez que aquele período é extremamente complexo e importante não somente para a Colômbia, mas para a América Latina, profundamente afetada pela relação com a política conservadora e agressiva de Ronald Reagan, que foi presidente de 1981 a 1989, tendo George Bush por vice-presidente.

ESCOBAR VERSUS MURPHY

Moura tem a difícil tarefa de conferir à sua interpretação de Escobar uma nuance com a qual o personagem criado por Andrés Parra para a série *Pablo Escobar, o Senhor do Tráfico* (Caracol⁸, 2012) de Camilo Cano e Juana Uribe, com 113 capítulos⁹ não precisou lidar -

⁷ Enrique S. “Kiki” Camarena Salazar foi um mexicano radicado nos Estados Unidos que trabalhava como agente infiltrado do DEA nos cartéis. Foi condenado à morte por narcotraficantes em 1985, torturado e assassinado. Seu caso serviu como suporte para medidas conservadoras do governo Reagan.

⁸ O canal Caracol que exibiu e produziu a série pertence ao grupo espanhol Prisa.

⁹ A série foi criada por Camilo Cano, filho de Guillermo Cano Isaza, diretor do jornal *El Espectador*, jornalista morto por Escobar, e Juana Uribe, filha de Maruja Pachón, sobrinha do então candidato a presidência Luis Carlos Galán.

adicionar sensibilidade ao vilão sádico – adjetivo mais adequado para um personagem que cometeu crimes bárbaros, num thriller de ação. Escobar assassinou oponentes, como Luis Carlos Galán, que defendia a extradição dos narcotraficantes para os Estados Unidos, e explodiu um avião da Avianca, por acreditar que transportava César Augusto Gaviria Trujillo, eleito presidente seis meses depois. O Escobar criado por Parra possui incrível semelhança com o traficante, mas a estrutura narrativa da série colombiana, ancorada no melodrama das telenovelas, se encarrega de explicar os conflitos do personagem. Na Colômbia, as telenovelas biográficas são conhecidas como *bionovelas* e enfocam a vida de cantores, traficantes e ídolos de futebol. Populares e parte integrante da teledramaturgia local – caso de *La selección* (2013-2014), sobre a mais famosa seleção colombiana de futebol – as bionovelas acabaram por se expandir para toda a América Latina (FIVE, 2015, *white paper*¹⁰).

Como um espelho que reflete o imaginário de uma nação, à semelhança da telenovela brasileira (LOPES, 2003, p.20), a série colombiana incorpora a história de Escobar como símbolo de conflitos ocorridos ao longo da década de 80 que teriam sido superados, perspectiva distinta da série *Narcos*, que constrói um universo diegético a partir de um cenário globalizado, com características locais. O conflito entre o pai, o homem de família e o marginal, é expresso de forma distinta em ambas as séries. A cena de despedida do Escobar de Moura e Valéria Velez (Stephanie Sigman)¹¹, a jornalista que o apoiou em suas ambições políticas, inspirada na vida real de Virgínia Vallejo e que publicou o livro autobiográfico *Amar a Plabo, odiando a Escobar*, demonstra com exatidão essas diferenças. Na série colombiana, a cena é longa, e praticamente não tem diálogos, com Escobar entrando porta adentro da casa de Angie Cepeda (Regina Parejo), dizendo que sentiu saudades, e abraçando sua musa como se fosse o fim de uma grande história de amor, rompendo em lágrimas antes de sair. Na série da Netflix, a cena é curta, ocorre na Hacienda Nápoles, e Valéria deixa claro que não pretende mais se envolver com ele porque não quer ver

¹⁰ Ver em referências.

¹¹ A personagem teve seu nome alterado em ambas as séries, por questões relativas a direitos autorais.

sua carreira de jornalista atingida pela associação a um criminoso. Eles não se tocam. Escobar a deixa ir, murmurando com ressentimento que ela também é *bandida*. (Figura 2.)

O personagem Murphy, criação da série da Netflix, é mais liberal e desenvolto que Friday, o policial *old school* de *Dragnet*, e soa completamente *indie* perante os policiais de franquias como *CSI: investigação criminal* (2000-2015), agora em versão cyber, estrelada por Patrícia Arquette, *Lei & ordem* (1990-2010) e *Criminal minds* (2005). Nos seriados policiais clássicos, o investigador pertence à corporação acima do bem e do mal ou a uma unidade especial dentro dela; é incorruptível, e detalhes de sua privacidade só vêm à tona em função do roteiro ou de um episódio específico. A solução do enigma, fundamental para a resolução do episódio, está centrada em interrogatórios e no espaço da delegacia, a locação preferencial de quase todos. Murphy representa, sem dúvida, esse personagem incorruptível, mas que tem vida social, esposa, e até um gato, Puff, e que acaba desempenhando um papel dramático importante dentro da trama, revelando a disseminação da rede de informantes do cartel na sociedade colombiana. Sua mulher Connie vai trabalhar como enfermeira num centro comunitário religioso e ao final, ele acaba até mesmo adotando uma criança colombiana que escapa a uma chacina promovida por Escobar. E mesmo que tudo pareça perfeito demais para selar a nova era politicamente mais aberta de Obama, a série não chega a ser institucional e esquemática.

Para suavizar a composição, Murphy conta com a ajuda de um parceiro especial, Javier Peña (Pedro Pascal), o Oberyn Martell de *Game of Thrones* (HBO, 2011-2015), ator chileno radicado nos Estados Unidos. O personagem de Peña, a princípio extremamente caricato, evolui gradativamente para se tornar o *comic relief* de Murphy, porém consciente da precariedade de sua posição. É Peña que abre um diálogo entre a corporação policial local, a política arrogante dos Estados Unidos, e a realidade do narcotráfico e da sociedade colombiana daquele momento. (Figura 3.)

Como sabemos hoje, o governo estadunidense no período em que se desenvolve a história, estava bem mais preocupado com a questão política representada pelos guerrilheiros do M-19 do que em combater o tráfico. Mas foi graças à desculpa de combater os



cartéis que eles puderam abrir cada vez mais espaço para interferir no Cone Sul e na América Latina, até colocar suas tropas na Colômbia em 2000, numa operação denominada Plano Colômbia, durante o governo Bill Clinton. Na ocasião, Brasil e Venezuela se recusaram a apoiar a intervenção. A justificativa oficial era a de combater produção e tráfico de cocaína na Colômbia, porém na verdade tinha o propósito de desestruturar as guerrilhas de esquerda, como as FARC, com ajuda financeira e militar dos EUA ao governo colombiano (VALÊNCIA, 2005, p.136).

INTERCULTURALISMO E HIBRIDAÇÕES

A escalação de atores latino-americanos que são referência em seus países é oportuna e garante a inserção da série, tanto na região ibero quanto na hispano-americana, evidenciando novas estratégias de engajamento da audiência que favorecem as plataformas de *streaming* como Netflix. Pascal não é o único. Luis Gnecco, ator pontual nas produções de Pablo Larraín, também está em *Narcos*, fazendo o papel de La Cucaracha¹², o traficante chileno que teria iniciado Escobar nos negócios. Gnecco não é exatamente novo no ramo. O sadismo de seu personagem Mario Moreno em *Prófugos* (HBO, 2011-2013), em que interpretava um ex-torturador do regime de Pinochet que se alia ao narcotráfico, está ausente do seu desastrado Cucaracha, que termina eliminado por Escobar. A descrição da montagem do laboratório de Escobar nas selvas amazônicas lembra o embate entre as bocas de Cenoura (Matheus Natchergaele) e Zé Pequeno (Leandro Firmino da Hora) em *Cidade de Deus*, mas igualmente *Tropa de elite* sobre o esquema de corrupção para o conserto de veículos da polícia descoberto pelo policial Neto (Caio Junqueira).

¹² Palavra que em espanhol significa barata, e é nome de uma canção folclórica (corrido) tradicional, de origem espanhola, que se popularizou durante a revolução mexicana e é utilizada com frequência para se referir de forma depreciativa a hispano-americanos imigrantes. Como não tem uma letra em particular, e admite improvisos, também é utilizada para se referir aos usuários de cannabis. Uma das versões mexicanas mais famosas é: *La cucaracha, la cucaracha, ya no quiere caminar; porque le falta, porque le falta, marihuana que fumar*. Era o apelido de Mariano Gavín y Suñer (1838-1875), célebre bandido natural de Alcubierre (Huesca), Espanha. Como o criador do roteiro é dos Estados Unidos, não é possível afirmar o motivo pelo qual foi criado o personagem, que não existiu na realidade.

Gnecco protagoniza as cenas mais criticadas por mostrar que Pinochet teria “ajudado” a combater o tráfico em terras chilenas ao eliminar o pequeno grupo organizado de Cucaracha, que foge do país e vai procurar Escobar. Mas a narração é irônica, apesar do fato não ter comprovação histórica efetiva¹³. Outra estrela especial é Ana de la Reguera, estrela mexicana e protagonista de outra série da HBO, *Capadocia* (HBO, 2008-2012), cuja ação se passa num presídio feminino. O papel de Ana é o da guerrilheira Elisa, do M19, cuja existência jamais foi confirmada. Ela se torna amiga da mulher de Murphy, e consegue escapar com ajuda do casal, que decide mantê-la a salvo para poder testemunhar sobre o envolvimento, igualmente polêmico, de Escobar com o massacre promovido pelo M19 no Palácio de Justiça, entre 6 e 7 de novembro de 1985, quando mais de 100 pessoas, dentre elas a cúpula da Suprema Corte, foram mortas. Juan Pablo Raba, que interpreta o primo de Escobar, Gustavo, e Manolo Cardona, que faz o policial Eduardo Mendoza, são dois famosos atores colombianos. Cardona, por coincidência, interpreta Emílio no filme *Rosário Tijeras* (2005) de Emilio Maillé e Raba também já fez parte do universo narco na série *A rainha do tráfico* (2011), como Jaime Gutiérrez Solana. Luiz Guzmán, portorriquenho, um dos atores favoritos de Steven Soderbergh, e presença constante no cinema e na televisão dos Estados Unidos, é José Gacha, aliado de Escobar.

O argentino criado na Espanha Alberto Amman – um dos protagonistas de *Tese sobre um homicídio* (Tesis sobre um homicídio, 2013) de Hernán Goldfrid, no papel do aluno de Ricardo Darín (Roberto Bermudez), e de *Betibu* (2014) de Miguel Cohan, como o repórter Mariano Saravia – faz aqui um dos líderes do cartel de Cali, Pacho Herrera. Seu papel, executado com eficiência e discrição, deve crescer numa próxima temporada, a julgar pelas cenas finais e pela história real. O brasileiro André Mattos é um dos aliados de Escobar,

¹³ Larraín foi duramente criticado ao lançar a série *Prófugos* (HBO-2011-2013), que teve duas temporadas, pela inserção do cartel dos Farragut, em torno do qual gira a história, em solo chileno. O professor de história da Stony Brook University (EUA) e autor do livro *Andean Cocaine*, Paul Gootenberg, afirma que, entre as décadas de 1950 e 1973, ano do golpe militar no Chile, o país era o maior ponto de refino de cocaína na América do Sul. A repressão foi verdadeira, mas o massacre exibido pela série não existiu, segundo consta da matéria da BBC. Disponível em <http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/09/150911_narcos_historia_lab>. Acesso em 12/10/2015.

Jorge Ochoa, ainda vivo graças à delação premiada. Mattos, irreconhecível, ficou célebre ao representar Fortunato, deputado, líder miliciano e apresentador de TV em *Tropa de Elite 2: o inimigo agora é outro*, e é presença garantida em humorísticos da Rede Record. O sotaque espanhol de Mattos, sobre o qual ninguém fez sequer um comentário, é quase perfeito, já o sotaque de Moura mereceu comentários desairosos nas resenhas de todo o mundo. Aparentemente esse dado não afetou as críticas sobre sua atuação.

Outros atores tiveram problemas semelhantes com seus sotaques. O ator porto-riquenho Raul Julia, mais conhecido como o Gómez da *Família Adams* (The Addams Family, 1991) de Barry Sonnenfeld, interpretou o seringueiro Chico Mendes no telefilme *Amazônia em chamas* (The burning season, 1994) de John Frankenheimer, e foi extremamente criticado pelo seu sotaque ao falar português, mas mesmo assim conquistou um Emmy. A espanhola Penélope Cruz também recebeu críticas pela sua atuação por conta do sotaque ao interpretar a colombiana Mirtha Jung em *Profissão de Risco* (Blow, 2001) de Ted Demme, ao lado de Johnny Depp, no papel do ex-narcotraficante George Jacob Jung, considerado o responsável pela introdução da cocaína nos Estados Unidos. Membro do cartel de Medellín, Jung era também conhecido como *El americano*, e é citado no primeiro episódio de *Narcos*. A produção, aliás, trazia um neozelandês, Cliff Curtis, no papel de Escobar. O espanhol de Medellín, que é o cenário de outra famosa novela sobre sicários, *Rosario Tijeras* (2010), convertida em série (RCN¹⁴, 2010) além de filme de Emilio Maillé (2005), carrega o sotaque de Antioquia, o *paisa*. Nas comunas de Medellín, capital da província, se fala o *parlache* influenciado pelo *paisa*, que é considerada a linguagem dos jovens marginais, mas que se disseminou e hoje é utilizada até mesmo pela imprensa (LUSVARGHI, 2014, p. 91). Não é incomum aparar acentos regionais em função do mercado internacional. O público colombiano dificilmente aceitaria um estrangeiro, brasileiro, no papel que fez de Andrés Parra, o Escobar da série *Pablo Escobar, o senhor do tráfico*, com 113 capítulos, um ídolo nacional e referência entre os hispano-americanos. A série colombiana foi baseada no livro *La parábola de Pablo* (2001), do jornalista e ex-prefeito de Medellín

14 Desde 2012 RCN pertence ao grupo Mundo Fox.

(2008-2011) Alonso Salazar e também se encontra disponível no catálogo da Netflix. Para a segunda temporada, há outras participações especiais de astros latino-americanos previstas, como a de Leynar Gómez, protagonista de *Presos* (2014), de Esteban Ramírez, drama policial que foi o maior êxito de bilheterias no ano passado em sua nativa Costa Rica, e que foi rodado num autêntico presídio.

O interculturalismo da obra não se coloca apenas pelas questões idiomáticas e pelo elenco internacional, mas pelo modelo narrativo. O conceito de interculturalidade vem sendo explorado para indicar aspectos de convivência democrática entre diferentes culturas, sem anular sua diversidade. Trata-se de conceito distinto da multiculturalidade, que pressupõe a coexistência de perspectivas diferentes, de projetos identitários diferentes convivendo numa mesma sociedade, mas não necessariamente de hibridações dentro de uma mesma obra. A cultura, entretanto, está inserida nas práticas econômicas, como bem conceituou Canclini (2001, p.17). O fenômeno da globalização tem o efeito de evidenciar a diversidade cultural do mundo e apontar o intercâmbio entre estas diferentes civilizações, e a esses processos, a essas novas formas culturais, Canclini denomina como hibridações, que afetam a noção de identidade cultural. Esses intercâmbios podem ser conflituosos, representar interesses opostos, de etnia, de religião, políticos, sociais, econômicos, produzir novas formas de segregação e estimular reações discriminatórias e conservadoras (2001, p.2). A globalização também pode ser considerada como uma complexa rede de projetos de sociedade e de diversidade de interesses traduzidos nas disputas das representações ideológicas, políticas e culturais que estão em curso atualmente. Assumir a interculturalidade significa aceitar que a sociedade em que vivemos se modifica pela presença de outros modos de vida, outras religiões, outras línguas. Se é verdade que a “socialização” ou democratização da cultura foi realizada pelas indústrias culturais, em posse quase sempre de empresas privadas, e não pelo Estado, é necessário entender melhor de que forma essas apropriações se revelam nas obras culturais, que circulam dentro da esfera virtual, e que não podem mais ser compreendidas apenas na contraposição entre dominadores e dominados, impérios e nações dependentes (CANCLINI, 2001, p. 97).

COMPLEXIDADE, AÇÃO E MELODRAMA

A música de abertura, a canção entoada em espanhol *Tuyo*, soa como um bolero, mas é uma *balada grupera*, ritmo que provavelmente a mãe de Escobar ouvia quando ele era criança, segundo seu intérprete, o brasileiro Rodrigo Amarante. A canção traz para *Narcos* um elemento muito presente nas trilhas de narcosséries e narconovelas, as músicas e ritmos regionais, além de conferir um toque de melodrama. Amarante é ex-integrante da extinta banda brasileira *Los Hermanos* e o arranjo é extremamente pop, bem como as imagens que surgem mesclando fotos antigas dos personagens originais, como colagens. Escobar surge em cena da série elogiando Rodrigo ao cantar a música, “sua favorita”.

As narrativas criminais modernas apresentam uma intensa influência da música, que não se coloca apenas como pano de fundo, mas como específicas de estilos e períodos, quase sempre executadas de forma estilizada. No cinema *noir*, invariavelmente o que se ouvia era *jazz* e as *big bands* (NAREMORE, 2008, p.41). Nos filmes e séries policiais, os *cop shows*, a presença do rock e da música pop é predominante. A franquia CSI tem *Who are you* do grupo *The Who* na abertura. As séries policiais brasileiras e hispano-americanas se dividem entre o rock e a música popular, mas sempre com acento pop. A série policial *Força-Tarefa* (Globo, 2009-2011) abria com a banda *Titãs* cantando *Polícia*. A mexicana *Sr Ávila* tem na vinheta a canção *Mad World*, antigo sucesso dos *Tears for fears*, no arranjo popularizado por Gary Jules em versão instrumental. *Capadocia* trazia na abertura o grupo de hip hop porto-riquenho *Calle 13* cantando seu conhecido sucesso *Preparame la cena*.

As narrativas criminais ao estilo narco começaram a fazer sucesso já na virada do milênio, motivadas por um *boom* literário do gênero. Em 2015, elas definitivamente se consolidaram como um filão extremamente lucrativo, explorado não apenas pelas produtoras locais, mas também pelas *majors*, ligadas aos maiores grupos de mídia, cientes do crescimento da produção latino-americana nos EUA (PIÑÓN, FLORES, CORNEJO, Obitel 2015, p. 324). *A rainha do tráfico*, série da Telemundo em parceria com a espanhola Antena 3 e a RTI Producciones, sobre a ex-mulher de um traficante, a mexicana Tereza Mendoza (Kate del Castillo) que se converte em

exponente de um cartel, vai ter versão em inglês, protagonizada pela brasileira Alice Braga (FURQUIM, 2015).

Para entender as práticas de storytelling da televisão americana contemporânea é necessário considerar a complexidade narrativa como um modelo de narração diferenciado, como nos indica a análise que David Bordwell faz da narrativa fílmica. Para Bordwell (1985), um modelo narrativo é um conjunto de normas historicamente diferenciado de construção e compreensão narrativa. Ele atravessa gêneros, autores específicos e movimentos artísticos para forjar uma categoria coerente de práticas. O autor recupera modelos específicos do cinema, como o modelo clássico hollywoodiano, o de arte e o do materialismo histórico, entendendo que cada um deles apresenta estratégias de storytelling diferentes ainda que façam referência um ao outro e ainda que se sustentem também com base em outros modelos (MITTELL, 2012, p.30).

A apropriação de modelos narrativos do cinema para a televisão ampliou a possibilidade de trabalhar com tramas paralelas, e, portanto, com a coexistência, nem sempre pacífica, de mundos diferentes. Essas possibilidades são ainda expandidas pelas competências de pós-produção na era digital, de trabalhar com o rateio de cores, e pelo sistema de *bind watching* (a possibilidade de assistir de uma única vez todos os episódios, em ordem não linear) proporcionado pelas plataformas de *streaming* como Netflix e Amazon. A complexidade da narrativa é um fator essencial nesse processo (SILVA, 2014, p. 244), e a proliferação de enquadramentos usuais do cinema e de diálogos mais bem elaborados também garante maior sofisticação, dando ênfase ao papel do escritor/produtor, o *showrunner*, e o prestígio do diretor, que transfere a sua assinatura para esses produtos.

A narconovela e o narcocinema são sempre moralistas, seus protagonistas estão fadados a morrer, a pagar pelos seus erros, ainda que justificados pelas injustiças da sociedade (LUSVARGHI, 2014,

p. 87). No entanto, a audiência é levada a se identificar com a personagem, que surge humanizada, por impotência da lei em fazer a justiça. Nos thrillers de ação como *Narcos*, o bandido é sempre o bandido, os mocinhos são os policiais, e essa linha, ainda que por vezes seja tênue, não é cruzada. Ainda assim o bandido pode apresentar tendências humanistas e pessoais inesperadas, e os policiais, evidentemente, podem se revelar extremamente violentos, quebrando as regras de conduta da lei e da ordem para fazer valer a verdade e a justiça.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ano de 2015, além de ter sido considerado pela mídia impressa como o ano *narco*, em função da visibilidade que as obras audiovisuais que exploram a temática vêm alcançando na esfera virtual, na televisão e no cinema, é sem dúvida o ano de Pablo Escobar, que é apontado como um dos *Google Trends*¹⁵ nas pesquisas – a simples menção de seu nome gera cerca de 23 milhões de visualizações, bem menos do que os 166 milhões de Madonna, mas acima dos 15.200 milhões de Pelé, por exemplo. Personalidade midiática, ele vem inspirando diversas produções em andamento, sendo uma delas estrelada por Javier Bardem (Escobar) e Penélope Cruz (Virginia Vallejo), dirigida pelo espanhol Fernando León de Aranoa. Essa condição, aliada à importância cultural do personagem, fazem dele um mito que permite discutir aspectos políticos e culturais da região latino-americana, e não somente da Colômbia.

A série *Narcos*, produzida e distribuída pela Netflix, e estrelada por um elenco internacional e bilíngue, representa um marco dentro dessa discussão, pela combinação que faz de modelos narrativos existentes às novas possibilidades trazidas pelas inovações tecnológicas, e à possibilidade de distribuição em uma plataforma de *streaming*. A série consegue aliar entretenimento, procedimentos das *bionovelas*, das *narconovelas*, a uma discussão política sobre

¹⁵ Google Trends é uma ferramenta do Google que exhibe os termos mais buscados recentemente e, em consequência, os mais populares. A ferramenta apresenta gráficos de frequência das buscas de determinado termo, em várias regiões do mundo, e em vários idiomas.

as interfaces entre preservação da soberania nacional e a intervenção dos Estados Unidos na política interna da região. A agilidade narrativa que mescla o policial clássico, oriundo dos *cop shows*, ao thriller de ação dialoga com as novas gerações, mas não descarta a possibilidade de conquistar as gerações mais velhas.

Nos filmes e séries policiais e de ação latino-americanos é comum a inversão de papéis – o policial se revela inescrupuloso e o bandido se revela como herói –, e a apologia do marginal, como uma espécie de redentor dos excluídos. São precisamente os laços familiares, a identificação com o local, o nacional, que garantem a perpetuação da violência, o que gera um enorme conflito. Nas palavras de Pablo Escobar, “prefiro uma tumba em Medellín a uma cela nos Estados Unidos”.

A série *Narcos* tem o mérito, ainda, de abordar pela primeira vez de forma direta as questões políticas envolvendo o narcotráfico, o que a esmagadora maioria de produções do gênero não aborda, sendo por isso tremendamente criticadas como uma apologia à marginalidade. Apesar dessa referência, a presença do marginal romântico, muito forte na cultura latino-americana, não é exclusividade do tema narcotráfico. A obra de Padilha evita, cuidadosamente, esse referencial, mas se beneficia de seu legado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BANDEIRA, Luiza. Dez histórias inacreditáveis de *Narcos* que realmente aconteceram - e outras que não foram exatamente assim. **BBC**, online, out.2012. Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/09/150911_narcos_historia_lab>. Acesso em: 11/11/2015.

BRAHAM, Persephone. **Crimes against the state, crimes against persons. Detective fiction in Cuba and Mexico**. Minneapolis: University of Minnesota Press. 2004.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad**. Barcelona, Espanha: Editora Paidós, 2001.

_____. **Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

DAMAZIO, Reynaldo. Cultura sem fronteiras (entrevista com Néstor Garcia Canclini). In: **EDUSP** online, data da entrevista. Disponível em <http://www.edusp.com.br/cadleitura/cadleitura_0802_8.asp>. Acesso em: 11/11/2015.

EVANS, Elizabeth. **Transmedia television audiences, new media, and daily life**. New York: Routledge, 2011.

THE WIT. **Five drama trends for 2015**. Data de publicação. Disponível em: <http://www.my-mip.com/RM/RM_MIPWORLD/2015/resource-centre/pdf/miptv-mipcom-thewit-whitepaper-five-drama-trends-2015.pdf?v=635599364581628007>. Acesso em 12/10/2015.

FURQUIM, Fernanda. Primeira foto de Alice Braga em *Queen of the South*. **Veja**, online, 14/05/2015. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/blog/temporadas/series/remakes/primeira-foto-de-alice-braga-em-queen-of-the-south-nova-serie-do-usa/>>. Acesso em: 12/10/2015.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação & Educação**, Brasil, n. 26, p. 17-34, abr. 2003. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/37469>>. Acesso em: 13 Out. 2015.

LUSVARGHI, Luiza. Delitos e transmediação em *Rosario Tijeras*. **Rizoma**, Santa Cruz do Sul, v. 2, n. 2, p. 86-103, dez.2014.

MITTELL, Jason. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. **Matrizes**, São Paulo, ano 5, nº2, p. 29-52, jun.2012.

_____. **Genre and television. From cop shows to cartoons in American culture**. Londres: Routledge, 2004.

PIÑON, Juan; FLORES, María de los Ángeles; CORNEJO, Tanya. Estados Unidos: a indústria de televisão hispânica em

uma encruzilhada. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de e OROZCO GOMES, Guillermo (orgs.). **Relações de Gênero na Ficção Televisiva**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2015.

SILVA, Marcel V. B. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. **Galáxia**, São Paulo, online, nº27, p. 241-252, jun. 2014. Disponível em: < [http: >](http://). Acesso em: 11/11/2015.

VALENCIA, León. Drogas, conflito e os EUA: a Colômbia no início do século. **Estudos avançados**, online, v.19, nº 55, p.129-155, dez.2005. Disponível em < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142005000300010&lng=en&nrm=iso >. Acesso em: out.2015.

OBRAS AUDIOVISUAIS

A RAINHA DO TRÁFICO. *La reina del Sur*. Criador: Arturo Pérez-Reverte, Roberto Stopello. Diretor: Walter Doehner, Maurício Cruz. EUA, 2011, Telemundo e Antena 3.

AMAZÔNIA EM CHAMAS. *The burning season*. Autor: William Mastrosimoni. Diretor: John Frankenheimer. EUA, 1994, 35 mm.

BREAKING BAD. Autor e Produtor: Vince Gilligan. Diretores: Michelle MacLaren, Michael Slovis, EUA, 2008-2013, AXN.

CAPADOCIA. Criação e Direção: Epigmenio Ibarra. México, 2008-2012, HBO.

CIDADE DE DEUS. Diretores: Fernando Meirelles; Kátia Lund. Brasil, 2002, 35mm.

CIDADE NUA. *The naked city*. Autor: Marvin Wald. Diretor: Jules Dassin. EUA, 1948, 35 mm.

CIDADE NUA. *The naked city*. Criador: Stirling Silliphant. Diretor: Herbert B. Leonard. EUA, 1958-1963, ABC.

CSI: INVESTIGAÇÃO CRIMINAL. CSI: Crime Scene Investigation. Criador: Anthony E. Zuiker. Produtor: Jerry Brukheimer. EUA, 2000-2015, CBS.

CSI: MIAMI. Criadores: Ann Donahue; Carol Mendelsohn; Anthony E. Zuiker. Produtor: Jerry Brukheimer. EUA, 2002-2012, CBS.

CRIMINAL MINDS. Criadores: Mark Gordon, Jeff Davis. EUA, 2005, CBS.

DRAGNET. Criador, Produtor: Jack Webb. EUA, 1951-1959, NBC e ABC.

FAMÍLIA ADDAMS. *The Addams family.* Direção e criação: Barry Sonnenfeld. EUA, 1991, 35mm.

FORÇA-TAREFA. Direção de José Alvarenga, escrito por Fernando Bonassi, Marçal Aquino. Brasil, 2009-2011, Rede Globo.

GAME OF THRONES. Criador: David Beniof, D.B Weiss. Produção e autoria: George Martin. EUA, 2011-2019, HBO.

HOMELAND. Criação e Produção: Howard Gordon; Alex Gansa. EUA, 2011-2015, Showtime.

LA SELECCIÓN. Diretor: Luis Alberto Restrepo. Colômbia, 2013-2014, Caracol.

LAW & ORDER. Criação e Direção: Dick Wolf. EUA, 1990-2010, NBC.

NARCOS. Criação: Carlo Bernard; Chris Brancato; Doug Miro. Direção de José Padilha. EUA, 2015, Netflix.

PABLO ESCOBAR, O SENHOR DO TRÁFICO. *Pablo Escobar, el patrón del mal.* Direção e Produção: Juana Uribe, Carlos Moreno. Colômbia, 2012, Caracol.

PROFISSÃO DE RISCO. *Blow.* Roteiro: Nick Cassavetes, David McKenna. Direção: Ted Demme. EUA, 2001, 35mm.

PRÓFUGOS. Autor: Pablo Illanes. Direção: Pablo Larraín, Adrián Caetano, Jonathan Jakubowicz. Chile, 2011-2013, HBO.

PULP FICTION: TEMPOS DE VIOLÊNCIA. *Pulp fiction.* Autor, Diretor: Quentin Tarantino. EUA, 1994, 35mm.

OS BONS COMPANHEIROS. *Goodfellas.* Martin Scorsese. EUA, 1990, 35mm.

ROSARIO TIJERAS. Autor: Jorge Franco. Direção: Emilio Maillé. Colômbia, 2005, 35 mm.

ROSARIO TIJERAS. Criador: Jorge Franco. Diretores: Carlos Gaviria, Israel Sanches, Rodrigo Lalinde, Colômbia, 2010, RCN.

SIN CITY - A CIDADE DO PECADO. Sin city. Robert Rodriguez; Frank Miller; Quentin Tarantino. EUA, 2005, digital.

TESE SOBRE UM HOMICÍDIO. *Tesis sobre um homicidio.* Hernán Goldfrid. Argentina, 2013, 35mm.

TROPA DE ELITE. Autores: : Rodrigo Pimentel, Luiz Eduardo Soares, André Batista. Direção: José Padilha. Brasil, 2007, 35mm.

TROPA DE ELITE 2: O INIMIGO AGORA É OUTRO. Autores: : Rodrigo Pimentel, José Padilha, Braulio Mantovani Direção: José Padilha. Brasil, 2010, 35mm.



Sessão do Cine UFPel (2015). Fonte: acervo da autora.

As potencialidades da distribuição alternativa de filmes: o Cine UFPel no contexto da sociedade do conhecimento

Cíntia Langie¹

Cineasta e Professora dos cursos de Cinema da UFPel

Resumo: Ensaio sobre a sala de cinema universitária de Pelotas e a dimensão social e política da prática de exibir filmes nacionais de forma gratuita, a partir das características e potências do cinema. A problematização será ancorada nas ideias de *Sociedade do Conhecimento*, trabalhadas por Canclini (2009), e nos apontamentos sobre cinema e pensamento de Deleuze (1992: 2005), para assim pensar nas ações do Cine UFPel como iniciativas potenciais de vazamento do sistema de distribuição comercial de filmes e de formação do senso crítico dos espectadores.

Palavras-chave: Cinema brasileiro; formação de público; salas de cinema universitárias.

Abstract: Essay on the movie theater of the UFPel (Federal University of Pelotas) and the social and political dimensions of the practice of screening national movies for free, from the characteristics and potencies of cinema. The questioning will be anchored in the ideas of *Knowledge Society*, worked by Canclini (2009), and in the notes on cinema and thought from Deleuze (1992: 2005), to think about the actions of Cine UFPel as potential initiatives of leaking the commercial distribution system of films and of formation of the critical sense of viewers.

Keywords: Brazilian cinema; public formation; University movie theaters.

O presente artigo pretende pensar a respeito do Cine UFPel - sala de cinema digital da Universidade Federal de Pelotas (UFPel) -, projeto sem fins lucrativos, que iniciou suas atividades em 2015, gerenciado pelos cursos de Cinema e Audiovisual e Cinema de Animação da UFPel, em parceria com a Pró-Reitoria de Extensão e Cultura (PREC). O objetivo do texto é trazer à tona a discussão sobre a difusão do audiovisual e o acesso aos conteúdos produ-

¹ cintialangie@gmail.com

zidos no Brasil na contemporaneidade, e a relação disso com a formação do senso crítico dos espectadores.

Tanto a criação desta sala, como a própria existência de dois cursos de cinema na cidade de Pelotas, no interior do Rio Grande do Sul, estão ligados ao processo de digitalização das tecnologias de produção e difusão audiovisual. Além desse fator, é preciso assinalar, também, a importância de políticas públicas tanto para a produção quanto para a difusão do audiovisual brasileiro.

De acordo com a publicação *Cadernos do Forcine - Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual* (2014), o primeiro curso de graduação em cinema em uma universidade pública no Brasil surgiu na Universidade de Brasília, em 1962. Hoje, existem 89 cursos ativos de graduação em universidades com o nome “cinema e/ou audiovisual” segundo a base do e-Mec², sistema de controle do Ministério da Educação (MEC). Um dos motores que impulsiona a popularização do cinema, dentro e fora das universidades, é a tecnologia digital. “São muitas as possibilidades abertas, advindas da agilidade processual e da diminuição de custos em quase todos os setores da atividade, abrindo possibilidades ímpares também para a criação de novos cursos” (MARQUES, 2014, p. 103).

O curso de graduação em Cinema e Animação na UFPel foi criado em 2007, acompanhando a proliferação de cursos de cinema em todo o País por conta da digitalização do processo. O surgimento foi possibilitado, também, por incentivos financeiros do Governo Federal para a abertura de cursos novos, principalmente o Programa de Apoio à Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (Reuni), cujo objetivo era o de ampliar o acesso e a permanência na educação superior³. Em 2010, o curso de Cinema e Animação foi dividido em dois - Cinema de Animação e Cinema e Audiovisual - para dar conta das particularidades do ensino em animação e em *live-action*. Como professora do curso desde sua

² Informação do Forcine - Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual.

³ Programa do Governo Federal iniciado em 2003 que adotou uma série de medidas para retomar o crescimento do ensino superior público, criando condições para que as universidades federais promovam a expansão física, acadêmica e pedagógica da rede federal de educação superior.

criação, em 2007, as questões do acesso ao filme brasileiro sempre se fizeram presentes em minhas pesquisas, e sempre atuei à frente de projetos de extensão que tivessem esse objetivo.

Como está entre as diretrizes curriculares do MEC para os Cursos de Cinema a incorporação, como complementares, das atividades de extensão e comunitárias⁴, as graduações em Cinema da UFPel oferece diferentes projetos voltados ao prolongamento dos saberes para a comunidade. Entre estes, podemos citar a *Revista Orson*, que está na nona edição, o cineclube *Zero Quatro*, que está no quinto ano de existência⁵, o *Festival de Vídeo Estudantil*⁶, que já oportunizou a realização de 65 curtas-metragens em Pelotas, a partir de oficinas de cinema em escolas públicas da cidade⁷, e o próprio Cine UFPel, objeto de estudo deste artigo.

O projeto do Cine UFPel começou a ser desenvolvido em 2012, pelo então professor temporário da UFPel, Rafael Andrezza, em parceria comigo. A sala foi gestada por dois anos e meio e foi em 2015 que ela passou a funcionar efetivamente, localizada na Agência da Lagoa Mirim, no centro da cidade⁸. A sala, com 82 lugares, foi adaptada para oportunizar mais conforto ao público. O espaço conta com piso inclinado, poltronas reclináveis, ar condicionado, isolamento acústico, projetor *Full HD*, telona e som de cinema.

Hoje, o Cine UFPel representa um espaço qualificado de exibição gratuita de conteúdos culturais prioritariamente brasileiros que possuem pouco ou nenhum espaço no circuito de exibição comercial - nem nas salas de cinema tradicionais, nem na televisão aberta. Desde logo, estabelecemos uma política de programação fundada sobre três eixos básicos, sendo um deles promover sessões fixas todas as quintas e sextas-feiras, às 19h, para dar espaço aos

⁴ Disponível em *Cadernos do Forcine* (2014).

⁵ Inicialmente, chama-se Zero3.

⁶ Projeto de realização de oficinas de cinema em escolas, coordenado pelo prof. Josias Pereira.

⁷ Dados cedidos pelo coordenador do projeto.

⁸ Rua Lobo da Costa, 447.

filmes nacionais em fase de lançamento ou recém-lançados, filmes que tenham temáticas sociais, artísticas, e que promovam o debate sobre aspectos variados da identidade brasileira. Os outros dois eixos configuram-se nos cineclubes já existente em Pelotas que passaram a utilizar a sala, e no projeto de exposições de filmes nacionais no turno da manhã para alunos da rede pública de ensino, o que será abordado mais adiante no artigo.

É preciso deixar registrado que a sala não inova na prática de exibição de filmes de forma gratuita pela UFPel, pois iniciativas cineclubistas ocorrem na cidade há muitos anos, tanto como propostas de professores da universidade, quanto de alunos ou da comunidade, nos mais diversos locais, com as mais diferentes abordagens. O próprio apoio que recebemos da instituição, desde 2012 até o momento, é prova de que a vontade de ter uma sala de cinema na UFPel existe há muito tempo. A conquista com o Cine UFPel está na existência de um espaço qualificado e exclusivo para projeção de filmes, gerenciado por especialistas na área, seguindo a mesma lógica da existência de uma galeria no curso de Artes Visuais, da sala de apresentações do curso de Teatro e de laboratórios específicos de outros cursos da universidade.

A equipe de trabalho é composta essencialmente por alunos do curso de Cinema e Audiovisual⁹, que fazem todas as atividades de produção, contato com distribuidores e/ou produtoras, testes de projeção, divulgação das atividades, projeção dos filmes e confecção de relatórios de sessões. Portanto, o projeto, além de ser extensão na essência, funciona como um laboratório para os acadêmicos dos cursos de Cinema, que podem ter a experiência de trabalhar com distribuição e exibição, podem ainda assistir a seus filmes exibidos em alta qualidade, testar seus filmes em exposições públicas e ter a oportunidade de qualificar o repertório assistindo a títulos diversos. Por se tratar de uma sala sem fins lucrativos, na qual diversos debates são promovidos após as sessões, inclusive com a presença de diretores de cinema para comentar suas obras, as ações do Cine UFPel têm grande aproximação com o cineclubismo.

⁹ Hoje o projeto conta com três bolsistas para as sessões fixas - Jardel Vaschelisk, Vinicius Silva e Eloisa Soares - e dois bolsistas para o Cine UFPel nas Escolas - Douglas Ostruka e Gustavo Menezes.

De acordo com Felipe Macedo (2004), os cineclubes surgem no início do século XX, na Europa, em resposta a necessidades que o cinema comercial não atende. No Brasil, o primeiro cineclubes foi criado no final dos anos 20, no Rio de Janeiro, chamado *Chaplin Club*. Para o autor, as três características principais do Cineclubismo são: não ter fins lucrativos, ser democrático e ter “um compromisso cultural ou ético” (MACEDO, 2004, s/p). Nesse sentido, o Cine UFPel está em consonância com essa diretriz, já que nenhuma atividade tem cobrança de ingresso, a comunidade pode propor eventos e a programação prioriza filmes que permitam diálogos culturais, sob os mais diversos pontos de vista¹⁰.

O Cine UFPel vem ao encontro da tradição cineclubista de Pelotas, tradição que antecede a criação dos cursos de Cinema da UFPel. Hoje, além das sessões fixas nas quintas e sextas à noite, ocorre na sala aos sábados, intercaladamente de 15 em 15 dias, o cineclubes *Zero Quatro* do curso de Cinema e o projeto *24 Frames de Literatura* do curso de Letras. Além disso, nas quartas-feiras à tarde ocorre o cineclubes *A comida no cinema*, uma parceria entre os cursos de Antropologia e Gastronomia da UFPel. Em todos esses projetos, e em algumas ocasiões nas sessões fixas de quintas e sextas à noite, ocorre um diálogo entre convidados e público depois do filme, o que, para Macedo (2004) configura-se como o grande diferencial do cineclubismo.

Sabe-se que atualmente os filmes podem ser assistidos em diferentes dispositivos, como televisão, computador e até mesmo telefones celulares. Mas o diferencial das salas de cinema está na relação direta da ação de ver filmes coletivamente na sala escura com a produção de subjetividades. O ato de ir até a sala pressupõe, de certo modo, uma intenção, um desejo de encontro com o próprio filme. É nessa perspectiva que o filósofo francês Gilles Deleuze declara não acreditar na cultura, e sim em *encontros* (DELEUZE; PARNET, 1997). Encontros com coisas, com obras. O indivíduo que vai ao cinema ver filmes de forma coletiva está à espreita de alguma matéria que lhe proporcione o encontro. Encontro com uma ideia, com algo que movimente o pensar.

¹⁰ Ver anexo no final, com os filmes exibidos nas sessões fixas do Cine UFPel nos meses de agosto, setembro e outubro, até o fechamento deste artigo.

Na lógica do encontro apontada por Deleuze, o desejo é potencializado pelo fato de saber que outras pessoas irão comungar da mesma experiência estética e que provavelmente haverá um diálogo com as pessoas após o término da sessão, peculiaridades que facilitam a vivência das sensações proporcionadas pela arte. Quando o sujeito encontra uma coletividade, ele inventa a si próprio. Na sala, cada usuário produz singularidades a partir dos filmes, opiniões divergentes coexistem e funcionam como potencializadores do próprio pensamento acerca do cinema. É o que coloca Monica Fantin, pesquisadora e professora do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC):

A prática cultural de assistir a filmes configura-se como uma prática socializadora que possibilita diferentes encontros: de pessoas com pessoas em diferentes contextos de exibição, de pessoas consigo mesmas, de pessoas com as narrativas fílmicas, de pessoas com a diversidade cultural presente nas representações que os filmes trazem, de pessoas com os mais diferentes imaginários possíveis, etc (FANTIN, 2014, p. 52).

O potencial do Cine UFPel é, pois, evidente, não somente como projeto de extensão formador de senso crítico ou laboratório de atuação para alunos de cinema, mas também como ampliador dos horizontes ao privilegiar uma programação múltipla. Nesse sentido, a sala funciona como artifício para escapar do modelo de distribuição tradicional de filmes, criando uma janela para circulação de artistas nacionais, principalmente a grande quantidade de filmes feitos no Brasil que não conseguem ser distribuídos em ampla escala.

É sabido que com o advento das tecnologias digitais a produção de filmes no Brasil cresceu consideravelmente nas últimas décadas, ficando muitas vezes impossível mensurar a exata quantidade de obras audiovisuais feitas no país a cada ano. Por estimativa, acredita-se que, atualmente, o Brasil produz mais de 150 filmes de longa-metragem, dos quais aproximadamente 100 a 120 conse-

guem estreiar em salas de cinema comerciais¹¹. Desses que chegam às salas, quatro ou cinco atingem a marca de um milhão de espectadores – número considerado sucesso de público no território nacional (SILVA, 2011). Em um país de mais de 200 milhões de habitantes, de acordo com o Censo Demográfico realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)¹², esses números demonstram desigualdade na distribuição de conteúdos e dificuldade na questão do acesso aos bens culturais produzidos por artistas nacionais.

Essa desigualdade no campo cinematográfico deve-se a vários fatores, conforme aponta o pesquisador João Guilherme Barone Silva (2011). Para ele, o desempenho dos filmes nacionais dentro do mercado brasileiro 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” (SILVA, 2011, p. 923).

Quando Silva (2011) fala de “modo de distribuição” ele está se referindo, também, à histórica hegemonia do filme *hollywoodiano*. O pesquisador problematiza as dificuldades do produto nacional em disputar espaço com os *blockbusters*, apontando a existência de um sistema capitalista de distribuição e exibição de conteúdos, formado por conglomerados estrangeiros que dominam as salas de cinema, essas localizadas muitas vezes em *shopping centers*, concentradas em grandes cidades, com ingresso de alto valor, fazendo com que o grande público brasileiro, das classes econômicas mais baixas, fique distante desses espaços. Portanto, mesmo o audiovisual recebendo incentivos públicos cada vez maiores no Brasil¹³, o produto nacional passa por um “dilema” de distribuição, já que cada vez mais filmes são feitos, porém poucos são vistos.

¹¹ Dados da Agencia Nacional do Cinema (ANCINE).

¹² Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/>. Acesso em 16 de setembro de 2015.

¹³ Segundo portal da ANCINE, a presidenta da República, Dilma Rousseff, anunciou em julho de 2014 o **Programa Brasil de Todas as Telas**, que representa investimento de R\$ 1,2 bilhão no setor audiovisual.

Néstor García Canclini (2009) analisa a sociedade contemporânea, apontando uma problemática de desigualdade, que é sobretudo socioeconômica, e uma problemática da diferença, visível nas práticas culturais. Para o sociólogo, a cultura é fundamental para entender as diferenças sociais, pois a hegemonia da classe dominante dá-se não só no plano econômico, mas também no campo cultural. “Quem domina o capital acumulado, fundamento do poder ou da autoridade de um campo, tende a adotar estratégias de conservação e ortodoxia” (CANCLINI, 2009, p. 76). Ou seja, os filmes que dominam o mercado são os produzidos pelos grandes estúdios norte-americanos, a maioria deles valendo-se da narrativa clássica *hollywoodiana* e de alto investimento em *marketing*.

García Canclini esclarece que mercado não é um lugar e sim uma lógica organizadora das interações sociais, que tende a reduzir tudo a seu valor econômico de troca. A concepção de “mercados simbólicos” transcende a circulação mercantil, pois pressupõe produção de conhecimento e informação e defesa de direitos humanos. É pela manutenção igualitária desses mercados simbólicos que García Canclini fala de uma **sociedade do conhecimento**. O autor declara ser necessária a criação de políticas internacionais “que considerem a diversidade na sociedade do conhecimento mediante legislações que protejam a propriedade intelectual, sua difusão, e o intercâmbio de bens e mensagens, bem como controlem as tendências oligopolistas” (Ibid., p. 238). A sociedade do conhecimento, para García Canclini, requer marcos normativos e incentivos que aproveitem a convergência digital com baixo custo de operacionalização.

Nesse sentido, cabe ressaltar outra potencialidade do Cine UFPel: ele faz parte de uma rede internacional de disseminação de conteúdos, a *Rede de Salas Digitais do Mercosul* (RSD), um projeto da Reunião Especializada de Autoridades Cinematográficas e Audiovisuais do Mercosul (RECAM) em parceria com o Ministério da Cultura (MINC), cujo objetivo centra-se no fortalecimento do acesso ao cinema nos países que integram o bloco. O programa, financiado pela União Europeia e Mercosul, está em fase de implemen-

tação¹⁴ e irá conectar o Cine UFPel a outras nove salas no Brasil, a dez salas na Argentina, cinco no Uruguai e cinco no Paraguai e, em breve, na Venezuela, para compartilhamento e transmissão gratuita de filmes de curta e longa-metragem realizados nesses países. O sistema de transmissão digital funciona com equipamentos doados em regime de comodato para as universidades participantes. Então, a RSD se encaixa perfeitamente nos apontamentos de García Canclini, por ser uma iniciativa institucional, por prever projeção digital, com compartilhamento de filmes via internet, em ambientes já existentes de instituições públicas, com custo baixo de instalação.

No início do mês de setembro de 2015, foi lançado edital de chamada pública para seleção de conteúdos produzidos ou coproduzidos nos países membros do bloco, por meio de cessão gratuita. A partir desse edital, 15 títulos, entre curtas, médias e longas-metragens, documentários, ficção e animação, serão selecionados e legendados em espanhol ou português, de acordo com a necessidade. As obras selecionadas, que não precisam ser lançamentos, irão compor o catálogo do ciclo *Integrando Olhares*, a ser exibido exclusivamente na RSD.

Ao focar no campo cinematográfico, García Canclini (2009) acredita que possa haver uma saída para minimizar o domínio dos filmes norte-americanos: “a diversidade cultural e o reconhecimento das minorias começam a ser requisitos para que a globalização seja menos injusta e mais inclusiva” (Ibid., p. 253). Se a lógica de mercado tende a estreitar as oportunidades de recepção diversificada de conteúdos, é relevante e necessário que se criem espaços de circulação alternativa para permitir essa diversidade. A globalização acentua as desigualdades, porque centraliza o mercado em artistas de audiência massiva, fazendo “calar a enorme maioria dos criadores locais” (Ibid., p. 244). O teórico aponta como saída a construção de redes multifocais de distribuição, com relativa independência dos circuitos hegemônicos, baseadas em políticas interculturais transnacionais, para dar conta dessa diversidade.

¹⁴ O Cine UFPel integra a RSD desde 2012, porém, somente em 2015 foram entregues em Pelotas os equipamentos para transmissão de conteúdos. As sessões de filmes latino-americanos têm previsão de começo ainda em 2015.

Portanto, encontra-se aí a potência da Rede de Salas Digitais do Mercosul, uma rede que busca dar espaço a artistas locais, criando uma nova janela para que essas obras possam circular.

E talvez o grande diferencial do Cine UFPel, como sala autônoma e também como membro da RSD, seja a busca pelo equilíbrio na programação, visando dar conta da pluralidade do cinema. Ou seja, não buscamos uma programação que se aproxime das salas comerciais, mas também não serão exibidos somente aqueles filmes extremamente extravagantes, herméticos, já que almejamos conexão com o público em geral e, este, muitas vezes, como alerta García Canclini, não possui referencial para se relacionar com determinadas obras. A ideia é ter uma programação que privilegie aquele tipo de filme que possa ter elementos narrativos clássicos, mas que seja autêntico, problematizador de questões sociais relevantes, que saia do clichê, expandindo o horizonte dos espectadores e mostrando às pessoas que existe esse tipo de produção sendo feita nos países latino-americanos. E nesse sentido, um dos objetivos do Cine UFPel é a formação de espectadores para as cinematografias não hegemônicas.

Acreditando nisso, demos início, também em 2015, ao braço “mais social” da sala, intitulado *Cine UFPel nas Escolas*¹⁵, através do qual bolsistas realizam sessões periódicas de filmes brasileiros para crianças e adolescentes da rede pública de ensino, no Cine UFPel. Essa demanda é advinda da lei 13.006/2014, que instituiu a exibição de filmes nacionais como componente curricular complementar integrado à proposta pedagógica das escolas.

Conforme artigo publicado no livro *Cultura visual, escola e cotidiano* (2012), Raimundo Martins põe em evidência o “fosso que separa as práticas educacionais da realidade do mundo vivido” (2012, p. 23), assinalando a existência de uma grande distância entre o modo como a escola/instituições educam e os espaços onde crianças e jovens encontram suas referências culturais. Nesse sentido, o projeto tem importância social ampliada, já que é diretriz

¹⁵ Projeto que ocorre no Cine UFPel, com exibição periódica de filmes brasileiros para estudantes de escolas públicas.

nacional que se realize tal tipo de ação para estudantes, pois esses raramente têm oportunidade de acesso a este tipo de bem cultural, estando na maioria das vezes à mercê do domínio das telenovelas brasileiras e dos filmes norte-americanos.

Nessa ação do projeto, o Cine UFPel une a educação com a arte – no caso, o cinema – na busca de ampliar o repertório dos estudantes e, assim, contribuir para o exercício do pensamento crítico deles. Para o filósofo Gilles Deleuze (1997), a hegemonia de distribuição dos *blockbusters hollywoodianos* causa prejuízo social, pois está estritamente relacionada a um embotamento do pensamento. “Quanto mais canais temos, mais eles se parecem e são de uma nulidade radical. O regime da concorrência... Fazer concorrência, seja no que for, é produzir a mesma nulidade eterna” (DELEUZE; PARNET, 1997). Aqui, o filósofo está se referindo à mídia de massa como nulidade, pois nesse tipo de conteúdo não há mais inovação. Deleuze traça uma diferenciação entre obras feitas exclusivamente para a promoção comercial – o período de deserto artístico – e aquelas obras em que o artista de fato tem uma ideia nova em seu trabalho. Segundo o filósofo, por mais que a arte viva períodos de deserto por conta da falta de ideia, não é grave, pois “haverá circuitos paralelos” (DELEUZE; PARNET, 1997). Esses circuitos paralelos podem ser enxergados em casos de vazamentos, observáveis em obras que fujam do pensamento dominante e dos lugares-comuns, como a maioria dos filmes exibidos no Cine UFPel.

Concluimos este artigo, então, reafirmando a premissa inicial que impulsionou a escrita: são ações de fuga do modelo cultural hegemônico que podem operar alguma transformação, mesmo que seja microtransformação. Na perspectiva deleuziana, o cinema não é apenas técnica ou meio para transmitir mensagens, mas o cinema, enquanto arte é tido como forma do pensamento (DELEUZE, 1992). O cinema provoca sensações no público que ativam o pensamento: o choque muitas vezes provocado pelas imagens permite ao sujeito pensar o impensável, criando novas paisagens, fazendo-o sair de sua zona de conforto e, assim, ativando seu senso crítico sobre o mundo. As sessões de filmes que, de forma periódica e gratuita, não se enquadram no “cinema comercial”, revelam-se, então, como potência na formação estética e política do sujeito espectador.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Tradução de Peter PálPelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 1. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995.

_____; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

_____; PARNET, Claire. **L' Abécédaire de Gilles Deleuze**. Entrevista com Gilles Deleuze. Editoração: Brasil, Ministério de Educação, "TV Escola", 2001. Paris: Editions Montparnasse, 1997. 1 videocassete, VHS, son., color.

_____. **A imagem-tempo**. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

FANTIN, Monica. Audiovisual na escola: abordagens e possibilidades. In: **Escritos de Alfabetização Audiovisual**. Porto Alegre: Libretos, 2014.

FORNAZARI, Sandro Kobol. A imagem-cristal: a leitura deleuziana de Bergson nos livros sobre o cinema. In: **Revista Artefilosofia**. Ouro Preto, n. 9, p. 93-100, out 2010.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MACEDO, Felipe. "O Que É Cineclube". In: **Cultura Digital**. 2004. Disponível em <<http://www.culturadigital.br/cineclubes/cineclube/rtigos/o-que-e-cineclube>> Acesso em 23 out 15.

MARQUES, Aída; RODRIGUES, Luciana; SANTOS, Bernardo. Ensino de Cinema e Audiovisual. In: **Cadernos do Forcine - Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual**. 2014.

MARTINS, Raimundo. Cultura visual e escola: quando imagens ajudam a pensar a educação. In: **Ensino da arte: cultural visual, escola e cotidiano**. Pelotas: Editora e Gráfica Universitária, 2012.

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

VASCONCELLOS, Jorge. **Deleuze e o cinema**. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna Ltda., 2006.

VIEGAS, Susana Isabel Rainho. **Filosofia do Cinema: Processos de Criação de uma Nova Imagem do Pensamento**. Tese de Doutorado em Filosofia. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2013.

ANEXO

Filmes exibidos nas sessões fixas do Cine UFPel, de agosto a outubro de 2015			
Mês	Filme	Sessão	Espectadores
Agosto 2015	Sem Pena (Eugenio Puppò, 2014)	<i>Estreia</i> 21.08.15	63
		<i>Reprise</i> 27.08.15	17
	O menino e o mundo (Alê Abreu, 2014)	<i>Estreia</i> 04.09.15	102
		<i>Reprise</i> 10.09.15	11
Setembro 2015	O lobo atrás da porta (Fernando Coimbra, 2013)	<i>Estreia</i> 04.09.15	31
		<i>Reprise</i> 10.09.15	12
	Doce Amianto (Guto Parente e Uirá dos Reis, 2013)	<i>Estreia</i> 11.09.15	31
		<i>Reprise</i> 17.09.15	03
	Ventos de agosto (Gabriel Mascaro, 2014)	<i>Estreia</i> 18.09.15	21
		<i>Reprise</i> 24.09.15	18
	Um lugar ao sol (Gabriel Mascaro, 2011)	*Sessão única* 23.09.15	16
	Doméstica (Gabriel Mascaro, 2011)	*Sessão única* 25.09.15	33

Filmes exibidos nas sessões fixas do Cine UFPel, de agosto a outubro de 2015			
Mês	Filme	Sessão	Espectadores
Outubro 2015	Meia-hora e as manchetes que viram manchete (Ângelo Defanti, 2015)	*Sessão única* 01.10.15	106
		<i>Estreia</i> 02.10.15	25
	A história da eternidade (Camilo Cavalcanti, 2015)	<i>Reprise</i> 08.10.15	04
		<i>Estreia</i> 07.10.15	19
	India's daughter (Leslee Udwin, 2015)	<i>Reprise</i> 16.10.15	09
		<i>Estreia</i> 09.10.15	10
	A nação que não esperou por Deus (Lúcia Murat, 2015)	<i>Reprise</i> 15.10.15	23
		Boa ventura (Guilherme Castro, 2015)	*Sessão única* 14.10.15
	Terra prometida (Guilherme Castro, 2006)		
	Tatuagem (Hilton Lacerda, 2013)	<i>Estreia</i> 16.10.15	26
<i>Reprise</i> 22.10.15		09	
Filme sobre um Bom Fim (Boca Migotto, 2015)	*Sessão única* 23.10.15	72	



Aspectos da distribuição cinematográfica no Brasil: reflexões sobre *majors* e independentes

Marília Schramm Régio¹

Doutoranda em Comunicação Social pela PUCRS.

Resumo: Observa-se que a distribuição de filmes no mercado nacional permanece controlada por empresas estrangeiras. As distribuidoras nacionais, especialmente as independentes, encontram obstáculos para a colocação de seus títulos no mercado exibidor de salas. Neste trabalho, buscaremos compreender o funcionamento dessas empresas no início do século XXI.

Palavras-chave: Distribuição cinematográfica; Cinema Brasileiro; *Majors*; Independentes.

Abstract: *It is observed that the distribution of films in the domestic market remains controlled by foreign companies. National distributors, especially independent, are obstacles to placing their securities on the exhibition market rooms. In this work, we will seek to understand their operation.*

Keywords: *Film distribution; Brazilian Cinema; Majors; Independent.*

A indústria cinematográfica organiza-se em três áreas interdependentes: produção, distribuição e exibição. A distribuição é o setor que faz a ligação da indústria, o encontro da produção com a exibição, para constituir a circulação dos produtos culturais audiovisuais. Da mesma maneira que outros tipos de indústria, a cinematográfica necessita de uma logística para chegar até o espectador. Os agentes que direcionam os filmes às janelas de exibição são os distribuidores, sendo, muitas vezes, diferentes em cada país em que o título circula, além do distribuidor para o mercado de vídeo², para *sell thru* ou *rental*. As janelas são os períodos “de tempo observado

¹ Bolsista Capes/Prosup msregio@gmail.com

² O distribuidor pode ser o mesmo em várias janelas ou não.

pelas distribuidoras entre o lançamento de um filme no mercado de cinema e sua estreia nos demais mercados” (BRAGA, 2010, p. 88).

Os períodos das janelas não são rigorosos como antigamente, inicialmente previa-se em seis meses a exibição exclusiva de um filme nos cinemas, podemos dizer que este tempo varia de três a quatro meses, dependendo do mercado em que se encontra. Em 2010, distribuidores assumiram a posição de reduzir a janela entre o lançamento nas salas de cinema e a chegada das obras aos estabelecimentos que vendem ou alugam o produto em Blu-Ray ou DVD. Posicionamento tomado devido ao aumento da pirataria.

Em janeiro de 2010, a Walt Disney comunicou ao mercado a intenção de reduzir, em todo o mundo, a janela de ‘Alice no país das maravilhas’, de Tim Burton, adotando como política oficial comunicar com antecedência a data de lançamento no mercado de entretenimento doméstico aos exibidores. Nos Estados Unidos, a redução foi de uma semana, de 13 para 12 semanas, a mesma janela adotada nos países da América Latina e da Ásia. Nesses continentes, os exibidores concordaram com a redução. Na Europa, os exibidores reagiram mal à proposta, ameaçando não lançar o filme em alguns países, entre eles o Reino Unido. No final, Walt Disney concordou com a redução para 13 semanas, uma a mais do que o planejado, e os exibidores acabaram concordando em lançar o filme, por sinal um grande sucesso. (BRAGA, 2010, p. 89)

A sala de cinema é a primeira janela de exibição de um filme, a porta de entrada para sua carreira como produto. O sucesso ou o fracasso do título está diretamente relacionado à sua performance nas telas e às críticas que irá receber nesse tempo pela mídia, e seu desempenho em outras janelas será proporcional a sua trajetória nas salas de exibição.

A globalização implica no cinema constante diálogo entre o mercado nacional e internacional. A partir da década de 90, devido à falta de política cinematográfica vigente no Brasil, *majors* investem como coprodutoras no cinema nacional e circuitos de exibição internacio-

nais fixam-se no país. Assim, há uma imposição de um modelo mercadológico que deixa pouco espaço para produções nacionais, já que “os capitais transnacionais submetem a programação à uniformidade de oferta internacional mais bem sucedida e subtraem tempo de exibição a outras cinematografias” (CANCLINI, 2005, p. 248).

As empresas distribuidoras são portadoras das licenças, isto é, dos direitos de comercialização das obras, sendo representantes das produtoras dos títulos, e muitas vezes também participam como coprodutoras, por meio de financiamentos para produção que são negociados mediante contrato. A maneira como atuam no mercado difere entre compra de um determinado filme ou um pacote de filmes para um país, uma região específica ou para todo território mundial. Cada filme é único, existindo distinções da forma de distribuição. Cabe à empresa contratada, *major*, independente, ou quando a própria produtora faz a distribuição, saber como promover seu produto. Segundo Rodrigo Saturnino Braga, um distribuidor deve apreciar “corretamente o potencial do filme e colocar em prática ações de venda e marketing que permitam ao filme atingir ou superar seu potencial” (BRAGA, 2010, p. 93).

No entanto, a distribuição cinematográfica no Brasil³ em relação aos filmes nacionais sofre com a falta de espaço nas salas de cinema. Os títulos concorrem entre si, e principalmente com o produto estrangeiro, por esses espaços de tela, e quanto maior a concorrência, mais difícil é a manutenção da obra em exibição. Assim, a duração da vida comercial de um filme é também imprevisível. O distribuidor quer que o seu título permaneça em cartaz o máximo possível, porém, se não estiver dando retorno em número de espectadores e com isto renda, o exibidor deixa de exibi-lo.

Para os grandes lançamentos, negocia-se um período mínimo de exibição por cinema, mas depois deste, o filme só permanecerá em cartaz caso o total de

³ Esta dificuldade apresenta-se não só no Brasil, mas em outros países da América Latina e ao redor do mundo (GETINO, 2007, 35).

espectadores durante a semana for igual ou superior à frequência média semanal do cinema, que é calculada pelo somatório do número de ingressos vendidos nos dois últimos semestres dividida pelas 52 semanas do período. Sua renovação é semestral (BRAGA, 2010, p.124).

Como mencionado anteriormente, os lançamentos dos títulos diferem entre si, dependendo do posicionamento da distribuidora no mercado. Usualmente as empresas *majors* que distribuem filmes nacionais invadem as salas de exibição, “é a forma de distribuição de filmes com que o espectador está mais familiarizado por ser semelhante ao modelo do *blockbuster* norte-americano” (CHALUPE, 2010, p. 86). O filme *Amanhecer – Parte 1 (The Twilight Saga: Breaking Dawn – Part 1)*, Bill Condon, 2011), que estreou no Brasil dia 18 de novembro de 2011, teve exibição em cerca de 1,1 mil salas de cinema, ocupando metade do mercado de salas. Esse tipo de lançamento não dá espaço a outros produtos mediante o número de salas que há no Brasil, e, conseqüentemente, podemos entender que tal modelo de distribuição poderá deixar o espectador sem escolhas na hora de decidir em que sala de cinema irá.

Em 2010, *majors* distribuíram sete dos dez filmes brasileiros mais bem colocados no ranking nacional dos lançamentos do ano, sendo eles: *Nosso Lar* (Wagner de Assis), *Chico Xavier* (Daniel Filho), *O Bem Amado* (Guel Arraes), *High School Musical – o desafio* (César Rodrigues), *As melhores coisas do mundo* (Lais Bodanzky), *Quincas Berro D’água* (Sérgio Machado) e *A suprema felicidade* (Arnaldo Jabor), pelas empresas Fox, Sony/Disney, Warner e Paramount/Universal. Todos com mais de 100 cópias espalhadas no mercado de salas do país. Desses filmes, dois estão na lista dos mais vistos do ano, *Nosso Lar* (Wagner de Assis) e *Chico Xavier* (Daniel Filho). Ambos alcançaram um número significativo de espectadores para os padrões brasileiros, 4.060.304 e 3.412.969 respectivamente, e renda acima de 35 milhões de reais. Os dois títulos exploram o tema da espiritualidade. *Nosso Lar* (Wagner de Assis, 2010) não ti-

nha um elenco⁴ muito conhecido pelo público em geral, seu lançamento se deu quatro meses após *Chico Xavier* (Daniel Filho, 2010), deste modo podemos pensar que um impulsionou o outro para o sucesso. Há uma grande assimetria no mercado, já que as empresas independentes distribuem a maioria dos títulos nacionais e seu público não atinge a marca de 30% do total de espectadores.

A atividade da distribuição contempla um grande número de empresas no Brasil, entretanto é concentrada, isto é, poucas companhias destacam-se no território nacional. O mesmo podemos relatar sobre a exibição, outra área competitiva e liderada por determinadas organizações. Ambas diferem do setor de produção, que é constituído de várias empresas que atuam constantemente no seu segmento.

A distribuição de filmes nacionais pode estar intrinsecamente relacionada a três tipos de situação: uma obra coproduzida por uma *major*, utilizando o artigo 3º da Lei 8.685/93, assim terá parte dos direitos patrimoniais do filme e irá distribuí-lo no país; uma empresa independente de capital nacional, muitas vezes contando com incentivos federais como do Fundo Setorial do Audiovisual e/ou por produtores que optam por distribuir diretamente seus títulos, arcando com os custos de propaganda, custos de cópia, negociações, etc.

A distribuidora, para saber que tamanho do lançamento de um filme deve seguir, de acordo com Saturnino, segue algumas ferramentas primordiais para detectar o potencial da obra diante do mercado. Uma pesquisa nos bancos⁵ de dados dos lançamentos para analisar informações comparativas com filmes do mesmo gênero, do mesmo diretor, comportamento de público, assim, “auxiliará na marcação das cópias do novo filme, evitando a confecção de um número excessivo de cópias ou, em sentido inverso, sua oferta reduzida para um filme com potencial maior”. Outro instrumento utilizado são as pesquisas de aceitação, uma metodologia nova no Brasil, mas que está demonstrando resultados positivos. O distribuidor faz uma seleção de alguns

4 Os filmes nacionais com maior apelo do público são formados por um elenco conhecido da televisão, principalmente atores e atrizes da Rede Globo.

5 Os bancos de dados são encontrados na Ancine, por meio do Observatório de Brasileiro de Cinema e Audiovisual; no Sindicato das Empresas Distribuidoras e no Portal Filme B.

espectadores, os escolhe de acordo com requisitos já predeterminados, e sessões do filme são exibidas para o grupo, que responderá a um questionário em relação ao que viram. O interessante é que “essas pesquisas também são importantes para apontar as cenas e os momentos mais aceitos, a serem utilizados como principais ‘ganchos’ na campanha publicitária, incluindo cartaz e trailer” (BRAGA, 2010, p. 95-96). Vale lembrar que sessões de pré-estreias também são consideradas ferramentas para melhorar o desempenho de um filme, sendo bem-vindo aquele “boca a boca” positivo. Uma obra que teve seu lançamento em somente uma cidade ou mais cidades do país pode tomar como base os resultados obtidos a partir da sua exibição nesses municípios. Essas pesquisas são para auxiliar o distribuidor a identificar o público do seu filme. Uma pesquisa do Sindicato dos Distribuidores, em 2008, retrata o espectador brasileiro de cinema:

Pertencem, principalmente, às classes A e B (52%), mas também à classe C (43%); têm idade entre 12 e 35 anos (72%); são solteiros (67%) e têm alto nível de escolaridade (mais de 70% têm cursos médio e superior). A proporção de homens e mulheres que freqüentam os cinemas é praticamente igual, e quase sempre tanto uns como as outras vão acompanhados (BRAGA, 2010, p.98).

O lançamento feito com grande número de cópias é normalmente realizado por *majors* e por algumas independentes quando trabalham com filmes estrangeiros, restringindo a títulos nacionais este processo de distribuição. Há também a escolha de lançar o filme em determinada praça⁶, para observar o comportamento nas salas de exibição e logo expandir para outros lugares. E ainda a possibilidade de focar a trajetória da obra inicialmente no exterior, por meio de festivais internacionais, por exemplo. O planejamento feito pelo distribuidor, com suas pesquisas e análises de mercado, é que decidirá o tamanho do lançamento de um filme. Rodrigo Saturnino

⁶ Estas praças são escolhidas por meio de pesquisas e planejamento de mercado, para atingir determinado público-alvo.

Braga⁷ define a distribuição de um filme em *blockbuster*, “filme de arte” e “filme médio”. O *blockbuster* é aquele com maior ocupação nas salas de cinema, com mais de 500 cópias espalhadas no parque exibidor. O chamado “filme de arte” não penetra de forma abundante nos cinemas, é lançado em determinadas salas e para um público específico, tendo distribuidoras especializadas nesse tipo de filme. Já o “filme médio”, de acordo com o profissional, é tipo de produto com maior dificuldade para uma programação, pois é um filme sem muita expectativa do público. O “*blockbuster*” e o “filme de arte” contemplam um público cativo, em que há expectativa. Os “médios”, não. Então, a determinação de número de cópias fica restrita e para algumas cidades, pois o tipo de filme não comporta lançamentos simultâneos. Todavia, o mercado necessita desses filmes, e do “do ponto de vista econômico, enquanto o ‘blockbuster’ e o ‘filme de arte’ podem ter no mercado de cinema sua maior fonte de receita, o filme médio, até pela dificuldade de recuperar seus custos de comercialização”, destaca-se em outras janelas. (BRAGA, 2010, p. 108).

A distribuição é incrementada por algumas fases, que podem começar desde a produção do filme, caso já se tenha determinado a empresa distribuidora⁸. Divulga-se a sinopse do filme, além do elenco que irá atuar. É comum utilizarem a imprensa e as mídias online para mostrar mais da obra que está sendo produzida, com isto, gera-se uma expectativa do público para conhecer o produto final. Até a estreia, muitas ações podem ser realizadas para a promoção do filme, e um fator importante é a exibição do trailer nos cinemas. Esta publicidade tem um alto custo, e no Brasil é algo bastante limitado pela situação de mercado. As principais despesas de uma comercialização são: relações públicas, mídia e propaganda, promoção, produção de matérias, copiagem, entre outros. Isso deve ser realizado, se possível, desde o início da produção até o primeiro fim de semana de exibição, e dependendo do seu desempenho de abertura poderá haver mais gastos com divulgação.

⁷ Rodrigo Saturnino Braga é diretor-geral da Sony Pictures (Columbia TriStar) no Brasil desde 1991. Dedicou-se ao estudo da informação comercial e estatística sobre o cinema no Brasil, o que o torna uma referência para distribuição.

⁸ “Se há um conselho muito útil, aqui vai ele: não comece a filmar sem saber qual empresa vai colocar seu filme no mercado” (BRITZ, 2010, p. 41).

MAJORS X INDEPENDENTES

No Brasil, as distribuidoras estrangeiras ou denominadas *majors* atuam com grande visibilidade, por meio de um “plano local como sucursais ou filiais de grandes empresas cujas sedes se localizam fora do país” (GETINO, 1988, p. 92). A relação do mercado cinematográfico brasileiro com as *majors* se iniciou nos primórdios do século XX, com a vinda para o país de uma filial da Universal, em 1915. No ano seguinte, a Fox e Paramount também se instalaram, e na década de 1920, Metro, Warner e Columbia chegaram ao Brasil sucessivamente. Assim,

A partir da década de 1920, consolidou-se no Brasil o modelo mundial do mercado de distribuição, com as filiais dos estúdios distribuindo a produção americana, e as empresas brasileiras distribuindo o melhor da produção européia e dos filmes americanos não produzidos pelos estúdios. Esse modelo permanece até hoje, embora tenha apresentado várias alterações e evoluções ao longo do tempo (BRAGA, 2010, p.62).

No período de pós Primeira Guerra Mundial, a Europa estava com a produção em baixa e as obras nacionais não tinham a preferência das empresas para serem distribuídas. Com esse espaço em aberto, deixado principalmente pelo cinema francês⁹, a cinematografia dos Estados Unidos penetra em novos mercados, solidificando também a atuação das empresas *majors* no mundo.

De lá para os dias de hoje, o padrão de negócios dessas empresas não mudou. No mercado brasileiro, operam com grande intensidade a: Twentieth Century Fox Film Corporation¹⁰ (Associada à

9 A companhia francesa Pathé estabeleceu-se no mercado mundial como produtora e distribuidora de filmes até a Primeira Guerra Mundial, como a mais importante empresa do setor, e ainda representava outras organizações produtoras (Costa, 2006, p.38).

10 <http://www.fox.com>.

New Corp), Paramount Picture Entertainment Inc.¹¹ (com a Universal constitui a United International Picture e a United Cinemas International), Walt Disney Studio Motion Picture¹², Sony Picture Entertainment Inc.¹³, Universal City Studios LLLP¹⁴ e a Warner Bros. Entertainmet Inc.¹⁵. Estas companhias comumente são conhecidas como “empresas norte-americanas”, já que iniciaram seus trabalhos representando estúdios hollywoodianos. No entanto, este termo não é correto, já que algumas alterações administrativas e também de identidade corporativa foram realizadas¹⁶, estas empresas são transnacionais e multimídias, atuando em todo o mundo.

As *majors* organizam a maneira de trabalhar do mercado, “a capacidade de associação e de coordenação de estratégias e modos de operar, segue permitindo a estas companhias conservar a hegemonia sobre nossos mercados” (GETINO, 1988, p. 97). Conforme Gonzaga de Luca, essas empresas cinematográficas instituíram um “código de produção” e formaram padrões de operações, não só na área fílmica, mas também para o mercado audiovisual, penetrando, assim, em outros setores.

Não há mais a indústria do cinema como instituição autônoma; há, sim, a indústria cinematográfica, inserida na indústria audiovisual, integrada à indústria do entretenimento, e que, por sua vez, faz parte do grande complexo da indústria cultural. Surge um novo ramo de atividades categorizadas como produção cultural, na qual operam agentes que atuam no *mainstream* ou como independentes (BARONE, 2005, p.85).

11 <http://www.paramount.com>.

12 <http://disney.go.com/index>.

13 <http://www.sonypicture.com>.

14 <http://www.universalstudios.com>.

15 <http://www.warnerbros.com>.

16 Houve uma fusão entre a japonesa Sony Entertainment e a Columbia TriStar. Sendo a primeira vez que uma empresa não norte-americana entra neste mercado. Fonte: Gonzaga de Luca, 2004, p.115.

Com o domínio das novas tecnologias pelos grandes conglomerados mundiais de mídia, o cinema tem se destacado por se tratar do produto audiovisual de maior alcance internacional e o responsável pelos maiores rendimentos dessas corporações que dominam o setor. As ações das *majors*, como mencionado, foram além da distribuição de filmes, incrementando seu ofício nos setores de criação e operando nos segmentos de vídeo e DVD, televisão aberta, televisão paga, internet e conteúdo para telefonia móvel.

As *majors* distribuem filmes internacionais e nacionais¹⁷, sendo estes últimos em um número pequeno, entretanto o número de cópias por sala é bastante significativo. Em 2010, mais da metade de sua distribuição foi direcionada para os filmes estrangeiros, como aponta o gráfico abaixo:

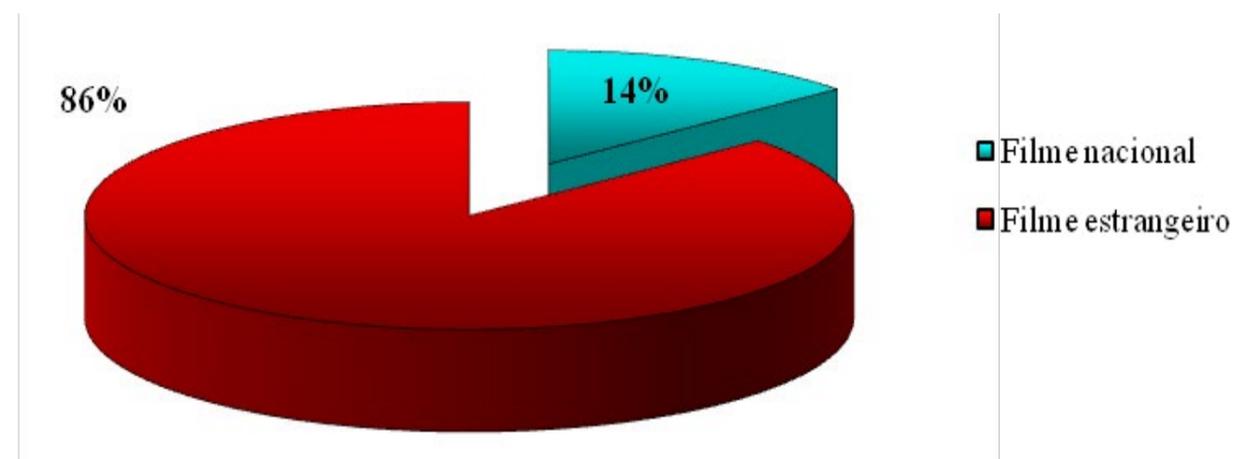


Gráfico 1: Lançamentos realizados pelas Majors em 2010.

Fonte: Ancine
Elaboração: Marília Régio

Dos 75 títulos nacionais lançados, em 2010, apenas 13 foram distribuídos por *majors*. Verificamos a presença das *majors* em poucos lançamentos nacionais, porém elas ocupam o circuito exibidor com

¹⁷ Os incentivos à distribuição e a Medida Provisória nº2.228/01 foram os responsáveis pela entrada de distribuidoras estrangeiras na distribuição e coprodução de filmes brasileiros.

o número de cópias. Os espaços nas salas de exibições são tomados pelos filmes comercializados por essas empresas, tornando difícil a penetração de outros títulos. Dos 13 filmes nacionais distribuídos por *majors*, 2 títulos¹⁸ alcançaram 75% do total de espectadores dessas obras, dividindo a porcentagem restante entre 11 filmes.

No Brasil, as empresas *majors* atuam de duas maneiras: como coprodutoras de longa-metragem e/ou como distribuidoras. Sendo coprodutora de uma obra, a *major* tem uma parte do direito patrimonial, de acordo com a porcentagem ajustada anteriormente mediante contrato. Assim, coprodutoras tornam-se, normalmente, também responsáveis pela distribuição. Já como distribuidoras participam como mediadoras entre o produtor e o exibidor, responsável pela circulação do filme e assegurando seu percentual nas arrecadações obtidas.

A Sony Pictures Entertainment, proprietária da Columbia Picture, era a única a usufruir o incentivo fiscal nacional, desde a sanção da Lei do Audiovisual. Já a Columbia, antes da fusão, foi a primeira a fazer investimento como coprodutora de filmes nacionais. Inicialmente com o longa-metragem de Cacá Diegues, *Tieta* (1995), aplicando mais de 1 milhão, e antes disto, entre 1982 e 1992, distribuiu e/ou coproduziu aproximadamente 13 títulos brasileiros, sendo, junto com a RioFilme, a única distribuidora atuante no mercado nacional da época.

Na forma apenas de distribuição, a empresa *major* que mais se destacou no mercado brasileiro, em 2010, com o maior número de títulos nacionais lançados foi a Sony/Disney, sendo eles: *Chico Xavier* (Daniel Filho), *O Bem Amado* (Guel Arraes), *High School Musical - o desafio* (César Rodrigues), *Quincas Berro D'água* (Sérgio Machado), *5x favela - agora por nós mesmos* ((Wagner Novais, Rodrigo Felha, Cacau Amaral, Luciano Vidigal, Cadu Barcellos, Luciana Bezerra e Manaíra Carneiro) e *Vida sobre rodas* (Daniel Baccano). E a Fox, pelo segundo ano consecutivo, liderou a participação do mercado nacional em renda, com R\$ 232 milhões, somando filmes nacionais e internacionais, e entre os de maior número de espectadores estão: *Avatar* (James Cameron), *Alvin e os esquilos 2* (Beth Thomas) e *Nosso Lar* (Wagner de Assis).

¹⁸ Entre estes filmes que ultrapassaram 1 milhão de espectadores está *Chico Xavier*, que foi distribuído por uma parceria de uma *major* com uma independente, Columbia/Downton.

As *majors* dominam o setor de distribuição cinematográfica no Brasil, tanto atuando com filmes nacionais quanto internacionais¹⁹. Isto gera uma dependência comercial e econômica dos produtores em relação aos distribuidores. Além dos produtores, os exibidores também podem tornar-se dependentes das *majors*. Já que com um diversificado e abundante portfólio de produções acabam por determinar os contratos estabelecidos com os exibidores, sendo que eles almejam garantir os melhores resultados de público, consequentemente de renda, às produções que exibem. Para isso, têm que aceitar as condições dadas pelos distribuidores para ter acesso aos títulos com maior previsão de público.

Um dos obstáculos para a produção e difusão cultural brasileira é a desigual participação das empresas brasileiras, produtoras e distribuidoras de filmes, perante as *majors*, que possuem uma organização corporativa bem consolidada”, assim as produções locais ficam à deriva de empresas estrangeiras que dominam o mercado (CHALUPE, 2010, p.66).

Esta predominância de filmes estrangeiros ocorre em diversos países da América Latina, e com

a carência de políticas estatais orientadas à criação de verdadeiras indústrias de audiovisual, unida à falta de empresários dispostos a investir seriamente nesse tipo de empreendimento - exceto quando o Estado os subvencionasse -, levou muitos autores-produtores a se isolarem, buscando no exterior o que não conseguiam em seus próprios países, acentuando com isso a desvinculação com seus próprios e naturais espaços (GETINO, 2007, p.28).

¹⁹ As *majors* possuem o domínio da renda, mesmo sendo responsáveis por menor número de filmes distribuídos que as independentes, entretanto seu lucro é maior, devido à divulgação em massa.

Um comparativo entre os anos de 2010 e 2009 em relação a filmes brasileiros aponta uma variação de 19,24% de público e 29,57% em renda²⁰. O número de lançamentos, em 2010, foi menor, com 75 obras exibidas, enquanto em 2009, 84. Mesmo com diferença de 9 títulos, o público de 2010 para o cinema nacional ultrapassou 134 milhões. Assim, podemos compreender que as salas de exibição do país estão mais abertas a filmes nacionais ou o público mais receptivo? Acreditamos que o trabalho das distribuidoras pode estar mais consistente perante o produto nacional, e com isso, o público vem conhecendo melhor o cinema do próprio país.

O mercado de distribuição cinematográfica contempla uma área restrita, o que se explica, principalmente por estar envolvido com empresas que negociam com outras empresas e, devido a isso não lhes interessa manter muita informação sobre suas associações ao público em geral. As empresas de maior destaque do setor no país foram procuradas várias vezes para cooperar com a realização dessa pesquisa, mas não houve resposta em muitos casos, e também não foi possível localizar dados em outras fontes. Assim sendo, o que se almeja é explicar o funcionamento das empresas independentes, informando o que seja possível sobre as mesmas.

As distribuidoras independentes, de acordo com Octavio Getino, “são as que, além de estar constituídas por capitais locais, dedicam a maior parte de sua atividade, ou pelo menos de suas tentativas, à comercialização de filmes produzidos no país de origem” (GETINO, 1988, p.120). Essas empresas não fazem parte da associação Motion Pictures Association of American²¹ (MPAA), entretanto distribuem filmes brasileiros e estrangeiros no país.

A forma como as distribuidoras independentes articulam a inserção dos seus filmes é praticamente a mesma que as *majors* utilizam. Há um planejamento das expectativas de receita, de acordo com as características apresentadas pela obra, para depois determinar o orçamento da comercialização e seu lançamento. Uma diferença está na utilização do artigo 3º da Lei do Audiovisual: já que

²⁰ Fonte: Ancine.

²¹ <http://www.mpa.org/>

as *majors* são empresas com giro de capital internacional, há uma arrecadação do incentivo para investir em coproduções brasileiras. Além das *majors* atuarem em diversos segmentos midiáticos em vários países, proporcionando uma lucratividade maior do que as empresas que gerenciam somente no mercado nacional.

Em 2010, as empresas independentes foram responsáveis por 26% da renda de bilheteria das salas de exibição. Os títulos brasileiros correspondem a 45% deste total, ou seja, mais de R\$ 150 milhões²².

Tabela 1: As 10 distribuidoras independentes mais atuantes em lançamentos de títulos brasileiros em 2010 – por público

Distribuidora	Títulos	Cópias	Salas	Público	Renda (\$)
Europa (Cannes)	7	151	178	1.568.840	13.538.624,70
Downtown (Freespirit)	3	300	360	864.566	7.201.016,01
Playarte	2	76	76	176.116	1.511.182,08
Videofilmes	4	0	26	89.055	817.074
Espaço Filmes (Spectateur)	9	20	20	80.560	710.738,74
Accorde Audiovisuais	2	10	16	70.764	274.898,55
Imagem (Wmix)	2	15	20	42.367	336.379,54
G7 Cinema	3	34	50	36.138	355.801,49
Imovision (Tag Cultural/Reserva Nacional)	2	2	9	27.457	271.232,71
Polifimes	3	8	8	4.018	30.760,45

Fonte: Ancine
Elaboração: Marília Régio

Verificamos que mesmo a Espaço Filmes (Spectateur) obtendo o maior volume em filmes distribuídos, seu público é mais de 1 mi-

²² Neste valor está incluída metade dos valores de bilheteria das obras codistribuídas por *majors*.

lhão a menos do que a Europa (Cannes), primeira colocada. Cabe salientar que nesta tabela estão incluídas as parcerias em codistribuição²³, e a Downtown²⁴ (*Freespirit*), nos três longas-metragens que distribuiu, estava em parceria com outra empresa, dentre elas uma *major*, a Sony/Disney (Columbia), no filme de *Chico Xavier*.

Dos nove filmes distribuídos pela Espaço Filmes (*Spectateur*), seis são documentários que no total alcançaram 47.792 espectadores, sendo eles: *O homem que engarrafava nuvens* (Lírio Ferreira, 2010), *Rita Cadillac, a lady do povo* (Toni Venturi, 2010), *Elevado 3.5* (José Sodrê, Maíra Buhler e Paulo Pastorele, 2010), *B1-Tenório em Pequim* (Felipe Braga e Eduardo Hunter Moura, 2010), *Programa Casé: o que a gente não inventa, não existe* (Estevão Ciavata, 2010) e *José e Pilar* (Miguel Gonçalves Mendes, 2010). Os longas-metragens somaram 32.768 de pessoas, *O amor segundo B. Schianberg* (Beto Brant, 2010), *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (Marcelo Gomes e Karim Ainouz) e *Solo* (Ugo Giorgetti).

Importante salientar a atuação da RioFilme na distribuição de filmes brasileiros. Fundada em 1991, por meio da Lei n.º 1.672, pela Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, a RioFilme conta com recursos da arrecadação municipal. Seu objetivo inicial era apoiar o lançamento de títulos nacionais, especialmente os cariocas. Entretanto, teve sua atuação ampliada, envolvendo-se na maioria dos lançamentos em âmbito nacional. Entre 2000 e 2010, a RioFilme distribuiu 53 longas-metragens, alguma delas com codistribuição. Vale lembrar que a distribuidora era única representante local na comercialização exclusiva de cinema nacional, na década de 1990.

Devido a limitações financeiras, a RioFilme tem firmado parcerias com outras distribuidoras, especialmente com obras com mais chances de êxito e que necessitam de um investimento maior. Foi assim com *Muita calma nessa hora* (Felipe Joffily, 2010), parceria com a Europa (Cannes), *Histórias de amor duram 90 minutos* (Pau-

²³ *Lula, o filho do Brasil* é uma codistribuição entre Downtown (Freespirit) e a Europa (Cannes), *Muita calma nessa hora* entre Europa (Cannes) e a Riofilme e *Histórias de amor duram apenas 90 minutos* entre Downtown (Freespirit) e a Riofilme.

²⁴ www.downtonwfilmes.com.br

lo Halm, 2010), com a *Downtown* (Freespirit) e *5x favela - Agora por nós mesmos* (Wagner Novais, Rodrigo Felha, Cacau Amaral, Luciano Vidigal, Cadu Barcellos, Luciana Bezerra, Manaira Carneiro, 2010), codistribuição entre a Sony/Disney (Columbia).

Ao longo de 2010, empresas brasileiras dedicaram-se à distribuição cinematográfica de títulos nacionais. Dos 75 títulos nacionais estreados em salas de cinema do país, estas independentes²⁵ foram responsáveis pela distribuição de 62 deles. Mesmo com menor número de lançamentos nacionais, em 2010, a variação 2010/2009 em relação ao público nas obras nacionais foi 56,77%. Entre as produções nacionais distribuídas por independentes 4 tiveram público maior que 100 mil espectadores, sendo elas: *Muita calma nessa hora* (Felipe Joffily, 2010) distribuído pela Europa Filmes com 1.343.433 de espectadores, *Lula, o filho do Brasil* (Fábio Barreto, 2010), distribuição da *Downtown* e com 848.433 espectadores, *400 contra 1: uma história do crime organizado* (Caco Souza, 2010), distribuído pela Playarte, com 127.416 espectadores e *Federal* (Erik de Castro, 2010), distribuído pela Europa Filmes que alcançou um público de 113.420 pessoas. As empresas independente distribuíram em média 30 cópias dos filmes nacionais que foram responsáveis, os 4 longas-metragens citados chegaram às salas de exibição do país com uma média de 144 cópias.

Responsáveis pela exibição nas salas de cinema de 10 obras nacionais entre lançamentos de 2010 e anos anteriores, a Europa Filmes e a *Downtown*, foram as principais distribuidoras independentes no país do ano. As duas empresas somaram 1.571.643 e 892.027 espectadores cada uma. Em relação a filmes lançados, a *Downtown* distribuiu dois títulos de ficção e um documentário (*Lula, o filho do Brasil*, de Fábio Barreto; *Histórias de amor duram apenas 90 minutos*, de Paulo Halm e *Só dez por cento é mentira*, de Pedro Cezar) e a Europa Filmes sete obras de ficção (*Muita calma nessa hora*, de Felipe Joffily; *Federal*, de Erik de Castro; *Como esquecer*, de Malu de Martino; *Segurança Nacional*, de Roberto Carminati; *Sonhos Roubados*, de Sandra Werneck; *Cabeça a prêmio*, de Marco Rica e *Insolação*, de Felipe Hirsch e Daniela Thomas).

²⁵ Os 62 títulos foram distribuídos por empresas independentes ou pela própria produtora.

A empresa que obteve maior destaque no mercado nacional, através da distribuição de filmes nacionais e internacionais, foi a Paris Filmes²⁶. A distribuidora independente faturou R\$ 34.867.652,63 de renda nas salas de exibição e a única²⁷ a ter um título no ranking dos 20 filmes com maior público, *A Saga Crepúsculo: Eclipse (The Twilight Saga: Eclipse)*, David Slade, 2010) com 6.179.545 de espectadores ficou em 3º lugar. É interessante ressaltar, que o filme norte-americano ocupou 918 salas de cinema, sendo o 2º maior lançamento no mercado brasileiro, ficando atrás de *Harry Potter e as relíquias da morte: Parte 1 (Harry Potter and the deathly hallow: Part I)*, David Yates, 2010) que atingiu 929 salas.

Entretanto, a Paris Filmes, lançou apenas uma obra nacional em 2010, o filme *Cidade de Plástico* (Nelson Yu Lik-Wai). Uma coprodução do Brasil com a China, através da produtora Gullane Entretenimento S.A.. O longa-metragem foi distribuído em duas salas de cinema e obteve aproximadamente R\$4.000 de renda bruta, com 433 espectadores.

Podemos observar que no mercado nacional muitas produtoras estão distribuindo seus próprios filmes, arcando com produção de cópias e com a comercialização do produto. E de acordo com a Ancine²⁸, uma maneira relativamente comum que vem aumentando no mercado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ancine. **Agência Nacional de Cinema**. Disponível em: <<http://www.ancine.com.br>>. Múltiplos acessos entre 2010 e 2011.

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

²⁶ <http://www.parisfilmes.com.br>. Empresa fundada em 1960 pelo imigrante romeno, Sandi Adamiu. No início de suas atividades, a distribuidora sentiu a dificuldade em manter relações com os circuitos exibidores. Então, a empresa é uma das principais do setor distribuição-exibição.

²⁷ A Zazen, também está posicionada no ranking, entretanto, não é distribuidora, e sim produtora.

²⁸ Informe: Mapeamento de salas de exibição, 2010.

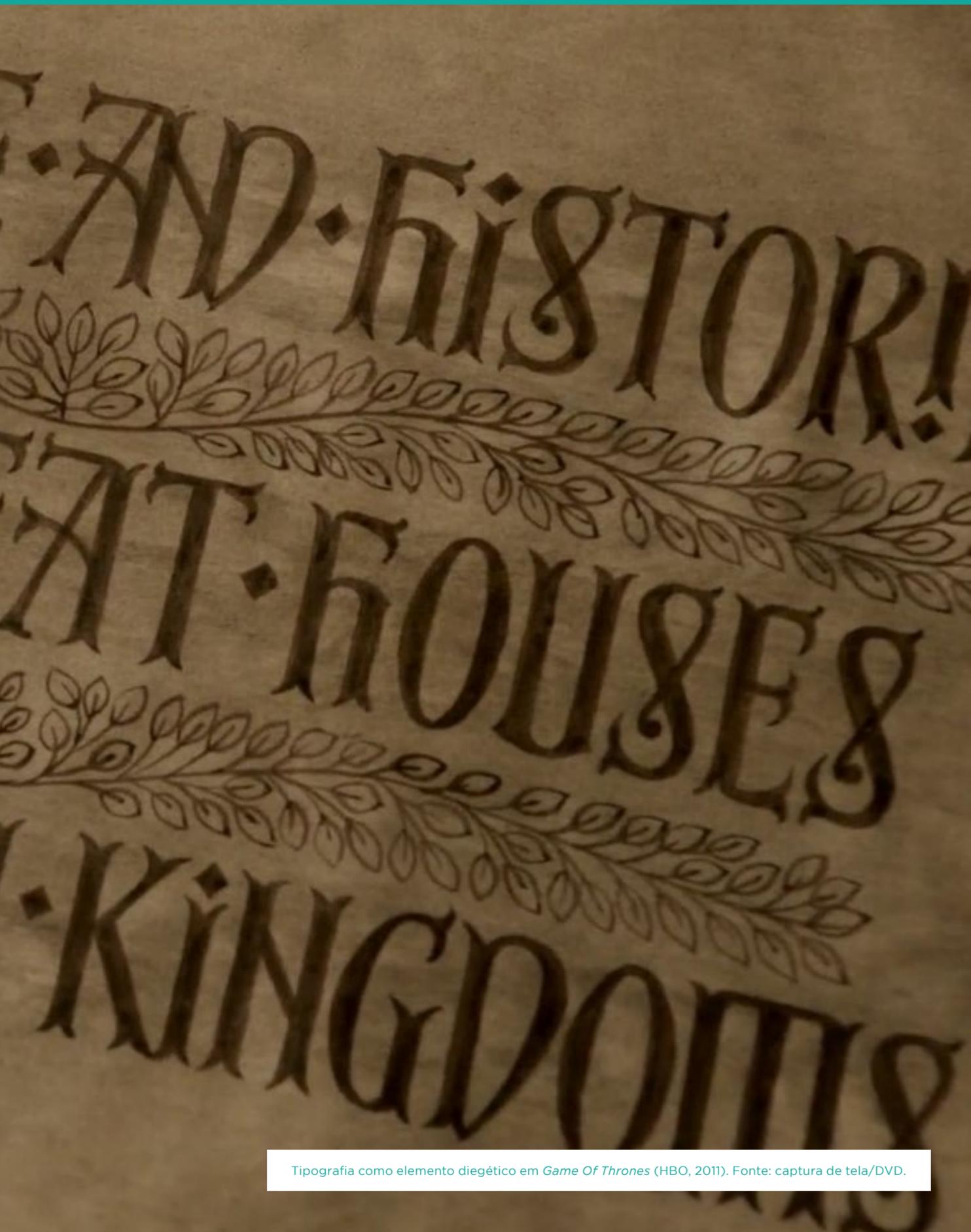
BRAGA, R. S.; DE LUCA, L. G. A. In: DIAS, Adriana; SOUZA, Leticia de (org.). **Film Business: o negócio do cinema**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2010.

CANCLINI, N. G. **Consumidores e cidadãos**. 6ª Edição. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

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

GETINO, O. Introdução. In: MELEIRO, Alessandra (org.). **Cinema no Mundo - Indústria, política e mercado na América Latina**. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

_____. **Cine Iberoamericano: Los Desafios Del Nuevo Siglo**. Buenos Aires: Fundación Centro Integral Comunicación, Cultura Y Sociedad, 1988.



As crônicas de gelo, fogo e ferro: o imaginário medieval na identidade visual gráfica do audiovisual contemporâneo

Ana Paula Penkala¹

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

Lucas Pessoa Pereira²

Mestrando no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFPel

Resumo: Em uma cultura em plena crise de representações e de identidades, teóricos dos estudos culturais apontam para uma perda do senso de história, do que o “parasitismo do passado” é um dos sintomas. Nesse contexto, justifica-se a tendência e o sucesso de produtos audiovisuais que remetam ao imaginário medieval. Este trabalho discute o imaginário sobre a Idade Média representado através da identidade visual gráfica de narrativas audiovisuais contemporâneas, em especial da série *Game of Thrones*, dos filmes de *O Senhor dos anéis*, e do jogo online *World of Warcraft*.

Palavras-chave: medieval; imaginário; direção de arte; audiovisual; identidade visual gráfica

Abstract: In a culture in crisis of representation and identities, cultural studies theorists points to a loss of the sense of history, from which the “parasitism on the old” is one of the symptoms. In this context, it is justified the success and trend status of audiovisual products which refer to the medieval social imaginary. This paper discusses the imagery of the Middle Ages represented by the graphic visual identity of contemporary audiovisual narrative, especially the *Game of Thrones* TV series, *The Lord of the Rings* trilogy, and the online game *World of Warcraft*.

Keywords: medieval; imaginary; art direction; audiovisual; graphic visual identity

¹ penkala@gmail.com

² lucaspergrafico@gmail.com

UMA IDENTIDADE PARA REINAR SOBRE TODAS

A cultura pós-moderna vive uma crise. A crise das representações, a crise dos paradigmas, a crise das identidades. Alguns teóricos, como o norte-americano Fredric Jameson (2006), apontam para uma perda de senso da história, o que explica, em parte, a questão da representação, das identidades e dos paradigmas posta. O que Jameson afirma ao falar dessa perda de senso pode ser compreendida como uma a-historicidade crônica, talvez uma recusa a compreender a história como um *continuum* ao mesmo tempo em que é um ciclo repetitivo. Não se trata mais de repetir modas ou a história em si (grandes catástrofes políticas e sociais, grandes movimentos culturais e etc.), mas de “parasitar o passado” (ANDERSON, 1999) sem assimilar esse passado, ao mesmo tempo em que se cobre esse passado de uma nostalgia superficial que atribui à estética toda a essência da história complexa e contextual. Não compreender o passado, ou o sentido e movimento da história, tem sido a crise dentro da crise, a nostalgia da pós-história (JAMESON, 1996; 2006 e ANDERSON, 1999), o *mal-estar da pós-modernidade* como bem afirma o sociólogo polonês Zygmunt Bauman (1998).

A crise e o mal-estar não são necessariamente improdutivos. Se a experiência de um tempo pós-histórico gera uma perda de referenciais, a historicidade passa a ser criada como um mundo possível, recriado a partir de mundos não acessados e apenas imaginados a partir de grandes e pequenas narrativas. A crise dos grandes mitos, esgotados também, e a nostalgia por um tempo que necessariamente não foi vivido talvez explique o sucesso de histórias fantásticas de produtos como a franquia de jogos *Warcraft*, a trilogia de filmes *O senhor dos anéis* e a série televisiva

*Game of Thrones*³. Essa não é uma tendência nova, e a partir dos anos 80 ganha nova ênfase, numa multiplicidade de referências e uma revisitação ao período medieval enquanto contexto de histórias fantásticas, fabulosas e mágicas. Mas essa não é uma visitação qualquer ao passado, e sim uma revisão sobre o *imaginário* a respeito desse passado. Imaginário aqui compreendido como no conceito de Michel Maffesoli (2001), para quem este teria um caráter ambiental e atmosférico, “aquilo que Walter Benjamin chama de aura” (MAFFESOLI, 2001, p. 75), sendo então uma construção mental coletiva perceptível, “mas não quantificável” (idem).

Esse imaginário (re)organiza e traduz uma série de *figuras* do medieval em *formas* que constituem parte de uma *imageria* (PENKALA, 2011)⁴ do período. É certo dizer que o imaginário seja formado a partir do conjunto de figuras de um período histórico - aqui entendidas, as figuras (e as formas), a partir de Omar Calabrese (1987) -, mais a imageria desse período e aquilo que foi traduzido dessa imageria e dessas figuras, por exemplo em obras de arte. Assim, também se pode dizer que o imaginário é retroalimentado por ele mesmo, num processo de resignificação no qual ora algumas figuras vão sendo reconstruídas (eventualmente, distorcidas), ora vão sedimentando seus sentidos. Essa dinâmica de traduções põe à mostra aqueles períodos que vão sendo (re)apresentados tanto quanto os períodos históricos nos quais essa tradução se apresenta. O imaginário resulta tanto de um *espírito do tempo* “imaginado” (no sentido de *tornado em imagem*) quanto do espírito do tempo que o (re)produz e (re)organiza. O audiovisual vem traduzindo o medieval em suas figuras históricas e imaginadas ou

³ O Senhor dos Anéis (The Lord Of The Rings): A Sociedade do Anel (The Fellowship of The Ring, 2001), As Duas Torres (The Two Towers, 2002) e O Retorno do Rei (The Return of The King, 2003), todos dirigidos por Peter Jackson, baseados na obra homônima do britânico J. R. R. Tolkien escrita entre 1937 e 1949. Game of Thrones é uma série produzida e exibida pelo canal HBO, criada por David Benioff e D. B. Weiss, com base na série de livros escrita nos anos 90 por George R. R. Martin, As Crônicas de Gelo e Fogo (The Songs of Ice and Fire), e lançada em 2011. World of Warcraft (WoW), jogo online lançado em 2004 que faz parte da franquia Warcraft, iniciada em 1994 pela empresa Blizzard.

⁴ “[...] Imageria é o conjunto de imagens relativas a uma dada coisa. [...] Essas imagens formam um conjunto a partir de um elemento de coesão, que lhes é externo. [...] É um conjunto de imagens formadas a partir de um consciente que as agrupa por sua natureza figurativa, por semelhanças ou por importância relativa à dada coisa.” (PENKALA, 2011, p. 18-19).

reconstruídas nas formas que cada espírito de época lhe permite (o que é dizer que a Idade Média dos anos 80 é diferente da “nossa” Idade Média, a atual, por exemplo). É dentro desse contexto e viés que este artigo propõe sua problematização, construída dentro de uma pesquisa maior⁵, que propõe discutir a maneira pela qual o medieval vem sendo traduzido hoje, no audiovisual, a partir da identidade visual gráfica criada pela direção de arte desses produtos, em que pese especialmente as narrativas atravessadas por elementos fantásticos, mágicos, *maravilhosos*. O trabalho apresenta uma breve revisão histórica a respeito do imaginário medieval através de sua cultura visual (especialmente, sua escrita) e discute a tradução desse imaginário pela direção de arte em três produtos audiovisuais contemporâneos: no jogo online *World of Warcraft*, na série televisiva *Game of Thrones* e na trilogia de filmes *O senhor dos anéis* (títulos que constituem o recorte da pesquisa).

DA FORJA DAS ESPADAS AO DESENHO DA ESCRITA: FIGURAS E FORMAS DO MEDIEVAL

Um dos objetivos mais importantes de uma narrativa ficcional é a inserção do espectador no universo criado. Esse universo contextualiza, serve de suporte à história e deve ter coerência interna, independente da relação de realidade que tem com o mundo externo a essa narrativa. O *maravilhoso medieval* (LE GOFF, 1994) aparece em grande parte dos filmes, séries e outras obras de ficção sobre a Idade Média, de forma direta ou referencial, representando uma parcela significativa do imaginário sobre o período. Quando adentramos o cenário do jogo online *World of Warcraft*, ou vemos as primeiras cenas de *O Senhor dos Anéis* ou *Game of Thrones*, o que nos faz saber que o contexto histórico de referência é medieval não é nenhuma indicação direta na narrativa em relação a fatos temporais ou espaciais, como por exemplo uma legenda com data. Acreditamos estar inseridos em uma narrativa contextualizada em certo período por algumas indicações claras

⁵ Desenvolvida no Programa de Mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas por Lucas Pereira, com orientação da professora Dra. Lúcia Weymar e co-orientação da professora Dra. Ana Paula Penkala.

ou nem sempre tão claras de época, como o figurino dos personagens ou objetos e cenários. Porém, e este é o caso específico dos três produtos audiovisuais aqui analisados, é importante que se tenha em mente que um contexto histórico de referência trabalha e depende diretamente de nossa relação com o imaginário de uma época, principalmente se for considerado o fato de que tanto o jogo quanto a série e os filmes *não* se passam no período medieval em si. Sequer tratam de eventos que se passam no mundo em que vivemos, embora o tenha como base (tanto histórica quanto visualmente). E isso não se deve necessariamente ao desvio obrigatório que o componente “mágico” ou “fantástico” das histórias pressupõe, mas à proposital criação de um outro universo. No entanto, é crucial para essas narrativas, tanto do ponto de vista estético quanto diegético, que nos localizemos temporal e geograficamente no medieval europeu (em especial na *Europa Ocidental*). E isso tem razão principalmente na imersão e coerência com relação ao mundo fantástico que projetam, costurado sobre o gabarito do *maravilhoso medieval*, conceito que será a seguir abordado.

O que essas narrativas projetam é a relação com um imaginário que tem extrema coerência com a estética do período, quando não apenas os mitos fantásticos e maravilhosos surgiram como a experiência cultural e social não prescindia de um forte componente mágico. São esses componentes do *maravilhoso* (LE GOFF, 1994), assim como a especificidade das relações sociais e de outros elementos da cultura medieval que serão pontuados aqui como as *figuras* da Idade Média, representados por suas *formas*. Por figuras entendemos, aqui, as manifestações históricas de fenômenos (algo como os conceitos abstratos que caracterizam um tempo e lugar), e por formas os modelos morfológicos em transformação (ou seja, a materialidade em si, a concretização ou tradução concreta dos conceitos abstratos), segundo Calabrese (1987). Esse viés é importante por estar fortemente relacionado ao gênero narrativo que atravessa as produções estudadas: a fantasia e o fantástico. O maravilhoso do medieval, segundo Le Goff (1994), se refere ao obscuro, ao sobrenatural, ao não explicável, ao mágico, não necessariamente relacionado à religião. A partir dos séculos XII e XIII, o *maravilhoso* irrompe enquanto algo “aceitável” pela Igreja Católica, que o reprimia anteriormente. A isso se soma um interesse geral no maravilhoso por parte de uma camada social em ascensão, que é a

pequena e média nobreza – a *cavalaria*. Sobre isso, o autor aponta que era desejo desse segmento da sociedade uma oposição à cultura impositiva do clero, não necessariamente uma contracultura, mas sim uma outra e nova cultura, à qual essa classe pudesse ter um sentimento legítimo de pertença e que também tivesse a liberdade de modificá-la e configurá-la como bem entendesse.

Posteriormente, essa narrativa se insere mais num nível intelectual e literário do que propriamente sociológico: é quando ocorre a *estetização* do maravilhoso, onde acontecem os avanços em relação às suas funções ornamentais, poéticas e estilísticas, segundo Le Goff que propõe um *inventário do maravilhoso no medieval*, levando em conta suas origens, seus “repositórios” e suas vias e meios de propagação, que reconhecemos aqui como figuras. Duas delas se aplicam aos produtos que analisamos aqui, e são somadas a outras duas, criadas a partir de uma breve revisão histórica. Assim, para Le Goff (1994), o espírito da Idade Média, em que pese o viés do *maravilhoso*, está: a) nOs *objetos* – dos quais fazem parte aqueles que *protegem* (como um anel que dá invisibilidade); os que *produzem* (como é o caso dos cálices sagrados); os *roborativos* e *fortificadores* (espadas mágicas, cinturões, etc.) e etc.; b) nA *personagem histórica tornada lendária e o maravilhoso científico* – é a mitificação propriamente dita dos cavaleiros, dos monarcas, das figuras heroicas. As outras duas figuras ajudam a completar esse espírito a partir da base histórica, social e cultural do período, encerradas dentro do paradigma das c) *Guildas*⁶ - os mestres de ofícios e seus saberes técnicos e artísticos; d) *As castas sociais, as linhagens familiares e constituição social comunitária*.

Nesse universo, as *castas sociais* são definidoras da vida comunitária tão específica do medieval, assim como o fortalecimento do conceito de *família* como *hereditariedade* e o desenvolvimento de configurações específicas de trabalho, como é o caso das *guildas*. A *linhagem* passa a ser um elemento muito mais importante

⁶ Guildas (ou *corporações de ofício*) “eram associações que surgiram na Idade Média, a partir do século XII, para regulamentar o processo produtivo artesanal nas cidades. Essas unidades de produção artesanal eram marcadas pela hierarquia (mestres, oficiais e aprendizes) e pelo controle da técnica de produção das mercadorias pelo produtor.” Fonte: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Guilda>>. Acesso em: 29/10/2015.

na constituição de família e imperativo na manutenção das castas, bem como nas relações políticas do medieval. A família assegura, material e simbolicamente, a não evasão da propriedade, o que fortalece o sobrenome e outros símbolos de pertencimento (como brasões, flâmulas, selos, etc.). A *cavalaria* está relacionada a esse senso, de certa forma, através de uma noção de lealdade e da relação com os agrupamentos militares.

É por outro viés que a noção de herança ganha peso na figura das *guildas*, a partir da relação entre mestres e aprendizes e da passagem de um conhecimento técnico e artístico de geração em geração. As *guildas* encerram um espírito característico da Idade Média, relacionadas ao trabalho manual/artesanal e ao saber técnico que se constrói de experiência, marcando no imaginário a importância de forjadores de espadas (que atravessa várias das figuras aqui mencionadas, como a das castas, dos objetos, das lendas e heróis, da cavalaria e das famílias) e outros profissionais, por exemplo.

Para a pesquisa em que se baseia este trabalho, essas características somadas ao inventário do maravilhoso medieval de Le Goff criam as *figuras medievais* de onde podemos delinear o espírito que atravessa a cultura visual daquela época e, dele, um *imaginário medieval*. O que se pretende explorar aqui é justamente a leitura e tradução que o imaginário sobre a Idade Média criado no contemporâneo faz na (e a partir da) identidade visual de certos produtos audiovisuais. Essa relação é fundamental para que se compreenda, a um só tempo, a identidade visual desse imaginário e o que ela diz sobre o medieval criado hoje.

A estética reconhecida como medieval começa a ser sistematizada a partir do século VIII, conforme se começa a perceber pelos livros manuscritos e mapas. É quando podemos notar certas características próprias que acabam perpassando o desenho das letras até o final do período medieval, entre o século XV e o XVI.

A importância do estudo aprofundado sobre a escrita para que se compreenda o espírito de uma época é justamente seu caráter social e de interface. Com o início da organização social no que viriam a se tornar cidades, e com forte influência da cultura visual religiosa - em que pese especialmente a visualidade dos adornos -, nota-se,

por exemplo, um desenho da escrita - tanto a de uso normal quanto aquela destinada às iluminuras, capas ou símbolos (monogramas, selos, etc.) permeável ao estilo arquitetônico da época, com uma releitura das “colunas” da escrita romana em estruturas de letras que mimetizam aberturas de castelos, objetos de uso nobre (ou corriqueiro, na vida na corte) como as ferrarias e etc. A influência da cultura celta é notável nessa escrita, não raro produzindo adornos rebuscados como nas mandalas típicas da visualidade nórdica (Figura 1).



Figura 1: Letras carregam herança estética ou fazem referência à arquitetura. Fonte: DELAMOTTE, 1914.

FERRO, FOGO E TINTA: O MEDIEVAL FIGURADO NO DESENHO DA ESCRITA

A história da “tipografia” da Europa medieval, ainda uma escrita caligráfica⁷, não pode ser desvinculada da monarquia e, principalmente, da história da Igreja Católica.

[...] O fortalecimento do cristianismo ocorreu juntamente com a crise nas estruturas do Império Romano que vinha causando uma diminuição no número de pessoas letradas ou mesmo alfabetizadas. Nos primitivos Estados medievais, influenciados pela cultura germânica, [...] o status era adquirido através do serviço militar, criando-se uma aristocracia de guerreiros, ao passo que os únicos homens de estudo eram os ligados ao clero.

Assim, embora se possam admitir exceções, houve uma ruptura, no que diz respeito à cultura letrada, entre o mundo laico e o religioso. Dentro da visão de mundo e de moral preconizada pela Igreja havia, por certo, hostilidade a tudo que proviesse do período pré-cristão, já que este se achava associado ao paganismo e à licenciosidade. (MEREGE, 2011, p. 128)

A escrita era saber e domínio do clero (bem como todo o conhecimento) nos primeiros séculos da Idade Média, e a difusão da escri-

7 É somente no século XV que surge a prensa de tipos móveis de Johann Gutenberg.

ta estilística no período se dá especialmente nas reproduções da Bíblia, embora fosse destinada também à transcrição ou criação de documentos reais. A história política da Europa medieval marca uma diferença significativa entre a escrita da Alta Idade Média, em especial da época da Dinastia Carolíngia (o Império Franco), e a posterior “goticização” da escrita medieval (marcada especialmente pelo domínio da cultura anglo-saxã e nórdica), esta última sendo mais notável nas representações visuais que tendem a unificar o medievo como um tempo homogêneo culturalmente. Mais arredondada e suave, a *minúscula carolíngia* surge para a padronização do alfabeto, para que a uniformidade e a própria forma da escrita, diferente da clássica romana (onde predominam as *versais*⁸ de desenho mais quadrado), tornassem a leitura da escrita latina mais fácil pelo resto da Europa, em função principalmente de seu desenho *uncia*⁹. A partir do século XII, a escrita de Carlos Magno vai dando lugar à letra *gótica*, angulosa e quebrada, padrão utilizado pela cultura germânica até o século XX. A primeira *tipografia* ocidental é gótica, eternizada na *Bíblia de Gutenberg* (Figura 2).

Boa parte do que se reconhece hoje como escrita medieval era usada nas *iluminuras*, tipos de decoração em letras capitulares que ilustravam os livros desde a era dos blocos de madeira. O alfabeto ornamentado que vemos aqui não é muito apropriado para a escrita cursiva, e talvez por isso o que sobreviva no imaginário sobre a escrita medieval sejam as letras maiúsculas, não raro capitulares altamente ornamentadas, características em brasões, monogramas, selos e outras aplicações gráficas para além das iluminuras (títulos de livros, por exemplo) (Figura 3).

É interessante observar, a partir das escritas medievais europeias catalogadas no *The Book of Ornamental Alphabets, Ancient and Mediæval, from the Eighth Century* (DELAMOTTE, 1914), a relação que o desenho desses alfabetos tem com a cultura dos objetos. Assim como não se pode pensar a Idade Média sem considerar a Igreja Católica, não pode haver “[...] compreensão global do Ocidente

8 Versal, ou capital, é a letra maiúscula de um alfabeto.

9 Grafia dos alfabetos grego e latino usada do século III ao século VIII, formada por letras de formato maiúsculo, com desenho arredondado.



Figura 2: Das unciais carolíngias (a) às góticas (b e c), as escritas medievais compreendem uma diversidade de estilos. Fonte: <<http://medievalwriting.50megs.com/>>. Data de acesso: 29 out. 2015.



Figura 3: Iluminura em “Ormesby Psalter, Manuscript Douce 366” e uma maiúscula altamente ornamentada usada no ano 1310. Fonte: <<http://pinterest.com/>>. Data de acesso: 29 out. 2015

medieval sem uma análise de suas experiências da imagem e do campo visual”, diz Jérôme Baschet (2006, p. 481), bem como “[...] não existe, na Idade Média, representação que não seja vinculada a um lugar ou a um objeto que tenha uma função [...]”. Convém, então, considerar o que se pode nomear de *imagem-objeto* [...]” (idem, p. 482, grifo no original). Se essa cultura dos objetos está fortemente atrelada à experiência litúrgica, nesse caso, e essas imagens fazem parte de objetos que participam, como diz o autor, das relações sociais e das humanas com o sobrenatural, não é gratuito que o caráter material que a escrita reforça com seus desenhos faça parte não só desse paradigma das *imagens-objetos* como da própria figura que aparece no inventário do *maravilhoso medieval* de Le Goff (1994). A linguagem escrita medieval da Europa ocidental é um sistema de valores que reitera o universo complexo que essa era oferece enquanto imaginário. Clama uma cultura material que não pode ser isolada de sua relação imaterial com o mágico e ritual com a fé, e está indissociável também das relações sociais - elas próprias não isoláveis da experiência religiosa. As figuras do medieval atravessam-se umas às outras de maneira complexa, tornando também complexa a observação desse imaginário.

Diferente das caligrafias elegantes reproduzidas hoje como clássicas, o cerne da escrita medieval está num traço que foge ao gesto, sempre reforçando sua característica ilustrativa, ornamental e também material, objetual. Se vemos linhas fluidas, ora elas estão imitando elementos da natureza, ora fazendo referência a ornamentos esculpidos em materiais como madeira e pedra ou forjados no ferro, como os que abundam na arquitetura de Igrejas e castelos. Mesmo as *minúsculas carolíngias* tem caráter “arquitetônico”, não negando sua herança romana através das estruturas que hoje chamamos de serifa. A diferença da escrita romana para a carolíngia é que aquela ainda traz no seu desenho o rastro de sua criação, quando era cunhada. Seu entalhe lhe dá caráter de materialidade também, deixando marcados os gestos da cunha. A estética objetual da escrita medieval é de outra ordem. Ela carrega forte impressão de objeto, mas seu desenho à tinta fica evidente, demarcando a diferença dos instrumentos e materiais empregados na escrita (Figura 4).

Especialmente a partir do século XII, como notamos no catálogo de Delamotte (1914), o gesto caligráfico se perde, dando aos alfa-

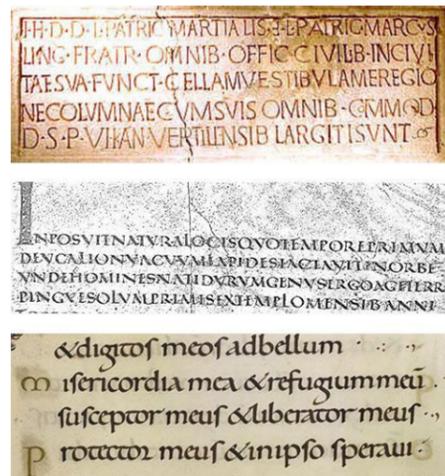


Figura 4: Escrita romana cunhada, à tinta e as carolíngias baseadas em seus traços. Fonte: <<http://medievalwriting.50megs.com/>>. Data de acesso: 29 out. 2015.

betos que enfatizam ou são totalmente formados por *versais* um caráter de ilustração, de *imagem*. Algumas dessas escritas catalogadas apresentam até mesmo contornos que lhes dão volume, reforçando sua pretensão material, de objeto. Conforme as carolíngias transformam-se em letras góticas (na Alta Idade Média), o gesto vai sendo cada vez mais apagado no agravamento e agudização dos ângulos e até na dificuldade de legibilidade dos caracteres desse estilo. Não perdem, no entanto, a aparência gráfica, tanto por suas formas quanto pelo emprego da tinta. A escrita medieval da Europa ocidental está, também por essa razão, fortemente relacionada aos textos da Igreja ou documentos oficiais, o que lhes garante certa aura de objetos de culto. É caligrafia-imagem, ou escrita-ilustração, quase obliterando o gesto, a fala, o texto verbal. Embora a letra gótica e a essência de ilustração da escrita tenham sido aos poucos abolidas do uso comum conforme o conhecimento vai ultrapassando os muros dos castelos e principalmente das abadias e mosteiros (por questões de legibilidade), o desenho das letras adornadas é a imageria mais associada ao período.

A cultura visual do medieval, pode-se dizer, cria um imaginário gráfico que funda a relação ocidental com as imagens (por sua riqueza e complexidade), mas também nos serve de, como afirma Baschet (2006), *antimundo* - pela forma com que lidamos com imagens hoje. Talvez por essa razão, apesar da grande semelhança eventualmente notada, o imaginário medieval seja traduzido em imagens de outra ordem no audiovisual contemporâneo.

VÃO-SE OS SENHORES, FICAM OS ANÉIS: UMA IDADE MÉDIA MARAVILHOSA TRADUZIDA EM AUDIOVISUAL

Apesar do *cult Jabberwocky* (Terry Gilliam) representar, ainda em 1977, o espírito medieval de maneira coerente, fazendo referência às iluminuras no seu título, numa metáfora elegante para a história de aventura e fantasia que vai contar; nos anos 80, o cinema desses gêneros limitava sua referência a um medieval estilizado por letras angulosas e *fraturadas*, sutilmente remetendo à escrita gótica. O uso de maneirismos daquela década, como a estética do gradiente cor de fogo (ou em tons prateados), distorcia a estética de época,

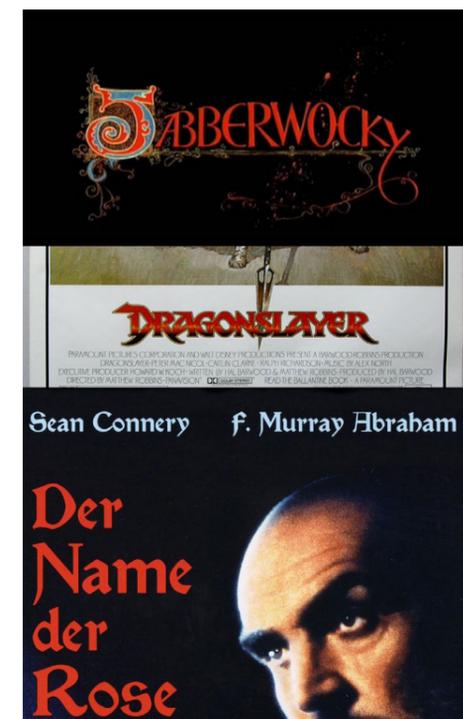


Figura 5: Iluminura em *Jabberwocky*, um “medieval oitentista” em *O dragão e o feiticeiro* (Dragonslayer, Matthew Robbins, 1981) e a sutileza gótica em *O nome da rosa*. Fonte: divulgação.

criando um misto de informações visuais incoerentes, comumente usando da estrutura de versais romanas com “um toque” medieval nas extensões das letras ou em seus ângulos. O cartaz de *O nome da rosa* (Der Name der Rose, Jean-Jacques Annaud, 1986) é sutil em seu título remetendo ao estilo gótico (Figura 5).

A figura dos cavaleiros, guerreiros e outros “homens de honra” foi predominante nos filmes de temática medieval dos anos 90, também marcados por romances e dramas épicos. Em sua maioria diferentes das representações (tipo)gráficas da década anterior, esses filmes trazem uma série de traduções visuais do período enfatizando uma imaginário generalizado sobre a escrita medieval. Ou seja: remetem à forma da escrita do período e não a qualquer outro elemento comum. Se até aqui o medieval vinha sendo representado, em muitos casos, por letras romanas com inclinação para os agudos góticos ou letras manuscritas de qualquer ordem (estética comum a traduções generalizadas de “tempo antigo”), os filmes da última década do século XX parecem adotar uma referência mais coerente com a escrita medieval em si. O que parece, porém, bastante aproximado do desenho das letras usadas na Idade Média é uma estilização de um senso geral de época replicado quase como *pastiche* (JAMESON, 1996). É o que se vê pelas pontas, losangos, triângulos, flores-de-liz e cruzes em *letterings* de filmes como *O 13o Guerreiro* (The 13th warrior, John McTier, 1999), *Dungeons and Dragons* (Courtney Solomon, 2000), *Coração de Dragão* (Dragonheart, Rob Cohen, 1996), *1492 - A conquista do paraíso* (1492: Conquest of Paradise, Ridley Scott, 1992), *Lancelot - O primeiro cavaleiro* (First Knight, Jerry Zucker, 1995), e *Coração Valente* (Braveheart, Mel Gibson, 1995) e das séries televisivas *Joana D’Arc* (Joan of Arc, Christian Duguay, 1999), *As brumas de Avalon* (The mists of Avalon, Uli Edel, 2001) e *Tudors* (criada por Michael Hirst) - esta última mais recente, de 2007. As pontas, triângulos e losangos são formas que se repetem em vários dos tipos de escrita medieval. A cruz, no entanto, comum a vários dos *letterings* desses filmes, não é senão uma representação tanto das ordens religiosas quanto das ordens cavaleirescas (Figuras 6 e 7).

Videogames lançados desde o final dos anos 90 seguem uma estética análoga a dos filmes, especialmente por se tratarem, por definição, de aventuras, o que tem relação forte com algumas das



Figuras 6 e 7: A escrita “medieval” dos anos 90 entre a cruz e a espada. Fonte: capturas de tela/DVD e divulgação.

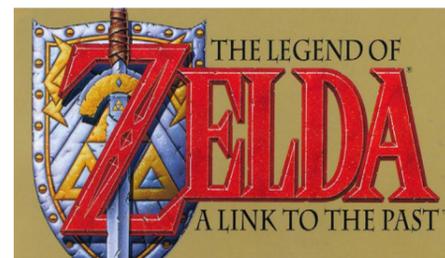


Figura 8: Letterings que prenunciam uma identidade visual gráfica típica dos filmes e jogos a partir do ano 2000. Obs.: na terceira imagem (Diablo) é apresentada a versão mais recente do logo. Fonte: divulgação.

figuras medievais mais importantes, como as ordens de cavalaria e as próprias guildas. Dos três jogos da década de 90 observados aqui, *The Legend Of Zelda: a Link to The Past* (Nintendo, 1991), *Age of Empires* (Microsoft, 1997) e *Diablo* (Blizzard, 1996) (Figura 8), apenas este último prenuncia a identidade visual gráfica que acaba por se tornar uma estética generalizada inclusive entre os filmes sobre aventuras medievais. Os mais recentes *Skyrim* (Bethesda Softworks, 2011) e *League of Legends* (Riot Games, 2009), assim como os *Warcraft*, são exemplos dessa estética, que também se deve a novas ferramentas digitais (Figura 9).

O letreiro em prata ou ouro, mimetizando faces de espadas ou letras forjadas em metal sobre cinturões e outras aplicações é uma marca para o cinema de aventura épica do novo milênio, com um espírito medieval que vem se sustentando até os títulos mais recentes, como nas séries e jogos. Ainda figuram os títulos que padronizam o estilo romano com ênfase em alguns ângulos como representação geral de “tempo antigo” (a); ou, em outros casos, vemos letras que parecem ter sido desenhadas remetendo ao estilo gótico (b) ou mimetizando algo entre as unciais romanas e as carolíngias (c), como é o caso respectivamente dos cartazes de (a) *Rei Arthur* (King Arthur, Antoine Fuqua, 2004), (b) *A lenda de Beowulf* (Beowulf, Robert Zemeckis, 2007), e dos créditos iniciais de (c) *Coração de cavaleiro* (A knight’s tale, Brian Helgeland, 2001) (Figura 10).

A referência dominante desse “novo espírito medieval”, no entanto, é ao ferro forjado, em especial às lâminas de espadas ou ao material bruto. Alguns dos títulos usam como adorno a cruz ou outro símbolo, como em *Morte negra* (Black death, Christopher Smith, 2010) e *Arn: O cavaleiro templário* (Arn: Tempelriddaren, Peter Flinth, 2007) (Figura 11). O que é interessante é que a ideia de instrumento forjado está em várias dessas representações, como na face luminosa e espelhada de uma espada em *Branca de Neve e o caçador* (White Snow and the huntsman, Rupert Sanders, 2012) ou *Malévola* (Maleficent, Robert Stromberg, 2014) (Figura 12), ou no metal ainda incandescente de *Eragon* (Stefen Fangmeier, 2006) (Figura 13). O entalhe celta da animação *Valente* (Brave, Mark Andrews e Brenda Chapman, 2012) (Figura 14) é, talvez, a mais rebuscada das representações e talvez a única que foge da simbologia “cortante” das espadas ou das lutas (embora a personagem principal do filme seja



Figura 9: O metal desgastado pelo uso, remetendo ao material mais bruto, é a metáfora para os novos jogos.



Figura 10: A representação visual gráfica mais comum até os anos 90 aparece nesses títulos, mesclando referências à escrita e ao gesto caligráfico

exímia arqueira) ou do imaginário generalizado cristão, trazendo para seu título a metáfora do objeto de família, da herança e do nome e símbolos do clã cunhados em material orgânico.

Essa mesma estética aparece na identidade visual de *Game of Thrones*, dos filmes de *O senhor dos anéis* e os jogos do *World of Warcraft* (Figura 15), no que esses títulos parecem ser exemplares, uma vez que representam três dos produtos audiovisuais mais apurados em se tratando da criação de um universo coerente análogo à Idade Média da Europa Ocidental. A direção de arte em cada um desses produtos também trabalha uma diferença entre a identidade visual gráfica externa (logotipos, títulos/*letterings*, créditos de abertura, identidade aplicada a materiais extras, como livros e camisetas, etc.) e a escrita diegética (que aparece em mapas, cartas e outros documentos dentro da história) (Figura 16).

Parece ser comum ao audiovisual contemporâneo (especialmente nos últimos 10 anos) uma representação gráfica do imaginário medieval a partir da figura do objeto. Diferente da cultura visual das letras-ilustrações e do desenho que carrega um espírito material, com seus volumes e vazados sugeridos, mas que ainda assim enfatizavam o trabalho da tinta sobre o papel; ou ainda que carregue alguns adornos como os da época; a construção visual do imaginário medieval atualmente sintetiza fortemente a figura do objeto a partir das referências ao material bruto, especialmente o fazer da forja e os elementos envolvidos nela. Ou seja: é uma identidade que carrega do medieval o fazer artesanal, o material bruto, a lida com materiais pesados e elementos perigosos, uma visualidade que sintetiza também o que se passa na história (como é o caso do fogo dos dragões em *Game of Thrones* e o metal do anel em *O Senhor dos anéis*).

O imaginário medieval visualmente construído na maioria dos filmes/séries e jogos citados, a partir do ano 2000, em especial aqueles sobre os quais recortamos nossa observação aqui, criam em suas identidades um certo acesso ao passado na materialidade da escrita, porém de duas formas - e nesse sentido *Game of Thrones*, *O Senhor dos anéis* e *World of Warcraft* servem novamente de referência. Enquanto o desenho da letra nos títulos em logotipos não é mais importante que a ideia de uma escrita forjada como o são as espadas, eventualmente encravada em algum suporte



Figuras 11, 12, 13 e 14. Fonte: captura de tela/DVD.

como em cinturões e distintivos, com marcas que evidenciam a forja e o uso; no espaço diegético são igualmente tratadas a partir do gesto próprio de sua criação, porém o gesto da escrita, do desenho manual da letra com tinta sobre papel. No espaço extra-diegético, que é aquele que apresenta a história, que se estabelece como um ícone, os títulos criam uma experiência estética de materialidade, evocando a própria relação medieval das imagens com seus materiais e suportes. Trata-se de uma identidade que tem sentido de tempo passado em si mesma. O que melhor que os objetos que são guardados por eras para representar um período *maravilhoso* e mítico, representando também o sentido de história em si mesmo? Além disso, os próprios objetos, essas relíquias que sobrevivem às batalhas e ao tempo, com marcas de desgaste, dão a ver ao contemporâneo um medieval cujo imaginário remete ao estado bruto dos materiais, ao fazer dos artífices, à própria forja. É um outro tipo de medieval esse que tratamos aqui, diverso daquele universo visual estilizado, e ao mesmo tempo reiterando a noção de um período mais concreto da história. O imaginário sobre o medieval na era digital é a um só tempo um olhar que julga o medieval como uma era mais simples, até tosca, quase uma pré-história, e uma criação que busca o sentido material da história, perdido na crise paradigmática da civilização ocidental.

Na instância diegética, em especial em *Game of Thrones* e *O Senhor dos anéis*, alguns objetos de cena remetem à escrita de uso comum do período medieval, mesmo nos idiomas e alfabetos criados originalmente por Tolkien ou no idioma ficcional de Valyria (do universo de *Game of Thrones*), que tem uma estética transicional entre os caracteres carolíngios e alguns tipos góticos, somando-se a isso o *espírito* dos universos do maravilhoso (Figura 17). Essa também é uma forma de criar uma estética de materialidade, porém a partir dos documentos e da escrita enquanto fazer e produto. Os documentos (cartas, mapas, escrituras em livros) também sugerem uma relação de relíquia com o passado. Seu valor não é o de imagem como compreendemos esse conceito hoje, mas a imagem material, suporte, ferramenta, feitura. A tomada em plano de detalhe que desvela as escritas nas narrativas (Figura 18) demonstra o uso vivo do que estamos acostumados a ver apenas como “imagem”. A *imagem* de uma página da Bíblia ou a *imagem* de uma capa de livro ou documento oficial, que vemos nas repro-



Figura 15. Fonte: captura de tela/DVD.

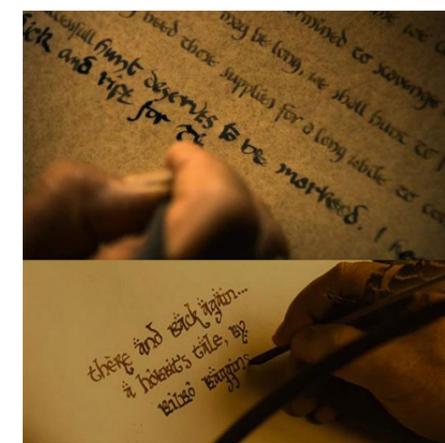


Figura 16: A escrita uncial ou derivada dela na instância diegética em *O Senhor dos anéis* e *Game of Thrones*. Fonte: captura de tela/DVD.

duções que ilustram a história da Idade Média, não é o mesmo que a *imagem-objeto* dessas escritas, ou seja, a imagem da letra, da escrita, do desenho em tinta sobre um papel específico através de um instrumento específico.

O imaginário criado hoje sobre o período medieval, podemos dizer, revolve o passado em busca de uma historicidade perdida, de uma materialidade que hoje nos escapa, de uma relação objetal com a imagem para uma época em que as imagens se esvaem num espectro e numa substituição ininterrupta por outras e tão fugidias imagens quanto. Os senhores se vão, e a história perde o sentido, mas ficam os anéis, distintivos, espadas e documentos que, mais que um imaginário, nos oferecem um inventário quase tão palpável quanto a história que lamentamos não acessar mais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

BASCHET, Jérôme. **A civilização feudal: do ano 1000 à colonização da América**. São Paulo: Globo, 2006.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

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

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

DELAMOTTE, Freeman Gage. **The Book of Ornamental Alphabets**. Londres: Crosby Lockwood And Son, 1914. Disponível em: <<http://goo.gl/oYxAjK>>. Data de acesso: 10 nov. 2015

JAMESON, Fredric. **A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.



Figura 17: Escrita élfica no sistema tengwar, criada por Tolkien, e escrita valiriana. Fonte: captura de tela/DVD.

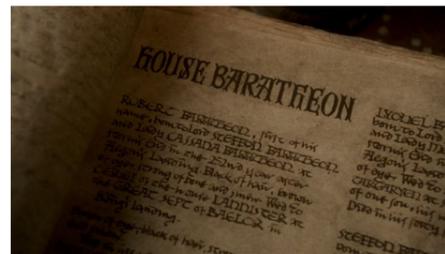


Figura 18: Detalhe de livro em Game of Thrones. Fonte: captura de tela/DVD.

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

LE GOFF, Jacques. **O Imaginário Medieval**. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

MAFFESOLI, Michel. **O imaginário é uma realidade**. Revista Famecos, Porto Alegre, nº 15, agosto de 2001.

MEREGE, Ana Lúcia. **O livro no Ocidente Medieval**. In: ANAIS DA BIBLIOTECA NACIONAL. Vol. 129 - 2009. Rio de Janeiro: 2011. p. 137-149. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/anais/anais_129_2009.pdf>.

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



Still de animação bauhausiana.

A teoria da Bauhaus e o movimento: aproximações entre animação experimental e linguagem visual na década de 1920

Guilherme Carvalho da Rosa¹

Doutor em Comunicação pela PUCRS e professor dos cursos de Cinema e Design da UFPEl

Resumo: Este texto procura estabelecer relações entre as teorias da Bauhaus e o âmbito de criação desta primeira escola de design com o trabalho de experimentação em suporte fílmico no cinema de animação durante a década de 1920. Nesta aproximação são estudadas, pela via de autores contemporâneos, algumas teorias oriundas da linguagem visual bauhausiana (Kandinsky e Paul Klee) e trabalhos de animadores associados a Universum Film AG (UFA), especialmente Hans Richter e Viking Eggeling. O objetivo é perceber o quanto estes animadores poderiam desdobrar um “desejo de movimento” já presente na proposição da linguagem universal proposta pela Bauhaus.

Palavras-chave: animação experimental; Bauhaus; movimento

Abstract: This text seeks to establish relationships between the theories of the Bauhaus and the scope for creation of this first design school with experimental work in filmic support in animation cinema during the 1920's. It is studied, by the perspective of contemporary authors, theories arising from the visual language (Kandinsky and Paul Klee) and animators work associated with Universum Film AG (UFA), especially Hans Richter and Viking Eggeling. The goal is to understand how these animators could deploy a “desire of motion” already present in the proposition of universal language proposed by the Bauhaus.

Keywords: experimental animation; Bauhaus; motion

¹ guilhermecarvalhodarosa@gmail.com

APRESENTAÇÃO

O presente texto² procura estabelecer algumas aproximações entre contextos de produção visual que, objetivamente, não partilham da mesma finalidade, mas, aparentemente, possuem convergências próprias a um mundo revestido de vontade moderna. Esta aproximação que buscamos acontece no intuito de perceber o quanto os conhecimentos desenvolvidos no âmbito da Bauhaus podem estar próximos de um desejo de movimento e domínio temporal e rítmico a partir da forma geométrica presente em alguns filmes experimentais do cinema de animação da década de 1920, especialmente o trabalho de Viking Eggeling e Hans Richter.

A Bauhaus representa, neste contexto, um lugar de aprendizado de artes e ofícios do início do século XX, exatamente nascida no ensejo da necessidade de reconstrução germânica na anterior república e hoje distrito/cidade de Weimar. A escola foi fundada por Walter Gropius em 1919 e reuniu desde sua fundação um grande número de arquitetos, artistas e designers com grande relevância nestas áreas no século XX. Seus ensinamentos não apenas estabeleceram paradigmas para inúmeros projetos determinantes para a produção visual identificada com o modernismo, da tipografia ao desenho arquitetônico, como também ela “tornou-se o primeiro capítulo da história do design no século XX” (MILLER, 2008, p. 8). Estes ensinamentos são fundamentados na ideia central de que se pode estabelecer uma linguagem formal para qualquer empreendimento artístico, como coloca J. Abbott Miller, e esta linguagem é traduzida a partir da combinação de formas e ordenamentos geométricos bastante próximos a um mundo imerso no *sensorium* de fabricação e da utilização da técnica para executar esta fabricação.

Em paralelo a estes ensinamentos, mas não com a mesma origem³, há um conjunto de filmes experimentais da mesma época feitos

² Este texto foi escrito originalmente para a disciplina de Comunicação Audiovisual: Fronteiras, Tecnologias e Retóricas ministrada pelo professor Roberto Tietzmann no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

³ A Bauhaus não previa em seu programa original escrito por Gropius, competências para um domínio da imagem em movimento.

com formas e ordenamentos geométricos que levam ao exercício prático da experiência temporal algumas características formais apreciadas pelo ímpeto bauhausiano: a repetição, o ritmo visual e o que pode ser identificado como “caminho percorrido” pelas formas, mesmo que para os arquitetos e artistas visuais este impulso estivesse condensado, naquele contexto, em um suporte gráfico. Tratam-se de filmes de animadores identificados com a experimentação gráfica e visual que, a partir de uma proposta de definição historiográfica do cinema de animação feita por Stephen Cavalier (2011), estão situados no contexto de uma “era de experimentação” da animação feita a partir de suporte fílmico que compreende o período de 1900 a 1927. Este momento, que antecede o “clássico” do cinema de animação definido como “hiperealista” (PALLANT, 2010, p.345), é o contrário do que viria a ser o seu futuro: marcado por uma necessidade de explorar os limites da câmera quando não se está diante do “objetivo”, quando o desenho oferece possibilidades de formalizar o pensamento visual agora em movimento. Esse caminho exploratório, como toda a classificação historiográfica, não representa um todo coerente: é formado por diferentes tipos de experimentação que inclui o próprio Walt Disney e seus *Laugh-O-grams* (1920 a 1923) e outros nomes como Émile Cohl (*Fantasmagorie*, 1908), Winsor McCay (*Gertie the Dinosaur*, 1914), Irmãos Fleischer (*Koko the Clown*, 1916) Lotte Reiniger (*Prinzen Archmed*, 1926), entre outros.

Os nomes que nos interessam, no entanto, são aqueles que buscam a animação como uma não figuração: o uso de formas abstratas e especialmente formas geométricas com ângulos retos e obtusos, quadrados, retângulos, triângulos e círculos, por exemplo. Neste nicho, como uma classificação nossa, podem ser situados Walther Ruttmann (*Lichtspiel Opus 1*, 1921), Viking Eggeling (*Symphonie Diagonale*, 1924) e Hans Richter (*Rhythmus 21*, 1921). Destacamos para este artigo especialmente os dois últimos por conta da relação estética e também por sua proximidade como “*fellow animators*” no contexto de fundação da Universum Film AG (UFA)⁴ na década de 1920. A UFA, assim como a Bauhaus, também tinha

⁴ O nome do estúdio em alemão era Universum Film Aktien Gesellschaft, com a sigla UFA, a qual utilizaremos para identificá-lo na sequência do trabalho.

sede na república de Weimar e, igualmente, foi afetada pelo nazismo no contexto da Segunda Guerra Mundial.

Vários fatores já nos indicam que poderia haver, em uma primeira mirada, um diálogo entre as duas práticas devido a proximidade geográfica e temporal dos dois contextos. Portanto, o objetivo não é exatamente o de aproximar os dois contextos. O que estamos propondo é partir de algumas teorias da Bauhaus que são levantadas a partir do trabalho de Ellen Lupton e J. Abbott Miller e identificar aí algumas potências do que podemos chamar de “desejo de movimento”. O que talvez interesse, e certamente não fique esgotado neste espaço, é o quanto há de “desejo de movimento” em competências visuais aplicadas a projetos de produtos e projetos gráficos que não foram feitos em princípio para suportes cinéticos. Após, interessa à proposta perceber o quanto Richter e Eggeling realizaram o desejo de “conhecer as bordas do suporte”, sair e entrar do limite, mudar de tamanho, repetir sua forma em relação ao tempo, dentre outras liberdades concedidas quando o “sistema dos objetos” baudrillardiano (2009, p. 30) pode ser, enfim, executado potencialmente com a imagem em movimento.

VEJA QUANTA COISA BONITA DO CUBO POSSO EXTRAIR: O ENSINAR A VER DA BAUHAUS

Michel de Certeau em “Invenção do Cotidiano” (2010) estabelece uma comparação de todo o processo moderno como um desejo de reescrever a história: como alguém que está diante de uma folha em branco e assim tem a oportunidade de estabelecer um novo início e com isso fazer ruptura com o que passou. Todo processo moderno, talvez desde o ensino do sujeito moderno cartesiano, pode ser interpretado como esta vontade de um eterno (re)começo. É necessário rejeitar o passado para poder construir, a partir dali, o presente. A Bauhaus, então, primeira escola moderna de design, partilhava deste desejo de escrever a folha em branco duplamente.

O primeiro sentido é político: estava situada em Weimar, uma nova república que, segundo Tori Egherman exercia a função de fomentar um grande idealismo para que uma nação germânica dizimada

pela primeira guerra pudesse enfim se erguer: “tinha de renegociar a paz com seus inimigos externos e internos” (2008, p. 38). A república não deu certo e frustrou as expectativas de reconstrução. Uma economia galopante, por exemplo, de acordo com o levantamento de Egherman, fez com que o tipógrafo Herbert Bayer, criador do tipo Universal, projetasse “freneticamente notas de dois e três milhões de marcos para o Reichsbank em 1923” (2008, p. 40). Seguindo a linha do autor, o contexto de desintegração moral e ética era evidente por todos os lados. Não havia, então, um sentido de identidade nacional justamente em um tempo em que a nação constituía fortemente os sujeitos: era necessário pertencer a alguma nacionalidade. Tudo estava em crise e era necessário reconstruir, o que potencialmente deu espaço para um regime totalitário que propunha então uma nova e “reconfortante” identidade, no caso baseada em princípios essencializados como a etnia dos indivíduos. Neste contexto, um dos soldados cansados:

estava pronto para ‘começar [sua] vida novamente’, Walter Gropius sinalizou o desejo de dirigir a Escola de Artes e Ofícios em Weimar. No caos em que o mundo alemão se achava, esperava-se que uma nova ordem pudesse ser criada por uma nova arte. Gropius conclamou uma unificação das artes: ‘As antigas escolas de arte foram incapazes de produzir esta unidade’, escreveu (EGHERMAN, 2008, p. 41).

Esta nova ordem, no plano visual, conduz então, literalmente, ao segundo contexto de modernidade como uma folha em branco de que falamos. Ele está relacionado a identidade que a Bauhaus estabelece com as escolas de design que vão surgir após a Segunda Guerra, como a HfG Ulm, também alemã, e a influência desta na primeira escola brasileira, fundada em 1959 com o nome de Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), até hoje instalada na Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Trata-se do desenho pedagógico que começou a ser vivenciado com os alunos de Weimar ter assumido “as proporções míticas do movimento originário da vanguarda, quando a gramática fundamental da visualidade foi desenterrada dos escombros do historicismo e das formas tradicionais”

(MILLER, op.cit, p. 8). Esta gramática era fundamentada em uma concepção de aprendizado como tabula rasa: era necessário ensinar a ver e a desenhar a partir de determinadas formas geométricas. No caso, como lembra Miller, é central a combinação proposta por Wassily Kandinsky entre triângulo amarelo, quadrado vermelho e círculo azul que se constitui em uma relação cromática e geométrica elementar para uma sintaxe visual utilizada em *qualquer* projeto. Este conjunto de “estudos elementares da forma” era estudado por um semestre pelos alunos e chamado de Curso Básico (*Vorkurs*), conforme o levantamento do autor, possui uma herança em impulsos “precedentes das reformas educacionais do século XIX, principalmente no Jardim da Infância, tal como elaborado por seu fundador Friedrich Froebel (1782-1852)” (MILLER, idem, p. 9).

Fröbel, então, funda a ideia de “*Kindergarten*” que é composta por uma vontade positiva de colocar o educador como centro do processo: era sua função ensinar as crianças e conduzi-las. Assim como o desenho, no século XIX, o professor estava colocado nesta função de ensinar a ver/representar o mundo. O desenho era compreendido enquanto uma área legítima da educação infantil. Fröbel, junto com Heinrich Pestalozzi, pelo levantamento de Miller, equiparavam o desenho à escrita e incluíram a necessidade deste fazer parte do processo formativo infantil como concepção de mundo. Tal como a sintaxe da língua, havia, então, uma sintaxe do desenho. À guisa estruturalista, as formas tinham uma possibilidade sintática: podia construir-se todo tipo de coisas com ela a partir de um *grid*, um gráfico ordenador definido a partir do cruzamento de eixos horizontais e verticais, tão caro ao design e aos ensinamentos da Bauhaus.

Era então o exercício de pensar o desenho a partir desta estrutura, não só o desenho bidimensional que poderia ser feito em uma folha reticulada, mas também a expressão realizada com pequenos módulos tridimensionais de madeira que Fröbel utilizava em uma dinâmica chamada *Presentes e Ocupações*. Alguns exercícios eram transmitidos com versos rimados como este:

Veja quanta coisa bonita posso do cubo extrair: cadeira,
sofá, banco e mesa, escrivinha para escrever quando
souber. Toda a mobília da casa (até o berço, tenho

certeza). Não são poucas as coisas que vejo, forno e
aparador podem estar aqui. Muitas coisas, velhas e novas,
meu querido cubo me deixa ver; Assim meu cubo muito
me agrada porque através dele tanto posso ver. É um
pequeno mundo (DOWNS apud MILLER, op.cit., p. 14).

Partindo dos blocos de madeira de Fröbel, então, era necessário que a Bauhaus estivesse engajada em um novo modo de ver que não estabelecesse relação com o passado da visualidade gráfica alemã, por exemplo, pontuada pelo gótico. Como toda vanguarda, seu dever era o de escrever, ou desenhar, na folha em branco da modernidade. Era assim que eram prescritos os exercícios para que os alunos aprendessem a desenhar seus projetos a partir de *grids* que conferem estrutura, dão sobriedade e, principalmente, conduzem o olhar e definem o espaço. Esta modulação do olhar está tanto presente em projetos tipográficos emblemáticos como os de Bayer, assim como nos projetos arquitetônicos de Mies van der Rohe.

A TEORIA DA BAUHAUS E O DESEJO DE MOVIMENTO

Este modo de pensamento está relacionado a um desejo de universalizar a forma: uma única forma de ver e de desenhar para constituir a linguagem visual. À exemplo de inúmeros projetos de alunos e professores da Bauhaus, é possível perceber a aplicação efetiva de uma estrutura que determina o sentido.

Este estruturalismo é partilhado também, de certa forma, pelo pensamento saussureano da linguagem. Como explica Ellen Lupton (2008a, p. 31), Ferdinand de Saussure estabelece relações horizontais entre os signos e verticais entre os sons na linguagem, tal qual um grid atravessado por eixos horizontais e verticais. No entanto, mesmo que a Bauhaus tenha feito uma associação à escrita, como coloca a autora (2008a, p. 26), esta relação é basicamente análoga e fundamentalmente distinta por conta de Saussure, por exemplo, ter definido o código da língua como pertencente a um sistema cultural específico. O desejo da Bauhaus, pelo contrário, era o de ir na origem natural da percepção visual: encontrar uma linguagem

que, de fato, pudesse ser universalizante e que não dependesse de repertórios específicos para ser interpretada. As formas visuais geométricas, então, desempenhavam este papel. É possível, com um distanciamento contemporâneo, observar a fragilidade desta proposta na impossibilidade de dissociação de significados que estejam atrelados a conjuntos de práticas culturais. No entanto, cabe observar que esta preferência pela forma geométrica é exatamente o caminho encontrado para esta universalização da linguagem gráfica. O gráfico, neste contexto, como lembra Lupton, refere-se tanto à escrita, os tipos, quanto ao desenho, as formas. Este gráfico, como universal, é percebido pelo sujeito como uma relação gestáltica, muito próxima a Bauhaus que vai se constituir em uma “fonte teórica dominante para o ensino do design”:

Nos livros de Kandinsky, Klee, Moholy-Nagy e outros, gráficos informativos funcionam como modelos para uma nova estética, uma arte a um tempo didática e poética. Grids científicos, gráficos e diagramas constituíram um ramo privilegiado do signo; eram vistos como a base de uma escrita visual antiilusionista mas universalmente compreensível, uma linguagem gráfica distante das convenções do realismo perspectivo, mas objetivamente ligada ao fato material (LUPTON, 2008a, p. 26)⁵.

Alguns destes livros que são mencionados pela autora são publicados no próprio contexto da Bauhaus, como ela mesmo exemplifica em outro momento: *O bloco de notas pedagógico* (Pedagogical Sketchbook) de Paul Klee e *Ponto e Linha sobre Plano* de Wassily Kandinsky. É deles de onde provém nosso interesse nas teorias da Bauhaus relacionado a uma espécie de “desejo de movimento” que, tal como uma perspectiva naturalizante, é colocada quase como inerente à estas formas geométricas. Talvez um dos

⁵ Talvez seja interessante observar que quando formas geométricas são utilizadas, atualmente, em projetos de *motion design* como vinhetas, identidade televisiva, créditos de abertura, elas conservam este desejo bauhausiano: estão completamente dissociadas do perspectivismo da imagem-câmera, mas ao mesmo tempo permanecem “ligadas ao fato material”.

mais emblemáticos neste sentido seja o trabalho seminal de Kandinsky. Ele significa, primeiramente, como lembra Miller (2008, p. 8) uma visão integrada com o *ponto de vista* bauhausiano que é uma volta às origens, um ponto zero estático em meio à imensidão do branco da folha onde tudo será construído pelo *movimento* da linha. Para retornar a este ponto zero, menciona o autor, alguns professores, como o primeiro a ministrar o curso básico, Johannes Itten, estimulava que seus alunos “desaprendessem o que sabiam”.

No livro de Kandinsky o que interessa fundamentalmente são as discussões a partir de seu pressuposto básico que é “[a linha é] o rastro deixado pelo ponto em movimento, ou seja, seu produto. Ela é criada pelo movimento – especificamente pela destruição do intenso repouso autocontido do ponto” (KANDINSKY apud LUPTON, op.cit, p. 29). Toda linha, então é um ponto em movimento e, por si, tem o poder de definir uma relação temporal no gráfico. Esta relação temporal pode ser percebida, fenomenologicamente, desde o momento em que não conseguimos tirar os olhos de uma linha que nos conduz, um sentido que Paul Klee (1952) em seu *Sketchbook* vai definir como *ativo*. Ela também pode ser percebida pelo tempo expresso pela própria linha, seja por sua duração ou comprimento que pode ser o sentido mais óbvio da representação gráfica de uma “linha do tempo”⁶, seja também pela leitura da forma desta linha. A regularidade ou a variação na espessura, por exemplo, pode servir para identificar a organicidade ou a geometria implícita, pode denotar a presença do gesto de uma mão ou mesmo a reprodução ordenada de gráficos gerados através de uma estrutura técnica. Há, desta forma, uma relação de tempo implícita na linha ou no plano se este, segundo o esquema de Paul Klee, for *ativo*. Ainda Lupton cita o pensamento de Moholy-Nagy sobre esta questão aberta por Kandinsky: “Todo desenho pode ser entendido como um estudo de movimento, já que seu caminho é registrado por meios gráficos” (idem, p. 29).

⁶ Um exemplo do uso desta obviedade da linha na prática do audiovisual acontece em programas de edição não-linear e *motion design* onde a linha do tempo, ou *timeline*, é geralmente a forma de representação potencial do tempo de uma sequência ou filme. Ela permite uma abstração em relação ao processo de montagem físico em moviola no cinema: permite lidar com o tempo de uma forma mais volátil do que a operação de rolos de filme que *obrigatoriamente* exigem do montador a passagem pelo tempo do material.

Há uma grande identificação das ideias de Kandinsky e de outros conhecimentos bauhausianos com o desejo não apenas do movimento e da associação de categorias aparentemente distantes como o ritmo, mas também com uma ideia de “tradução” que Ellen Lupton identifica no trabalho teórico do pintor. Esta tradução está alicerçada na ideia da expressão gráfica como linguagem universal de forma ainda mais radical que a proposta de Saussure para a linguagem. Ela menciona que “Kandinsky tinha a esperança de que um dia todas as formas de expressão seriam traduzidas por esta estética visual, com seus elementos registrados na vasta ‘tabela sintética’, ou ‘dicionário elementar’” (LUPTON, idem, p. 30). O desejo de movimento traduzido a partir do binômio passivo e ativo, sobretudo no trabalho de Paul Klee, assim como o uso da seta como uma espécie de vetor potencial deste movimento, são indicadores da possibilidade desta “tradução” do desejo de movimento. O movimento, à exemplo da linha kandinskyana, pode estar invisível mas é sempre extremamente potencial para temporalizar imagens que eram representadas em suportes com limites aparentemente centrípetos. Este movimento inerente serve para fazer com que uma imagem precise depender de uma outra, que pode estar fora do quadro ou mesmo ser indicada na sequência de um corte. Em outro livro de Ellen Lupton (2008b, p. 216), chamado *Novos Fundamentos do Design*, há o indicativo de que os objetos, em movimento, tendem a sair para as bordas do quadro quando está recortado: “um objeto que é parcialmente cortado parece estar se movendo para dentro ou para fora do quadro”. Quando o designer utiliza um elemento visual cortado pelo limite do quadro ele materializa esta relação de movimento, uma espécie de espaço *off* da composição gráfica que talvez tenha sido apreendida neste contexto de “desejo de movimento”.

O enquadramento, a ideia do limite do quadro, motivo de longa discussão no campo do cinema, talvez tenha um de seus pontos de reflexão nesta seara da expressão cinética a partir da discussão de André Bazin com o texto *Pintura e Cinema*, de 1951, que como lembra Jacques Aumont, opõe o quadro pictórico ao quadro fílmico.

O quadro fílmico, por si só, é centrífugo: ele leva o olhar para longe do centro, para além de suas bordas; ele pede,

inelutavelmente, o fora-de-campo, a ficcionalização do não-visto. Ao contrário o quadro pictórico é “centrípeto”: ele fecha a tela pintada sobre o espaço de sua própria matéria e de sua própria composição; obriga o olhar do espectador a voltar sem parar para o interior, a ver menos uma cena ficcional do que uma pintura, uma tela pintada, pintura (AUMONT, 2004, p. 111).

Uma das críticas que se pode fazer é relacionada a um certo tipo de “desatenção” moderna e sensorial renunciada no fim do século XIX, que, segundo Jonathan Crary (2004, p. 74), revela-se na pintura quando o autor cita o quadro *Na Estufa* de Edouard Manet. Não há como manter este espectador baziniano preso à moldura do quadro. A exemplo do próprio Manet e seus personagens de *Na Estufa* em estado de desatenção, é possível identificar na pintura um desejo de movimento, uma decupagem do espaço a partir deste desejo, de modulação de um olhar fragmentado. Mas o que interessa é esta identificação da centrifugacidade feita na década de 1950 por André Bazin que pode ser especialmente útil para pensar este desejo de movimento das formas geométricas dos ensinamentos da Bauhaus.

Além do tratado sobre pontos, linhas e planos de Kandinsky, há o Bloco de Notas Pedagógico de Paul Klee (1953) que, com suas relações entre passividade e atividade da composição, pode ter suas ideias casadas com as noções de limite do quadro e movimento às bordas identificadas por Bazin. Paul Klee editou este material no contexto da Bauhaus com um fim puramente didático aplicado ao aprendizado dos alunos no contexto do que falamos na primeira parte do texto. Há nas páginas 20 e 25 na edição americana deste *Sketchbook* um diálogo que trata basicamente sobre a relação entre linhas e planos: como uma linha pode ser mais ativa que um plano, como os dois podem estar em equivalência e como o plano pode ser mais ativo que a linha. Paul Klee colocava isso a partir de diversos *sketches* seus: maneiras diferentes de se interpretar a linha quando esta está em movimento e o papel das setas sempre indicando o movimento destas linhas. Um dos *sketches* mais representativos talvez seja este, também colocado, na versão alemã, no livro *ABC da Bauhaus* (MILLER; LUPTON, 2008).

Neste esquema estão expressas as três formas de conjugações definidas por Paul Klee. No momento à esquerda está o caso da linha ser ativa e do plano ser passivo, ou seja, em um olhar gestáltico a linha e consequentemente seu movimento tem mais força do que o plano que ela circunda, neste caso o movimento de uma linha incompleta, aberta, que destrói a estaticidade do ponto para lembrar Kandinsky. No momento situado ao meio, formas sem preenchimento, há um equilíbrio entre linha e plano. Já no terceiro momento, à direita, o plano, formado por um conjunto de linhas, com largura e comprimento, torna-se ativo e seu limite com o branco na imagem, que é definido por uma linha, torna-se passivo. Este terceiro caso é bastante próximo ao que temos no audiovisual se pensarmos que todo enquadramento de imagem-câmera ou composição visual na maioria das técnicas do cinema de animação acontece no plano. A linha que define o limite do enquadramento é passiva. Este plano, em si, pela ideia de Bazin, tende a estar em movimento mesmo que este movimento aconteça pelo corte ou por uma *mise-en-scène* colocada em seu interior.

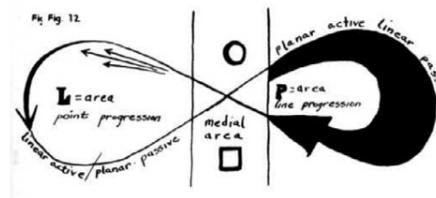


Figura 1: As três conjugações entre plano e linha de Paul Klee
Fonte: Klee, 1953 p. 21

O elemento geométrico permitiria uma possibilidade infinita de combinações e, mais do que isso, de conexão e encaixe entre um módulo e outro. Jean Baudrillard, no livro *O sistema dos Objetos* (2009), faz uma leitura que pode estar adequada ao quadrado como símbolo de uma nova era, por assim dizer, altamente racionalizante no sentido dos objetos libertarem-se de sua função: a função, a conexão, a possibilidade de conjugá-los se torna mais importante do que sua própria constituição:

Esta mesa neutra, leve e escamoteável, esta cama sem pés, sem caixilho, é como que o grau zero da cama, todos estes objetos de linhas “puras” que não tem a mesma aparência do que são, ficam reduzidos à sua nudez e como como que definitivamente secularizados: aquilo que neles se libera, e que, liberando-se, libertou algo do homem (ou que o homem libertando-se, neles libertou) é sua função (BAUDRILLARD, 2009, 24).

HANS RICHTER E VIKING EGGELING: A FORMA GEOMÉTRICA CONHECE AS BORDAS DO QUADRO

Como indicamos no início, depois de procurar identificar o desejo de movimento na teoria da Bauhaus, vemos se é possível pensar na hipótese de realização deste desejo por animadores que respiravam o mesmo ar de Weimar. Viking Eggeling era sueco e trabalhava junto com o alemão Hans Richter em âmbito da animação experimental feita com suporte fílmico. Em um texto publicado por Richter em 1952 na revista *Magazine of Art*, ele conta que, certa vez, o pintor Theo van Doesburg em sua chegada à Alemanha disse aos dois que “o quadrado é o signo da nova humanidade. É algo como a cruz para os primeiros cristãos” (RICHTER, 1952, p. 78). Mesmo com a surpresa, conforme o relato de Richter, ambos compreenderam que a partir dali as formas geométricas, entre elas o quadrado mas também outros tipos de elementos com ângulos retos e obtusos, seriam determinantes para o estabelecimento de uma visualidade que se desenvolveria durante o século XX.

Estas possibilidades infinitas de modulação, somadas ao desejo de tradução bauhausiano, vieram ao encontro do que Richter e Eggeling estavam partilhando. Como o primeiro relata, o que se passou na primeira grande guerra “tinha algo a ver com este desejo de ‘ordem’” (RICHTER, op.cit, p. 78). A tradução desta forma geométrica no tempo, então, acontece a partir do “princípio do contraponto” em observar o ritmo e o movimento inerente a música, mas não cercear esta relação à execução da pauta musical. Era possível traduzir este contraponto da música para um domínio das formas no tempo e isso não acontecia em um nível instrumental, mas em uma compreensão filosófica, uma espécie de crença à moda do que foi enfaticamente colocado por van Doesburg. Esta crença era a de “preferir o mundo das visões não-representacionais a tentação dos objetos representacionais” (RICHTER, idem, p. 79). Este mundo era correlato aos ensejos dadaístas e cubistas de certa fragmentação e modulação do olhar: era necessário cortar em pedaços e, no caso bauhausiano, tirar fora o que não interessa e o que faz parte do passado. Isso fundaria este signo universal de desejo de uma visualidade que pudesse ser lida naturalmente, por todos, como o desejo da linguagem universal, literalmente aproximada pelas referências

que Richter coloca a Kandinsky no texto, com o mesmo conjunto de postulações para estas formas colocadas sob o suporte cinético:

Vimos na forma completamente liberada (abstrata) não apenas um meio a ser explorado, mas o desafio para uma “linguagem universal”. Isso, como escreveu em um panfleto chamado *Universelle Sprache*, que publicamos em 1920, era para ser um meio de experiência emocional e intelectual para todos, um que iria restaurar para as artes à sua função social (RICHTER, idem, p. 79).

Estes sujeitos pensaram sob o estatuto de um mundo que pudesse ser naturalmente organizado, mas totalmente livre do referencial realista, das formas orgânicas referentes ao objeto. Como os sinais de trânsito e sistemas de sinalização que conhecemos, poderiam ser adaptados a qualquer repertório estético e cultural. O mesmo limite do projeto bauhausiano era encontrado por eles: nem todos entendem placas de trânsito e sistemas de sinalização que estão, indelevelmente, costurados a sistemas culturais.

O conhecido argumento baziniano de forças centrípetas ligadas à pintura e de forças centrífugas pertencentes ao quadro do cinema parecia, antes de 1951, já ser pensado de forma semelhante pelos animadores experimentais na época da feitura de seus filmes na década de 1920. Este artigo de 1952 trata, entre outras coisas, de uma oposição entre tela de pintura e tela cinética. A tela de pintura como uma relação corporal com o suporte, colocada nestes termos, não é adequada para este pensamento em uma nova mensagem, como o próprio Richter coloca: “há ‘mensagens’ para serem contadas e ‘mensagens’ para serem sentidas que fazem dos limites tradicionais da pintura de cavalete uma forma de comunicação inadequada” (1952, p. 81). Esta insatisfação com os limites talvez seja oriunda desta compreensão *stricto sensu* da oposição entre suporte fílmico e suporte pictórico. No entanto, talvez, esta insatisfação não estaria posta na materialidade, em uma falta de espaço na tela para permitir certa sequencialidade, mas na própria forma como se constituía o olhar do espectador diante da pintura. Para entender esta questão, Bazin estabelece uma oposição entre

a moldura que aprisiona e hermetiza e o limite do quadro cinético que permite um olhar variável, desatento, próprio da invenção do cinema. Nas palavras de Aumont,

o quadro (moldura) nos diz ele [André Bazin], em suma, pode abrir ou fechar a obra; ele pode obrigar o olhar a percorrê-la ou incitar o espírito a vagabundear para além de seus limites. Eu acrescentarei, por meu lado, que, em geral, ele faz os dois (2004, p. 119).

Este acréscimo de Aumont ao pensamento sobre a moldura é revelador para pensar a solução do incômodo de Richter com a pintura feita com o cavalete: todo limite de um quadro faz com que o olho esteja ao mesmo tempo aprisionado e também liberto para “vagabundear” para além desta margem. Pode se tornar oportuna, a título de nota, a associação de pensar esta questão a partir do filme *Limite*, de Mário Peixoto (1931), seminal para a cinematografia brasileira. Há cortes que podem ser lidos como formalmente associativos: um plano de uma árvore é dissolvido para um plano de um poste de energia elétrica, ambos com a mesma constituição básica formal, a mesma “essência” estrutural quando planejados na imagem-câmera.

Os filmes de Richter à exemplo de *Rhythmus 21* (1921) são representativos para o estabelecimento destas relações temporais a partir de formas geométricas, como um desejo de movimento, talvez, já ensaiado pela teoria da Bauhaus. No entanto, *Sinfonia Diagonal* de Viking Eggeling, também de 1921, talvez seja o mais representativo para observar esta insatisfação com o suporte estático para que se possa, finalmente, fazer com que esta novo *sensorium* em torno das formas geométricas possa ser executado a partir de relações passivas e ativas que compreendem, necessariamente, movimento.

A oposição entre pintura em rolo e pintura em cavalete era instrumental: Eggeling animava suas formas a partir de um *scroll*, uma



Figura 2: Exemplo de scrolls de Viking Eggeling em Filmokomposition (1922)
Fonte: Biblioteca Pública de Nova York (NYPL).
Disponível em: <http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/id?1563343>. Acesso em 9/12/2012.

7 Disponível em: <http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/id?1563343>. Acesso em 9/12/2012.

forma de dar sequencialidade a este desejo ativo que a composição visual poderia ter a partir da leitura de Paul Klee. Os elementos então eram ordenados a partir da ideia do “contraponto” obedeciam no rolo uma variação rítmica traduzida visualmente como uma pauta musical e também, como a música, podiam ser misturados em diversas camadas, como a ideia de camadas sonoras que operam em diferentes frequências. Há uma justaposição visual, geométrica, entre estes elementos que os coloca sob uma grid diagonal e isto, tal qual menciona Lupton (2008b) confere uma estrutura de movimento à composição. É possível perceber que Weimar conectava as práticas do suporte fílmico com o suporte gráfico, tal como evocava um panorama pós-guerra de rejeição do passado, o apego a esta geometria estava colocado no nível da crença de um “novo signo”, como falou Doesburg, e isto acontecia em ambos os contextos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques. **O olho interminável [cinema e pintura]**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CAVALIER, Stephen. **The World History of Animation**. Los Angeles, University of California Press, 2011.

CRARY, Jonathan. **A visão que desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX**. In: CHARNEY, Leo. SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). **O cinema e a Invenção da Vida Modera**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DE CERTEAU, Michel. **A Invenção do Cotidiano 1. Artes de fazer**. São Paulo: Editora Vozes, 2012.

EGHERMAN, Tori. **O nascimento de Weimar**. In: MILLER, J.

Abott; LUPTON, Ellen (orgs.). **ABC da Bauhaus: Bauhaus e a Teoria do Design**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

KLEE, Paul. **Pedagogical Sketchbook**. Nova York, Praeger Publishers, 1953.

LUPTON, Ellen. **Dicionário Visual**. In: MILLER, J. Abott; LUPTON, Ellen (orgs.). **ABC da Bauhaus: Bauhaus e a Teoria do Design**. São Paulo: Cosac Naify, 2008a.

_____. **Novos Fundamentos do Design**. São Paulo: Cosac Naify, 2008b.

MILLER, J. Abott; LUPTON, Ellen (orgs.). **ABC da Bauhaus: Bauhaus e a Teoria do Design**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MILLER, J. Abott. **Escola Elementar**. In: MILLER, J. Abott; LUPTON, Ellen (orgs.). **ABC da Bauhaus: Bauhaus e a Teoria do Design**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

PALLANT, Chris. **Disney-Formalism: Rethinking ‘Classic Disney’**. In: *Animation: an interdisciplinary journal*. Ano 5 páginas 341 a 352. Londres: SAGE, 2010.

RICHTER, Hans. **Easel-Scroll-Film**. *Magazine of Art*, fevereiro de 1952.



Os Outros (Alejandro Amenabar, 2001). Fonte: divulgação.

Fantasmagoria audiovisual: daquilo que se vê àquilo que nos olha

Michael A. Kerr¹

Professor Assistente do curso de Cinema e Audiovisual da UFPel

Resumo: Este artigo aborda a existência de fantasmas audiovisuais que habitam a cultura digital em vídeos que circulam no YouTube. O fantasma que prevalece nesta observação é aquele que chamo de “imaterial”, e está relacionado ao passado que retorna em virtualidade e que está potencialmente apto a ser atualizado a partir da alegoria da ruína. A reflexão passa daqueles fantasmas que enxergamos (visualmente) para aqueles que não vemos, mas que nos veem (como memória).

Palavras-chave: fantasma; audiovisual; memória; alegoria; rastros.

Abstract: This article discusses the existence of audiovisual ghosts that inhabit the digital culture in videos circulating on YouTube. The ghost that prevails in this observation is the one I call “immaterial”, and is related to the past that returns in virtuality and is potentially able to be upgraded from ruin allegory. The reflection passes those ghosts we see (visually) for those who do not see, but see us (such as memory).

Keywords: Ghost; audiovisual; memory; allegory; tracks.

INTRODUÇÃO

A proliferação de imagens em diferentes suportes e meios é uma característica predominante na atual produção audiovisual. Essa potencialidade de mistura é levada ao máximo pela utilização de novas tecnologias que trabalham com arquivos de dados digitais. Neste cenário, há uma facilidade para a reutilização de imagens do passado no presente de diversas maneiras, algo que, de certa forma, faz com que haja um crescente número de fantasmas que passam a habitar os produtos audiovisuais que circulam por diversos meios.

¹ michaelkerr2701@gmail.com

A internet é um bom exemplo disso. Tudo o que está depositado no YouTube é considerado arquivo, o qual pode ser tomado como um espectro à medida que é reutilizado e volta à vida.

Os fantasmas que trato nesta observação tem conexão direta com a memória. Faço a referência acima me lembrando de *Alice através do Espelho*, de Lewis Carrol. Na história, a protagonista atravessa um espelho e ao adentrar neste passa a perceber que tudo o que aparece lá dentro está ao contrário. De certa forma, o reflexo é igual, mas diferente ao mesmo tempo. E só a experiência de ver as mesmas coisas de outra forma é que possibilita a nova leitura, a qual pode ser tomada como algo que está sempre lá, mas que só “vive” na medida em que alguém observa e faz aquilo agir de outra maneira.

Seja tratado como reflexo ou como eco, o fantasma é visto como algo que duplica uma determinada realidade que está no passado e age no presente. Essa fantasmagoria é uma emanção de alguma coisa que existiu quando reaparece, seja a partir de sua forma original ou de uma maneira diferente, atualizada em outro produto audiovisual.

Ao lidar com a memória, os fantasmas passam a ser estratégias que fazem uma relação do presente com o passado. Diversos produtos visuais, sonoros ou audiovisuais utilizam-se deste artifício para acessar o passado.

O fantasma está, muitas vezes, ligado ao virtual. Necessariamente não precisa ter uma presença física para se consolidar frente a quem assiste, pois para este basta desejar ver o que não é possível ser visto. O cinema sabe lidar muito bem com isso, seja ao criar visualmente seus espíritos ou almas desencarnadas que se apresentam como espectros, seja quando não mostra o fantasma, ficando o mesmo sempre invisível, ou seja, como uma sugestão ao espectador.

Para uma melhor percepção das diferentes formas que assumem os fantasmas, apresento a seguir um breve recorte de como isso comparece de forma direta em imagens técnicas, já que estes podem ser observados em espelhos, espectros, sombras, interferências, personagens, dentre outras representações.

O FANTASMA E AS MÍDIAS

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. Um filme de nossa época que fez muito sucesso ao trabalhar com fenômenos que assombram os personagens foi *O Chamado* (The Ring, Gore Verbinski, 2002), uma refilmagem da produção japonesa *Ringu* (Hideo Nakata, 1998). A história trata de uma fita de vídeo misteriosa que provoca a morte de todos que a assistem. O fantasma aparece por meio da personagem Samara, que volta utilizando telefones e televisores para realizar a sua vingança, espalhando-se de forma incontrolável, por contágio.

Outro filme de horror da década passada que trata do tema da fantasmagoria é *Os Outros* (The Others, 2001), de Alejandro Amenábar. Na trama, que se passa no final da segunda guerra mundial, Grace e seus dois filhos vivem em uma mansão. As crianças têm uma rara doença, que as impede de serem expostas ao sol. Assim, a família vive isolada. Várias situações assombrosas aparecem para eles, as quais vão ocorrendo na casa ao longo do filme, como cortinas que são arrancadas do quarto das crianças ou uma senhora que surge dentro da casa, sem explicação. Tudo vai fazendo o espectador crer que são atitudes de fantasmas que estão assustando a mãe e seus filhos. Entretanto, quando o filme chega ao final percebe-se que os fantasmas são a própria família. Eles é que não estão conscientes da sua morte, ao mesmo tempo atordoados com moradores novos (e vivos) que passam a habitar a casa.

Baseado em um livro de horror de Stephen King e dirigido por Stanley Kubrick, *O Iluminado* (The Shining, 1980) conta a história de Jack Torrance (Jack Nicholson), que é contratado para trabalhar como síndico em um hotel nas montanhas durante o inverno. Ele vai para o local com sua mulher Wendy (Shelley Duvall) e seu filho Danny (Danny Lloyd). Porém, com o passar do tempo e devido ao contínuo isolamento, ele começa a apresentar confusões mentais. Jack passa a conversar com pessoas que já estão mortas, tornando-se cada vez mais agressivo e perigoso para a sua família. Ao mesmo tempo, seu filho passa a ter visões de acontecimentos ocorridos no passa-



Imagem 1: Samara, de *O Chamado e* (The Ring, Gore Verbinski, 2002). Imagem 2: Samara sai da televisão. Disponíveis em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-54681>>. Acesso em 16 de ago. 2014.



Imagens 3 e 4: *Os Outros* (The Others, Alejandro Amenábar, 2001). Disponíveis em: <<http://www.conversandocomalua.com/2013/01/filme-os-outros.html>> e <<http://osfilmesnatv.blogspot.com.br/2013/11/band-exibe-o-filme-os-outros-com-nicole.html>>. Acesso em: 20 ago. 2014

do. Neste filme os fantasmas são observados de maneira bem clara, aparecendo em formas materiais para os protagonistas da trama, como as gêmeas que podem ser vistas na imagem ao lado.

Esses são apenas três exemplos dentre inúmeros filmes que tratam de fantasmas, como *Poltergeist*, o *Fenômeno* (*Poltergeist*, Tobe Hooper, 1982), *Atividade Paranormal* (*Paranormal Activity*, Oren Peli, 2009), *Água Negra* (*Dark Water*, Walter Salles, 2005), *O Orfanato* (*El Orfanato*, Juan Antonio Bayona, 2007), entre outros.

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. A tela com chuviscos na TV analógica também possibilitavam à imaginação encontrar formas escondidas. Esses são apenas alguns exemplos dentre outros que associam as tecnologias com os fantasmas no imaginário popular.

Além das possibilidades de fantasmas que são produzidos tecnologicamente, há outros baseados na utilização de imagens de arquivo e na memória. 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) desenvolveu um espetáculo ótico chamado *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 também ruídos e sons estranhos.

A fantasmagoria nasceu como uma designação técnica de um espetáculo ótico. Depois ela passa a ser uma expressão de lingua-



Imagens 5 e 6: *O Iluminado* (*The Shining*, Stanley Kubrick, 1980). Disponíveis em: <<http://ultrdownloads.com.br/papel-de-parede/Filme-O-Iluminado/>> e <<http://www.livroseopiniao.com.br/2011/12/sequencia-de-o-iluminado-de-stephen.html>>. Acesso em 20 ago. 2014. Acesso em 20 ago. 2014

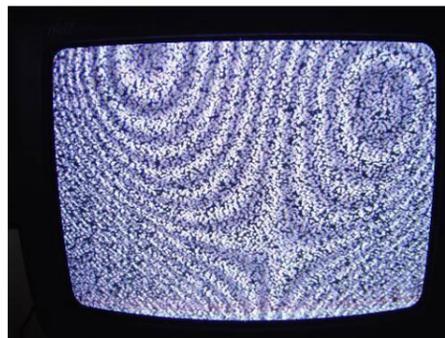


Imagem 7: O fantasma no chuvisco da imagem analógica. Disponível em: <<http://radioalo.com.br/cientista-explica-relacao-entre-chuvisco-da-tv-e-o-big-bang/>>. Acesso em 20 ago. 2014.

gem, 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 segundo caso talvez seja muito mais fácil de ser percebido e parece ser o que se estuda com mais frequência ao longo do tempo. É no primeiro tipo de fantasma que imagens de arquivo re-mixadas estão baseadas, e é sobre este que proponho algumas reflexões.

Antes, entretanto, pode ser importante expor um pouco mais 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. O auge do espiritismo tecnológico fez vários estúdios ficarem conhecidos pelos poderes mediúnicos de seus fotógrafos. 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, apareceria como uma figura esmaecida e fantasmática. As limitações tecnológicas passaram a ser incorporadas como técnicas propositais para o aparecimento de fantasmas.

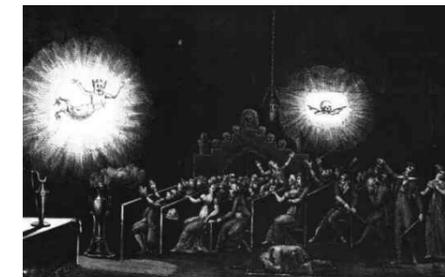


Imagem 8: Fantasmagoria, de Robertson. Disponível em: <http://goo.gl/OFYgJC>. Acesso em 20 ago. 2014.

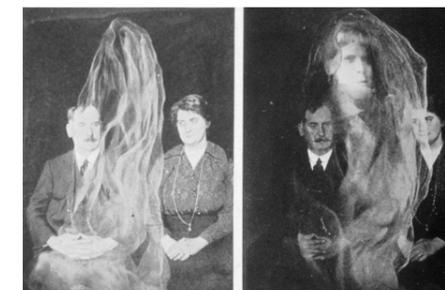


Imagem 9: Fotografias espíritas. Disponível em: <http://goo.gl/qtydOR>. Acesso em: 22 ago. 2014.

As imagens técnicas (como a fotografia, o cinema e a televisão) realizadas por aparelhos tecnológicos tornaram-se substratos que ajudaram 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. É nesse espaço que se estabelece a possibilidade de pesquisa do campo da tecnocultura audiovisual.

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 se afirmem como tais. Eles estão em narrativas ou em mensagens que se apresentam por meio de formas: imagens, sons ou palavras – mesmo que isolados de uma história.

Há, também, outra maneira de abordar a fantasmagoria no audiovisual. No cenário da contemporaneidade, diversos materiais audiovisuais do passado sobrevivem por meio do YouTube. Dentre eles, um recorte que pode ser feito é aquele que passa por telenovelas, séries de televisão, filmes etc. Esses materiais, ao serem digitalizados e compartilhados por meio da internet, voltam a viver, a agir.

Tem-se, então, um cenário híbrido (característico do YouTube), no qual convivem obras oriundas de diversos meios. Esse site passa a ser um espaço que, ao abrigar aquilo que originalmente é de outro meio, torna-o outra coisa, diferente daquilo que era. Portanto, pode-se dizer que seus estados mudam. Por exemplo, a telenovela não é mais “tele”novela, assim como a série não é mais “da televisão” ou o filme não é mais “do cinema”.

A reflexão passa a ser: o que sobrevive nestes produtos audiovisuais que passam de um meio para outro? É certo que no que está no YouTube sobrevivem, de certa forma, os fantasmas daquilo que eram nos seus meios originais. O novo meio vai atuar sobre os materiais e fazer com que as suas configurações mudem. Os processos que envolvem a digitalização, o compartilhamento e a cir-

culação vão ser afetados pela subjetividade de quem participa em qualquer ponto deste movimento de atualização dos audiovisuais.

A paisagem audiovisual de nossa época está permeada de espectros que vivem do trânsito que existe entre as coisas. No processo de atualização, as imagens trazem consigo o passado para agir sobre novos materiais. A fantasmagoria se alimenta disso, de um estado em potência que vive entre uma coisa (virtual) e outra (atual).

Os arquivos como fantasmas criam um estado localizado em alguma duração e em um espaço entre duas espessuras de matéria, entre duas telas. A partir de virtualidades passam a conceber mundos possíveis para a imagem. O entre-imagens, espaço de multiplicidade onde estão os espectros, é operado por passagens. A atualidade depende de alguns processos que passam pela observação de rastros espectrais na relação com a experiência de cada observador.

A ALEGORIA: RUÍNAS, RASTROS E FANTASMAS

É pertinente observar a noção de alegoria com a finalidade de relacioná-la aos produtos audiovisuais, à medida que estes têm relação com o passado, seja pelos arquivos reutilizados ou pela referência que novas imagens fazem a outras realizadas anteriormente.

Nesse sentido, aproximações com propostas daquilo que se entende como “ruínas”, assim como o que se compreende como “rastros”, se fazem necessárias para enriquecer a análise das imagens, já que em todas há sempre algo que continua a durar, que se mantém como virtualidade.

Para aproveitar melhor a ideia de alegoria, parece-me oportuno trazer a noção do conceito de história de Benjamin (1984), pois a partir dele podemos fazer relações das imagens com seu potencial para fantasmas, já que toda imagem tem um passado.

Talvez a primeira lição que podemos tirar de Benjamin é a de que vivemos sempre com uma sombra do passado. O conceito de história está muito ligado à noção de que as escolhas fazem os eventos tomarem determinadas direções e que se tivessem sido outras as escolhas no passado, o presente seria diferente. Entretanto, também se sabe que há outros caminhos potenciais ocorrendo ao mesmo tempo em que um deles se realiza. A história não é estática, não fica no passado. Ela age no presente de acordo com o que é decidido lá e aqui.

Por exemplo, ao utilizar uma imagem de arquivo em um produto audiovisual, esta escolha mostra uma atualização do passado a partir de uma opção que parece ser a mais adequada à necessidade do momento. Entretanto, na ação de montagem da imagem escolhida com outras dentro de um vídeo, é provável que outros caminhos que concorreram com a selecionada estejam presentes de alguma forma. Isso pode ocorrer pela experiência que se teve no processo de encontrar e selecionar. A história desse passado comparece de alguma maneira naquilo que é atualizado, mesmo que esteja oculta dentro da escolha de uma outra imagem. Até mesmo quando se realiza uma nova imagem, há nesta algo que se mantém de nossa existência, pois nada que um dia ocorreu deve ser considerado como algo perdido na história. Benjamin (1984) vai nos dizer que o passado vai relampejar como imagem no momento em que é reconhecido, não necessariamente como “ele de fato foi”.

Esses devires minoritários, os quais estão em virtualidade nas imagens que compõem produtos audiovisuais contemporâneos, podem ser observados a partir da noção de rastros (Derrida) ou de ruínas (Benjamin). As duas propostas se aproximam de alguma forma quando pensamos na maneira como o passado pode se manter nas imagens. A alegoria parece ser um bom caminho para refletir acerca da ruína. Para Benjamin, a alegoria trata de uma revelação de uma verdade oculta, que pode estar nas ruínas, na qual podemos encontrar algo que sirva de rastro para o futuro.

A alegoria pode estar ligada a uma relação convencional entre uma imagem e sua significação, ou seja, tendo um caráter de signo. Entretanto é importante ressaltar que ela está acompanhando o fluxo do tempo; é móvel; e é também mutável.

Dentro da perspectiva de perceber a alegoria num processo que está em movimento constante, podemos observar o olhar alegórico sobre uma obra audiovisual como uma observação profunda, que analisa os pedaços, percebendo o despedaçamento do objeto observado. Esta forma de ver observa aquilo que está oculto para auxiliar a decifrar as imagens em movimento. Benjamin (1984, p. 200) vai aproximar as ruínas das alegorias: “As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas”. Ao observarmos imagens podemos relacioná-las a alegorias, pois além daquilo que é dado a ver nos produtos audiovisuais que temos a nossa frente, também há, ao menos enquanto virtualidades, outras possibilidades. Portanto, o pensamento alegórico mostra-se dialético e dessa maneira é bem adequado à reflexão acerca da observação de um audiovisual neobarroco e que tem base em imagens já utilizadas.

Alegoria e fantasma andam juntos quando há uma aproximação destas com o pensamento, pois ao mesmo tempo em que se atualizam no presente dos produtos audiovisuais também se mantêm em potência de vida do passado como outras atualizações possíveis ainda não realizadas. Esses casos podem ser analisados como ruínas, as quais se mostram como a sobrevivência de algo do passado.

Podemos observar um cenário de ruínas ao ver vídeos no YouTube que utilizam imagens do passado como arquivos ou como inspiração para a criação de outras imagens. Esta paisagem audiovisual em ruínas pode ser percebida como uma alegoria da subjetividade de nosso tempo. As ruínas são fragmentos significativos que representam algo, são como estilhaços que são lançados em um movimento do passado ao presente e, conseqüentemente, ao futuro, carregando consigo marcas de uma determinada época.

Nessa linha de raciocínio, podem-se perceber as imagens do passado como fantasmagorias. Isso possibilita uma apreensão da imagem diferente daquela que existia anteriormente, pois ela permanecerá perdida entre novas ressignificações.

Quando retomamos velhos usos ou significações estamos criando fantasmagorias. A aparição de imagens ruinosas é aquela baseada no passado que aparece no presente, assombrando-o como fantasmagoria. Percebe-se, então, que ruína é algo que resiste ao

tempo. Imagens de arquivo ou imagens feitas a partir da observação de outras anteriores a elas parecem querer, de forma contundente, durar e ficar presas com muita força ao eterno.

Bergson (2009) cita que quanto maior for a quantidade de passado que cabe no presente, mais pesada será a massa lançada ao futuro contra eventualidades que possam surgir. A figura do arco e da flecha representa bem essa concepção, pois quanto mais puxado para trás for o arco, mais longe a flecha chegará. A alegoria está nos arquivos, nas ruínas do passado que comparecem de forma intensa nos materiais audiovisuais baseados na utilização de algo que já foi feito.

Isso não quer dizer que tudo que existiu vai se repetir. Mesmo que estejam na origem, os fantasmas são evocados em realizações audiovisuais a partir daquelas lembranças que sejam úteis para a atualização. Tal afirmação está baseada no fato de que intuimos virtualmente muito mais coisas do que percebemos atualmente. Entretanto, nosso corpo afasta de nossa consciência tudo aquilo que não serve para a nossa ação, que não tem interesse prático.

Assim, a utilização das ruínas de qualquer fato ou material audiovisual realizado em produtos inéditos ocorre por meio de algum detalhe que se conserva no passado e que é trazido de volta à vida como um fantasma. Este surge a partir de uma lembrança útil que é descoberta do passado, o qual mantém na obscuridade a maior parte de suas virtualidades, ou seja, muita coisa nos escapa e não renasce.

Aquilo que volta à vida não é apenas um duplo, mas algo que se metamorfoseia a partir da observação das ruínas para tomar uma forma que auxilie na construção de novos sentidos para as imagens. O que é considerado supérfluo fica atrofiado, pois as funções inúteis desaparecem, sucumbindo àquela que é atualizada e que se organiza em direção ao futuro.

Tudo o que se está observando acontece no presente, que em teoria é o que separa o passado do futuro. Ele pode ser concebido, mas nunca é percebido, pois quando nos damos conta dele, o mesmo já foi embora e se tornou passado daquilo que em um momento foi. É desta nova duração que voltam os rastros, algo que é determinante para um futuro iminente.

Talvez este desejo pela eternidade seja um dos fatores que levam à diversidade de mensagens que há potencialmente nas imagens. Para Bergson (2006a), as imagens agem e reagem umas sobre as outras, são um conjunto infinito de blocos de espaço-tempo. As imagens “são” sem serem percebidas. Trata-se de uma representação que ainda não foi iniciada, um plano de imanência que é feito de luz.

Esse sentido traz consigo uma relação próxima ao fantasma, pois se está tratando de um plano no qual a luz se propaga sem nenhuma resistência ou perda; não há obstáculo algum ao longo de seu caminho. As figuras formadas por esta fonte luminosa são translúcidas e podem ser infinitas. As imagens se atualizam ao serem refletidas no écran, sendo observadas por alguém que empresta seus sentidos para compor a totalidade da ideia que é formada naquele momento ímpar.

A alegoria, como uma forma de interpretação, oferece diversos sentidos de leitura às imagens, inclusive como fantasmas. A partir de Benjamin podemos pensar que as imagens estão sempre abertas a interpretações. Há uma abertura que ocorre por meio de um pensamento que está ligado ao múltiplo.

A alegoria se aproxima da “desconstrução” de Jacques Derrida, a qual pode ser trazida para a discussão a partir do termo *presença* nos objetos. Para o autor, a presença não é uma coisa a ser vista, mas um efeito de um processo que sempre a diferencia. Assim, a “presença real” pode ser tomada de fantasmas no processo de diferenciação. A determinação não se dá pela presença, mas pela *différance*².

A *différance* é uma expressão dialética capaz de substituir uma falsa oposição entre presença e ausência. A presença é um devir no espaço; ela é um simulacro colocado em traços ou vestígios. Ela é um momento diferencial, ou *différent*, que a constitui, seu espaçamento, sua temporização. Portanto, ela não apaga a ausência. Pelo contrário: conserva o passado e denota algo do futuro. O cristal do tempo está na presença.

² O grama como *différance* é, pois, uma estrutura e um movimento que não se deixam mais pensar a partir da oposição presença/ausência. A *différance* é o jogo sistemático das diferenças, dos rastros de diferenças, do espaçamento, pelo qual os elementos se remetem uns aos outros. Esse espaçamento é a produção, ao mesmo tempo ativa e passiva. (DERRIDA, 2001b, p. 33).

Um processo de significação se realiza quando um elemento que aparece na cena da presença é relacionado a outra coisa que não seja ele mesmo; - quando há a conservação de algo do passado e, ao mesmo tempo, se deixa já contaminar de alguma forma com o futuro. O presente é, assim, constituído por traços do que chamamos futuro e daquilo que chamamos passados modificados.

Quando se fala em imagem de arquivo montada em um produto audiovisual, pode-se dizer que é uma imagem espacializada que retorna por meio de um devir e que, em princípio, tem relação com a repetição. Entretanto, é importante destacar que se trata de uma repetição no eterno retorno, a qual exclui o devir-igual ou o devir-semelhante. É uma repetição que difere, que liga o múltiplo ao múltiplo, o diferente ao diferente.

Para Derrida, o desenvolvimento das práticas da informação amplia imensamente as possibilidades da mensagem. O retorno de uma imagem se dá por meio de traduções. Isso porque é impossível um signo ter um significante e apenas um significado. Para isso há os *rastros* que fazem referência a certo número de discursos contemporâneos. A diferença deve ser em si mesma uma articulação e uma ligação, relacionando o diferente ao diferente sem mediação pelo idêntico. Para Deleuze (2006), o fundamental é a simultaneidade, a contemporaneidade, a coexistência das séries divergentes em conjunto. Isso pode ser percebido por durações como passado, presente e futuro juntos na mesma imagem, mesmo que saibamos que as séries são sucessivas, uma “antes” e outras “depois”, do ponto de vista dos presentes que passam na representação. Este paradoxo do tempo, no qual os presentes se sucedem e que coexistem ao passado puro, tem conexão direta com o virtual. Um exemplo a partir de Freud (apud DELEUZE, 2006) está no fantasma, no qual a condição empírica da sucessão no tempo é substituída pela coexistência de duas séries, a do adulto que seremos e a do adulto que fomos. Não é uma série em relação à outra que é originária no fantasma, mas a diferença entre elas, na medida em que ela remete uma série de diferenças a outra série de diferenças. O fantasma vai trazer essas características de coexistência de duas séries que diferem entre si. Isso porque o eterno retorno não faz retornar o mesmo e aquilo que se assemelha, pois ele próprio deriva de um mundo de pura diferença.

Estes sistemas diferenciais com séries disparatadas e ressonantes, com precursor sombrio e movimento forçado, chamam-se simulacros ou fantasmas. O eterno retorno só concerne aos simulacros, aos fantasmas, e só os simulacros e fantasmas é que ele faz retornar. (DELEUZE, 2006, p. 184).

O simulacro ou fantasma não é apenas uma cópia de uma cópia, ou uma semelhança infinitamente mais fraca. Segundo Deleuze (2006), o catecismo nos familiarizou com a ideia de que somos a imagem e semelhança de Deus. É pelo pecado que perdemos a semelhança. Assim, o fantasma é uma imagem demoníaca, pois é destituída de semelhança. Vive de diferença.

Para Eco (1997), o objeto do pensamento é a diferença enquanto tal; a diferença como diferença. Segundo o autor, o ato filosófico por excelência é constituído quando se pensa a diferença, quando se reconhece a dependência do homem de algo que o origina através da própria ausência. Muitas vezes o que vale em um texto não é o que ele diz, mas o que deixa não dito. Relacionando isso à imagem que é reutilizada, pode-se refletir sobre aquilo que ela não mostra, como um fantasma que fica no que foi dito em outro momento (diferente deste agora no qual a imagem toma nova função em uma montagem inédita).

A imagem que é agora “reconfigurada” numa montagem com outras (também “reconfiguradas”) se atualiza pela potência de diferir dela mesma em sua utilização original. Este retorno como outra sempre deixa rastros que não estão naquilo que vemos, mas que podem ser sentidos (mesmo não estando na presença material da imagem). Esses rastros podem ser tomados como textos.

Quando Heidegger nos lembra que, diante de um texto, auscultá-lo como manifestação do ser não significa compreender o que diz mas, antes de mais nada, o que não diz e todavia evoca, afirma o mesmo que afirma Lacan quando persegue na linguagem as derrições da metáfora e da metonímia. (ECO, 1997, p. 339).

Na mesma linha de observar algo a partir de rastros deixados nos materiais, é possível abordar a alegoria por sua tendência de se

desenvolver sempre em novas e surpreendentes formas. Muito das diferentes significações que o objeto assume é atribuído pelo alegorista. O caso de utilizar imagens do passado em produtos audiovisuais (seja como inspiração ou arquivo) é um exemplo típico de alegorizar os objetos vendo neles a potencialidade de assumirem novos caracteres. Isso ocorre no momento em que as imagens passam a ter novos significados a partir de características que antes não eram aquelas que definiam a sua natureza. Tal operação é um processo que se desenvolve entre quem produz e quem recebe, ou seja, entre os produtores audiovisuais e os espectadores.

As ideias dependem exclusivamente de relações que são estabelecidas entre quem executa e quem recebe. Nesse sentido, a alegoria se torna interessante para se realizar uma observação acerca de vídeos que estão no YouTube, pois pode fazer uma conexão entre aquilo que se vê e aquilo que nos olha. E assim os arquivos e os fantasmas se alimentam para seguir em incessante movimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

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

_____. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 2006a.

_____. **O pensamento e o movente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006b.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

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

_____. **Posições**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001b.

ECO, Umberto. **A estrutura ausente**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.

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 cibermídia**. Porto Alegre: Sulina, 2006.



El abrazo de la serpiente (Ciro Guerra, 2015). Fonte: captura de tela/DVD.

As cinematografias periféricas e a Mostra de São Paulo

Ivonete Pinto¹

Docente nos cursos de Cinema da UFPel e coeditora da revista *Teorema*

Resumo: Este texto procura conceituar os chamados cinemas periféricos, trazendo reflexões em torno de nomenclaturas próximas em significado, como *world cinema*. Tendo como norte a interdisciplinaridade, numa abordagem dos estudos culturais, movimenta-se no sentido de contribuir para uma exegese a partir de alguns filmes exibidos na 39ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo.

Palavras-chave: cinematografias periféricas, *world cinema*, Hollywood, Mostra de São Paulo

Abstract: This article searches to find concepts to the called peripheral cinemas, bringing reflections around terms similar in meaning, like *world cinema*. The interdisciplinarity is the north, addressing cultural studies, trying to contribute for an exegesis from some movies shown in 39ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo.

Keywords: peripheral cinematography, *world cinema*, Hollywood, Mostra de São Paulo

A produção não hollywoodiana pode ser nomeada de diversas formas, entre elas: cinemas periféricos, *world cinema*, cinema multinacional, cinemas nacionais, global, terceiro cinema, cinema marginal.

Na teoria do cinema, por meio de relações oblíquas podem-se aglutinar todas essas nomenclaturas em um único sentido. Polifônico, por certo, mas que ao menos nos permite organizar um pouco o pensamento em torno de filmes com determinadas características de produção e de estética.

A Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, que em 2015 promoveu sua 39ª edição, tem vocação desde sua origem a trazer cinematografias de diversos países, apresentando ao público brasileiro o que

¹ ivonetepinto02@gmail.com

está sendo produzido em todos continentes. Sem maior preocupação em sinalizar títulos para o mercado, mas ao contrário, com o propósito de afirmar que fora do mercado o cinema também pensa. Neste artigo, nos propomos trazer alguns autores que trabalham conceitos em torno das cinematografias periféricas, como também identificar produções que dialogam com estes conceitos a partir de alguns exemplos exibidos na Mostra, em meio aos 62 países representados.

Grosso modo, trata-se de um tema que não é novo. Desde que o cinema norte-americano, através do tripé produção-distribuição-exibição, se impôs como hegemônico em boa parte do mundo, ocupando o espaço que era da França, tudo o que vive fora dele, por óbvio, é periférico. Mas se desde a I Guerra Mundial esta ocupação, notadamente de Hollywood, é uma realidade, há inúmeras implicações político-culturais, onde os cinemas nacionais são debatidos. Vale lembrar o seminal texto *Os Cinemas Nacionais Contra Hollywood* (HENNEBELLE, 1978), em que o autor falava de uma nova vanguarda do cinema, resultante de uma ofensiva internacional contra o modelo hollywoodiano. Lançado em 1975 na França, três anos depois teve tradução para o português e significou a primeira vez no Brasil que cinemas como o da África foram apresentados em análise profunda.

Não se trata de uma abstração: a necessidade de espaços de resistência, tanto em termos de produção de filmes como de reflexão, firma-se como necessidade de existência. Sem uma mínima e organizada produção de filmes, a memória, o imaginário e a identidade das nações se enfraquecem. Sem que conheçamos a produção global, nossa cultura cinematográfica não passa de um arremedo de cinefilia a limitar nossa compreensão de mundo.

TERMINOLOGIAS

Em termos teóricos e metodológicos, cabe de saída questionarmos a expressão marginal, quando aplicada para o que, desde aqui vamos chamar de cinematografia periférica. Primeiro, porque no Brasil tivemos um movimento batizado de Cinema Marginal. Filmes produzidos entre os anos 60 e 70 do século passado, que reuniram um grupo de cineastas insatisfeitos com os discursos revolucionários, com as crenças ideológicas do grupo cinemano-

vista. Em torno da palavra “marginal”, não havia consenso. Como observou Jean-Claude Bernardet (PUPPO; HADDAD, 2001), entre as denominações *udigrudi*, cinema de invenção e cinema marginal, este último preponderou, até em função de um marco fundador representado pelo filme de Ozualdo Candeias, *A margem* (1967). Entretanto, nomes como Luiz Rosemberg Filho são totalmente refratários à aplicação do termo.²

Isto posto, também cabe deduzir que se o que está à margem é marginal, o que é marginal não deveria representar um cinema como o argentino, ou o tailandês, ou qualquer outra cinematografia que tenha uma produção artisticamente relevante e sistemática. Poderia, talvez, retratar parte de uma produção interna, como fazem os argentinos quando defendem que existe lá um cinema marginal. É o caso de *Cines al margen - Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo* (MOORE; WOLKOWICZ, 2007). Nele, os autores traçam um perfil das diferentes tendências daquele cinema. Falam de filmes cujos roteiros em nada se parecem com um *O segredo de seus olhos* (El Secreto de Sus Ojos, Juan José Campanella, 2009) que os levou ao Oscar. A expressão Novo Cinema Argentino já não dá conta do que ocorre por lá. Além da produção independente de baixo orçamento e da recorrência a temáticas sociais, a pesquisadora Paulina Bettendorff destaca como característica, a vontade de ser contemporâneo e a busca de um novo realismo. Nos oito ensaios, há espaços para videoartistas, documentaristas etnográficos e até Lisandro Alonso, em começo de carreira. E todos, ao que parece pelo título do livro, se sentiram confortáveis dentro da etiqueta de cinema marginal.

A categoria nomeada *world cinema* é umas das que mais frequentam os estudos acadêmicos e as críticas cinematográficas de maior fôlego. Ela implica em outra denominação, que é a de “cinemas nacionais” e esta por sua vez requer que pensemos sobre quem são os donos dos filmes.

2 — Acho escroto — dispara ele, que define a corrente da época como uma “revolução estética necessária que rompesse com a linguagem tradicional de Hollywood”. — É um nome malicioso para denegrir a imagem de quem lutou por um cinema não oficial. (Luiz ROSEMBERG FILHO em entrevista para Fabiano RISTOW, *O Globo*, edição online, 14.06.2015. Disponível em: <http://goo.gl/Hle84d>).

Chadouri (2005, apud LUSVARGHI, 2010), aponta a década de 90 como cenário do reflorescimento da produção fora do eixo hollywoodiano, a partir da Europa, Oriente Médio e parte da Ásia (este cinema mundial veio a abarcar a América Latina mais tarde). Lusvarghi, ao tratar das coproduções, em que o processo de distribuição e produção se internacionaliza, pergunta como, neste contexto, definir o que é nacional?

Poderíamos problematizar ainda mais a questão. Identificar qual o país produtor de um filme com diretor de país X, locações de país Y, atores de países Z virou um desafio. Porém, nos parece, como informação para fins de ficha técnica utilizada em critério de premiação em festivais, por exemplo, basta identificar qual a produtora envolvida que detém mais 50% dos direitos do filme. No caso de filme brasileiro, a Ancine (Agência Nacional de Cinema) fornece o certificado de “produto nacional”. O complicador do imbróglio está mais na natureza da identidade (nacional) e estética do filme. A 39ª Mostra de São Paulo, por exemplo, exibiu no encerramento o filme *Um dia perfeito*, de Fernando León de Aranoa (*A perfect day*, 2015). Diretor espanhol, produtores espanhóis, distribuidores estrangeiros, atores dos Estados Unidos, Ucrânia, França, Bósnia. A história se passa nos Bálcãs, durante a guerra na região, e a equipe multinacional se justifica plenamente por tratar de uma organização humanitária internacional. Mas foi filmado na Espanha. E se a geografia da Andaluzia em nada se parece com os Bálcãs, não importa: é *world cinema*!

Outro exemplo, o filme colombiano *El abrazo de la serpiente* (Ciro Guerra, lançamento em 2016) se passa na Amazônia em duas épocas diferentes, traz índios, viajantes europeus e um brasileiro, na pele de um messias louco à la Kurt do *Apocalypse* de Coppola no Vietnã. No catálogo da Mostra a Colômbia aparece como único produtor e no site oficial estão Colômbia, Venezuela e Argentina. E não há dúvida na origem no elenco de atores da Alemanha e da Espanha, que completam a paisagem *world cinema*.

Filmado no Afeganistão, *O caminhar de Mina* (Mina walking, Yosef Baraki, 2015) tem produção do Canadá. Lembra a história de Malala, jovem sobrevivente dos talibãs que ganhou o prêmio Nobel da Paz. Apenas que Mina é anônima, vai desaparecer entre as burcas do país sem futuro. O diretor tem origem afegã, mas é canadense e fez um fil-

me não para afegãos, até porque o país está destroçado, não há rede de cinema. Assina uma típica produção para festivais, que facilmente ganha a denominação de *world cinema*, com ingredientes exóticos, pobreza, conflito político, códigos religiosos e morais impenetráveis.

Não muito diferente da produção do Quirguistão, *Nômade celestial* (Sutak, 2015). O diretor Mirlan Abdykalykov nasceu e trabalha naquele país, a produtora é local e a distribuição de uma empresa turca. A influência de seu cinema, no entanto, vem do Irã, pois constrói um cenário onde o exótico é atravessado por uma estética que privilegia os cenários “limpinhos”, ao gosto de filmes como os primeiros de Abbas Kiarostami. Ao redor dos yurts, as tendas revestidas de couro, não há lixo, não há poeira, não há roupa suja nas casas da remota montanha do Quirguistão. Uma imagem *world cinema*. Os quatro filmes citados, em sua mistura de países, apresentam linguagem cinematográfica dentro de padrões confortáveis, sem riscos; narrativas que não comprometem o entendimento de públicos de distintas formações. De jeito nenhum operam ambições artísticas fora dos padrões hollywoodianos e por vezes projetam aspectos identitários de autenticidade discutível. Mas é *world cinema*.

CINEMA DO MUNDO. QUAL MUNDO?

A conceituação de *world cinema* é parte do trabalho do Centro de Cinemas Mundiais, da Universidade de Leeds (Inglaterra), que teve a brasileira Lúcia Nagib como primeira coordenadora. É de lá também a pesquisadora Stephanie Dennison, que com Song Hwee Lim organizou um livro fundamental sobre o tema: *Remapping world cinema - Identity, culture and politics in film* (2006). No Brasil Dennison é responsável pela organização de *World Cinema - As cartografias do cinema mundial* (2013). A importância dos festivais de cinema é um elemento comum nos artigos que compõem esse livro. Dudley Andrew contribui com um dos principais, com o título “Além e abaixo do mapa do cinema mundial”, onde avança em ideias lançadas no seu conhecido texto, “An Atlas of world cinema”³. Andrew investe

³ Este texto encontra-se publicado no citado *Remapping world cinema - Identity, culture and politics in film*.

num sentido de historicizar as iniciativas que visam tratar do cinema mundial, lembrando que logo após a I Guerra Mundial “o primeiro estúdio adotou o nome ‘Universal’, com seu famoso logo do globo”. (ANDREW, in: DENNISON, 2013, p. 36).

Andrew afirma que atualmente considera a ideia do Atlas inadequada, porque o mapa usado como metáfora pode ser enganosa e sem utilidade local (idem, idem). Cita como exemplo o tajiique *Luna Papa* (Bakhtyar Khudonazarov, 1999), que costumamos mostrar na disciplina “Cinema Contemporâneo” do curso de Cinema da UFPel em função do seu humor fora dos padrões de comédia ocidental. Este filme traz uma lista tão grande de coprodutores que chama a atenção (são 8 os países). Andrew diz que pergunta aos seus alunos sobre qual a língua falada em *Luna Papa* e por que a produção é considerada, afinal, italiana. Da Ásia, o pesquisador encontra outros títulos com este perfil, sendo que os festivais internacionais é que dão visibilidade a eles. Não festivais asiáticos, mas principalmente os de Veneza, Berlim, Karlovy Vary, Toronto e Sundance. São filmes que visam o público cosmopolita das grandes cidades. E Andrew sugere que o tráfego cinematográfico funcionaria melhor entre países que fazem fronteira. No entanto, cabe-nos questionar se considerarmos que os festivais de cinema no Brasil dão pouco espaço para os vizinhos latinos, por que somente num evento global como a Mostra estes filmes são mais valorados? Talvez porque a ideia do cinema do mundo exclua o que está perto. O “mundo” seria mais distante, mais radicalmente diferente e, por isso, mais atrativo.

Embora se possa localizar fortes movimentos em direção às práticas e a um pensamento em torno dos cinemas mundiais, o alargamento das possibilidades de acesso aos filmes de outros países é fenômeno recente. Em entrevista à revista *Teorema*, Dudley Andrew lembra que “nos anos 1980 surge um novo panorama. Filmes produzidos fora da Europa começaram a se tornar uma alternativa para o cinema de arte, que estava esgotado na Europa”. (ANDREW, 2012, p. 32)

Independente de predileções do público e nos preocupando em encontrar pontos de contato e de divergência entre conceitos vamos prosseguir no que está entendido como cinematografias periféricas. A propósito da citação de Andrew, que traz à tona a expressão “cinema de arte”, cabe reparar que ela foi usada e eventualmente ainda

o é como sinônimo de filme estrangeiro. Não sendo cinema comercial, ou seja, não sendo um filme produzido em Hollywood, é de arte. Este é ao menos o raciocínio predominante no mercado americano.⁴

Para demarcarmos melhor a concepção de filmes periféricos, já que o ponto de partida em que estamos todos de acordo é uma oposição ao cinema hollywoodiano, é oportuno citar Paul Cooke (in: DENNISON, 2013) quando fala de uma hierarquia cultural entre cinema comercial e cinema de resistência. Segundo ele, esta divisão é percebida com Hollywood produzindo “baixa cultura” (filmes caros e populistas), enquanto a “alta cultura” se traduz por filmes de orçamento mais baixo (idem, pp. 22-23). Ele supõe que esta dicotomia pode não ser sustentável de fato e menciona o exemplo de grandes produtores de filmes populares de entretenimento, Índia e Hong Kong. Estes gigantes fazem filmes “para consumo doméstico, regional e para o cinema diáspora” (idem, p. 23). Lembra ainda que filmes como *Ridicule* (Patrice Leconte, 1996) são “vendidos nos Estados Unidos como ‘cinema de arte’ simplesmente por serem legendados.” (idem, idem).

A linha de raciocínio de Cooke nos serve para reforçar o ponto de vista de que ser periférico não diz respeito meramente aos países de terceiro mundo, mas diz respeito aos países que “circundam” alegoricamente a produção dos grandes estúdios americanos pelo domínio do mercado mundial (com exceções como Irã, Turquia, Japão, China, Índia e França que ultrapassam 50% do *market share*)⁵. Num esforço de contextualização histórico-conceitual podemos admitir que a origem (teórica) dos cinemas periféricos esteja no âmbito econômico.

⁴ Richard Peña, professor de Film Studies da Columbia University School of Arts, em workshop promovido em Porto Alegre pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul em parceria com a Universidade de Columbia, afirmou que esta é uma definição de senso comum nos Estados Unidos: filmes estrangeiros, que representam 10% do mercado, são vistos como “cinema de arte” pelo simples fato de serem falados em outra língua. (Informação oral durante o workshop “Cinema e espaços alternativos: o futuro da programação de cinema e curadoria”, na UFRGS em 17/08/2015).

⁵ Para atualização dos dados de ocupação do mercado acessar o portal *Filme B.*

É o que faz Angela Prysthon, que define as bases para pensar as cinematografias periféricas a partir da ideia de Terceiro Cinema⁶, designação dos filmes feitos em países não desenvolvidos, com estética à margem do modelo hollywoodiano, preocupados em forjar uma identidade nacional.

Das novas ondas aos novos cinemas, passando pelos neo-realismos e cinemas livres, especialmente a partir do final dos anos 50, o cinema (e o estudo do cinema também pode ser incluído numa percepção mais abrangente do fenômeno) passou a ser fortemente marcado pela política, pelo engajamento, pela dissidência, pela opção pelas “margens”. (PRYSTHON, 2009, p. 80)

A autora reconhece que a relação do termo Terceiro Cinema com cinematografias periféricas precisa ser contextualizado, ela compreende que ele serve “para estabelecer uma unidade de cunho libertário e idealista” (idem, p.82). Prysthon localiza o cinema periférico no final dos anos 90 e início dos 2000 “como uma espécie de moda cultural dos grandes centros. Está quase que automaticamente preservado o ‘direito de exibição’ por essas ‘denominações de origem.’” (idem, p. 86). Cineastas como Jafar Panahi (Irã), Walter Salles (Brasil), Alejandro González Iñárritu (México), Fabián Bielinsky (Argentina) e Wong Kar-Wai (Hong Kong) são usados como exemplos de estética ou temática que deram um novo delineamento na “noção de Terceiro Cinema através do termo *world cinema* e do conceito de multiculturalismo” (idem, idem).

Neste cenário, podemos invocar o tailandês Apichatpong Weerasethakul, que ilustra adequadamente um perfil de cinema a circular nos festivais internacionais. Já a sua classificação como *world cinema* ou cinema periférico não seria tão fácil. Ele representa bem

6 O termo Terceiro Cinema apareceu no manifesto “Hacia un tercer cine”, escrito pelos cineastas argentinos Octavio Getino e Fernando Solanas, publicado em 1969. Consideravam que o cinema americano era escapista e representava a burguesia (Primeiro Cinema) e o europeu se preocupava com o indivíduo, através do cinema de autor (Segundo Cinema). O Terceiro Cinema era coletivo, inspirado no anseio legítimo das massas, portanto era revolucionário.

todas as definições que o colocam como não hollywoodiano em termos de formato de produção e de escolhas estéticas e narrativas. Curioso notar, todavia, que ele pode ser enquadrado como *world cinema*, mas em seu país é periférico, alcançando bilheterias longe de expressivas. Em contrapartida, espectadores do Ocidente ficam fascinados pelo que traduzem como “universo fantástico, onde os mortos são personagens”.⁷ Críticos e pesquisadores tailandeses, porém, veem esta predileção como algo natural, já que a cultura é permeada por crenças que envolvem espíritos. Os espíritos são naturalizados na rotina da população e não são uma “questão”. Exemplo associado, Carlos Reygadas, do México: pratica um cinema difícil, não mira grandes bilheterias, e em outros países, mesmo os da América Latina, passa pela incompreensão quanto ao conteúdo das relações de classe que explora nos filmes. A percepção por plateias outras se dá mais pela proposta da linguagem, os tempos mortos, as sugestões de enredo e não propriamente o enredo. São diretores que emulam o abstrato e insuflam a imaginação do espectador. São compreendidos por estrangeiros, mas através de leituras diferentes.

CONCLUSÃO

Se *world cinema*, como expressão, parece abrangente demais, porque nele caberia inclusive filmes de tradição clássica hollywoodiana, preferimos nos situar, enquanto conceito, nas cinematografias periféricas. Está claro que esta defesa carrega em si um rasgo de arbitrariedade, pois se a noção de *world cinema* serve para os filmes da Mostra, a de “cinematografias periféricas” deveria servir também. Estamos todos tratando de um mesmo escopo. Pela amplitude do termo *world cinema* e pelas variáveis em torno do que seja periférico cada autor caminha pelo terreno exegético que mais se sente seguro. No entanto, se colocarmos o critério geográfico, de controle de produção e de um cinema de investigação de linguagem, nos parece que estar na periferia diz mais do que estar no mundo.

7 Ver artigo nosso “O Mekong de Apichatpong”, revista online Orson nº 3, 2012.

BIBLIOGRAFIA

ANDREW, Dudley. “Um americano em Paris, com a cabeça na Ásia”, in: **Teorema**. Porto Alegre: Teorema Crítica de Cinema, dezembro, 2012.

DENNISON, Stephanie e LIM, Song Hwee (org). **Remapping world cinema - Identity, culture and politics in film**. Londres/Nova York: Wallflower, 2006.

_____ (org.) **World Cinema - As novas cartografias do cinema mundial**. Campinas: Papyrus/Socine, 2013.

HENNEBELLE, Guy. **Os Cinemas Nacionais Contra Hollywood**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

LUSVARGHI, Luiza. **Cinema Nacional e World Cinema**. Manaus: Edições Muiraquitã, 2010.

MASCARELLO, Fernando (org). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papyrus, 2006.

MELEIRO, Alessandra (org). **Cinema no Mundo. Indústria, política, mercado** (5 vol.). São Paulo: Escrituras, 2007.

MOORE, Maria José; WOLKOWICZ, Paula (org). **Cines al margen - Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporâneo**. Buenos Aires: Librería, 2007.

PINTO, Ivonete. “O Mekong de Apichatpong”. **Revista Orson**. Pelotas, nº 3, pp. 136-143, jul., 2012. Disponível em: < <http://goo.gl/KgTRJV> >. Último acesso em: 30 de setembro de 2012.

PRYSTHON, Ângela. “Do Terceiro Cinema ao cinema periférico - Estéticas contemporâneas e cultura mundial”. **Periferia - Educação, Cultura e Comunicação**, Vol. I, nº I. PDF, online, 2009.

RISTOW, Fabiano. “Expoente do cinema de invenção, Luiz Rosemberg Filho diz que burocracia é ‘um fantasma padre’”. **Jornal O Globo**, edição online, 14/06/2015. Disponível em: < <http://goo.gl/Hle84d> >. Acesso em 15 de setembro de 2015.



Woody da franquia *Toy Story* (Pixar). Fonte: divulgação.

Woody de *Toy story*: Um estudo de personagem no discurso da Pixar

André Luis Porto Macedo¹

Professor de Animação 2D e Stop Motion na Universidade Federal de Pelotas

Resumo: Levando em conta que *Toy story* (John Lasseter, 1995) é um produto discriminativo do mercado audiovisual, esta reflexão considera os conceitos do sistema coercitivo aristotélico. Estes conceitos servem de referência e comparação para a compreensão dos desdobramentos históricos que culminaram na tipificação de personagens como Woody. A análise do personagem busca também, alcançar uma perspectiva de centralidade e relevância ontológica consolidada nos fundamentos de dialogismo e subjetividade proposto por Mikhail Bakhtin.

Palavras-chave: personagem; roteiro para animação; *Toy story*.

Abstract: *The present paper considers the concepts of Aristotle's coercive system based that Toy story (John Lasseter, 1995) is a typical product of the audiovisual market. These concepts serve as a reference and comparison for understanding the historical developments that led to the classification of characters as Woody. The analysis of the character also seeks to achieve a perspective of centrality and consolidated ontological relevance in the fundamentals of dialogism and subjectivity proposed by Mikhail Bakhtin.*

Keywords: *character . script for animation. Toy story.*

INTRODUÇÃO

Este artigo surge a partir de reflexões periféricas de uma pesquisa em desenvolvimento no Curso de Cinema de Animação da Universidade Federal de Pelotas². Além das questões pontuais da pesquisa de inovação de práticas pedagógicas, contatou-se a necessidade de delimitar conceitos que elencam as metas ou os conteúdos

¹ andremace@gmail.com

² Projeto de Pesquisa Práticas Pedagógicas Inovadoras no Curso de Cinema de Animação.

destas práticas, levando em conta as necessidades do ensino do cinema de animação. A escolha do tema roteiro ou, mais especificamente, do personagem, deve-se ao resultado de um esforço de essencializar a matéria enumerando os elementos que comporiam as bases da linguagem em questão. Para tanto, considera-se neste trabalho um estudo recente, organizado pela *Academy of Motion Picture Arts and Sciences*³.

O esforço de relacionar a estratégia de provocação cinética com respostas neurológicas é proporcional à evolução da tecnologia digital. A grande questão condutora deste esforço é entender, de forma mais próxima possível do conceito quantitativo, como funciona o filme no cérebro do espectador. Embora as controvérsias e polêmicas normais das pesquisas neste campo, a *Academy of Motion Picture Arts and Sciences* desenvolveu este estudo em parceria com a empresa Tobii e neurocientistas da Universidade de Londres, que chama a atenção por levantar dados significativos quanto a maneira de como o cérebro se comporta ao assistir um filme. Um hardware desenvolvido pela Tobii permite o rastreamento do olhar do espectador. O estudo mostra que a atenção dos espectadores é conduzida por uma espécie de hierarquia de signos narrativos expostos na tela.

Do ponto de vista funcional, a visão humana resolve duas tarefas principais. Num primeiro momento, ela transmite a imagem através do olho, retina, e segundo nervo craniano (nervo óptico) para o cérebro passando pelo quiasma, tálamo e córtex visual. Em segundo lugar, ela tenta controlar ambos os olhos, direcionando-os para a posição mais relevante nesse ponto do tempo. Esta tarefa é executada pelo sistema oculomotor que controla os seis músculos ligados a cada olho através dos terceiros nervos cranianos. O rastreamento desta atividade visual resulta numa espécie de mapa de calor demonstrando as prioridades de percepção do cérebro humano na apreciação de um filme.

A pesquisa indica que o rosto e os olhos dos atores são o foco e alvo prioritários que conduzem a atenção do espectador. Por mais

³ Movies in your brain - the science of cinematic perception. In: <http://goo.gl/dt7bz4>

que a cena tenha efeitos visuais, em quantidade e complexidade, é o personagem que torna uma cena ou um filme sensorialmente estimulante. Todos os elementos de cena são deixados de lado a partir do momento em que o espectador identifica e se identifica com a personagem.

Embora esta seja aparentemente uma constatação óbvia, afinal, os criadores sabem intuitivamente que o envolvimento do público depende de um grau de identificação com o personagem, os dados levantados nesta pesquisa reforçam e ratificam esta impressão. “Nós humanos somos uma espécie centrada em nós mesmos”, afirma McCloud (2005) para justificar a propriedade mental de enxergar personagem e personalidade em tudo que vê. Se olharmos para um carro veremos olhos nos faróis, para uma casa veremos olhos nas janelas. Olhar humano apreende o universo a sua volta atribuindo valores emocionais e identidade às coisas. É uma maneira de entender, relacionar e decodificar formas e forças de significação. É através do personagem, ou seja, nós olhando para nós mesmos, que compreendemos o mundo.

O significado da palavra personagem, tem origem no idioma etrusco, *phersu*, e posteriormente transcrita para o italiano, no período romano, como *persona* de uma atuação teatral. Personagem é o nome de um tipo de máscara construída para repercutir a voz humana. *Per sonare*, soar através. O personagem é símbolo da cultura popular no mundo, é a projeção metafórica das características sócio psicológicas do ser humano, uma máscara de ressonância de todo o conhecimento humano.

Quando pensamos em cinema, imediatamente nossa mente associa o termo a uma sala escura com uma enorme tela ao fundo servindo de suporte para imagens projetadas em sequência. Tudo isso ante espectadores dispostos e com uma capacidade de concentração delimitada pelo tempo de duração de uma história a ser contada. Esta configuração física, associada a necessidade psicológica de apreciar um filme, delimita o conceito de cinema. É o cinema uma via multilinguística de comunicação sustentada pelo imperativo humano de se comunicar, de fazer contato, de compartilhar informações. Estas informações podem estar circunscritas em uma delimitação que vai da informação mais concreta e objetiva até a mais

abstrata e subjetiva. A relação entre concretude e subjetividade varia conforme a plataforma de veiculação do produto audiovisual e o perfil do público espectador. A questão é que o sentido original e fundamental do cinema está em contar uma história. É a história a aliança e o compromisso que justifica a relação produtor/criador e espectador. Embora Aristóteles (1991) afirmasse a primazia da estrutura sobre o personagem, foi a partir do século dezenove que o conceito de que a estrutura é uma via para revelar o personagem, passou a ser considerado. Ao longo do tempo esta relação conceitual se tornou pendular para desenvolvimento de roteiros, o debate perdura até os dias de hoje. Para Mckee:

Não podemos perguntar o que é mais importante, estrutura ou personagem, pois estrutura é personagem e personagem é estrutura. Eles são a mesma coisa e, portanto, um não pode ser mais importante que outro (MCKEE, 2012, p.105).

Em síntese, não existe história sem personagem. Este é um aspecto fundamental para entendermos o conceito de cinema da animação. Pode existir animação sem história para contar, é o mesmo que dizer animação sem personagem, mas não pode existir cinema de animação sem personagem. A importância essencial deste gênero audiovisual está na razão direta de entender a função, as possibilidades e amplitude narrativa do personagem na construção de um roteiro. Um dos, e talvez o mais importante potencializador da narrativa audiovisual é o espectador. O elemento espectador configura no personagem, o que Aristóteles chamou de *pathos*, ou seja, a argumentação baseada no estado emocional de quem assiste.

Aristóteles compreendia não só a relação de dependência entre personagem e espectador, como também o poder que um exerce sobre o outro. Por isso criou um sistema trágico impositivo que até hoje sobrevive. Este sistema esquematiza o discurso da representação teatral e procura racionalizar o uso da estrutura narrativa na purgação ou intimidação do espectador. Os termos estabelecidos no sistema definem as estratégias criadas para provocar respostas emocionais em quem assiste. A ação do personagem é descrita como ethos, o

conjunto de faculdades, paixões e hábitos do personagem. O investimento no ethos determina o maior ou menor grau de identificação do espectador. Esta identificação é chamada de empatia. “A empatia nos faz sentir como se estivesse se passando com nós mesmos o que no palco ou na tela está se passando com os personagens” (Boal, 2011, p. 49). Empatia, ethos, dianóia, harmantia⁴, catástrofe e catarse designam conceitos cujos significados ainda sustentam os filmes de primeiro campo, chamados também de filmes de mercado. Os produtos do mercado audiovisual precisam ser eficientes no sentido de atingir ao grande público ou a um grande público em especial. Por isso, os principais atributos do filme industrial, como sedução, envolvimento e valor comercial, encontram eco nos conceitos de Aristóteles.

Este artigo se propõe a analisar aspectos na construção do personagem Woody do filme de animação *Toy story* (John Lasseter, 1995), considerando a sua importância na construção narrativa e no sucesso junto ao público espectador. *Toy story* foi o filme de maior bilheteria no ano de seu lançamento, um marco na produção de roteiro de animação de primeiro campo. Considera-se aí a exploração de uma esfera de ação relativamente nova para o mercado. Foi o primeiro longa-metragem de animação digital 3D do mercado norte americano. O *National Film Preservation Board* selecionou *Toy story* para preservação na Biblioteca do Congresso, em reconhecimento a seu significado histórico.

Sendo assim, nosso problema de pesquisa está configurado na seguinte questão: que fatores históricos narrativos estão envolvidos na construção do personagem Woody do filme *Toy story*?

O ARISTOCRATA TRÁGICO

A criação do protagonista na tragédia é atribuída ao dramaturgo grego Téspis, que, segundo Aristóteles, foi também o primeiro ator deste gênero. O surgimento do protagonista acaba por descaracterizar a função dramática do coro que antes era a parte principal da

⁴ No livro, *Teatro do Oprimido*, Boal utiliza o termo *harmantia* diferente da grafia usual *hamartía* (ἁμαρτία). Nesta citação optamos por manter a grafia utilizada na edição consultada.

narrativa grega. O coro acentuava pensamentos e sentimentos aflo-
rados na ação dramática e mantinha um diálogo metafórico com
os atores. A criação do herói trágico centraliza a narrativa diluindo
a autonomia da linguagem. O coro funcionava como um público
ideal e atraía para si uma mediação inconsciente entre a ação e es-
pectador. A ausência do mediador faz com que toda a atenção se
concentre no protagonista potencializando a relação de empatia. É
importante compreender que naquele momento histórico as peças
gregas refletiam a passagem da herança religiosa responsável pela
estruturação da cultura, para a consolidação do Estado e suas leis, a
polis. O herói trágico surge nesse momento como representação de
um status quo e também um instrumento de coerção popular, via
financiamento direto do Estado ou através dos mecenas.

O sistema coercitivo de Aristóteles está baseado no devir, ou seja,
a ação de tornar-se. Esse conceito fica caracterizado nas mudan-
ças em que o personagem passa até a catarse final (purificação).
Durante o desenvolvimento da narrativa, Aristóteles estabeleceu
conceitos que relacionam a ação dramática do personagem e as
reações do público espectador. São estes conceitos que servem
de referência para a análise proposta neste artigo. No sistema o
herói trágico é apresentado. A ação do personagem está baseada
em duas caracterizações essenciais chamadas de *ethos* e *dianóia*.

[...] para fins didáticos, poderíamos dizer que *ethos* é a própria
ação e a *dianóia* a justificação dessa ação, o discurso. O *ethos*
seria o próprio ato e a *dianóia* o pensamento que determina
o ato. [...] Podemos igualmente definir o *ethos* como o
conjunto de faculdades, paixões e hábitos (BOAL, 1983, p.49).

É o *ethos* que define o caráter e os traços fundamentais do person-
agem. No herói trágico todos os impulsos devem estar voltados para
o equilíbrio e para o ideal. Este ideal deve estar caracterizado pelo
conjunto de valores morais, éticos, econômicos e hierárquicos defini-
dos nas relações da sociedade real retratada na narrativa (imitação).

Ao ser apresentado, o personagem estabelece uma relação de
empatia com o público. Ele passa a representar o espectador na

história e este, por sua vez, legitima a atuação aceitando passi-
vamente esta relação. O herói tem que ser bom, mas tem que ter
um defeito, tem que ter um elemento de desequilíbrio que dará
propulsão à história e os limites da narrativa. Este defeito, também
conhecido como falha trágica, Aristóteles chama de *hamartia*. É a
hamartia o oposto do *ethos* e é através dela que o espectador é
arrebataado pela história. Na poética (pensamento ou teoria sobre
a *Tragédia*), *peripécia* é uma mudança brusca na trajetória do per-
sonagem. É o momento da passagem da fortuna para o infortúnio,
do equilíbrio para a tragédia. A *peripécia*, por sua vez, que aconte-
ce com o personagem, é propagada no espectador.

Dividindo a narrativa em três momentos, poderíamos afirmar que
os conceitos descritos acima comporiam a primeira etapa. Na se-
gunda etapa, é introduzido o elemento *agnorisis* que representa
um esforço para impedir a consolidação da tragédia. O person-
agem reconhece o seu erro para que através da *Empatia* o especta-
dor reconheça em si a sua falha trágica.

Na terceira etapa, ocorre a *Catástrofe*. Neste momento, é conso-
lidada a tragédia provocando a catarse do espectador que sofre
as consequências de forma vicária e se sente purificado de sua
própria *hamartia*. A partir da segunda metade do século XVIII, a
concepção de personagem herdada da teoria de Aristóteles como
reflexo da sociedade aristocrática, ateniense começa a ser obscu-
recida por um novo conceito. O personagem passa a ser compre-
endido como reflexo da complexidade psicológica do seu autor. A
questão comum nesta transição é a de que o signo personagem
é sempre expressão de valores subjetivos individuais ou sociais
do contexto em que está inserido o criador da obra. Este criador,
consciente ou inconscientemente, passa a ser um agente propug-
nador das diretrizes estabelecidas por quem subsidia a produção
financeira ou culturalmente.

O PIADISTA BURGUESES

A dramaturgia Shakesperiana destaca a personalização do centra-
lismo e do individualismo burguês. Neste momento surge um novo
perfil de personagem, contrapondo-se a determinismo dos deuses

gregos e a submissão à religiosidade medieval. A virtù e a práxis⁵, conceitos explorados por Maquiavel⁶, passavam a ser notabilizados no personagem burguês que, diferente do senhor feudal, deve o seu destino ao dinheiro acumulado pelo trabalho e sua capacidade de racionalização da vida. Até mesmo o senso de divindade, antes relacionado a um destino inexorável, passa a ser submetido e subordinado ao conceito de propriedade e conquista. A Reforma institui o conceito de que o homem próspero materialmente é um homem abençoado, de que a riqueza material indica uma recompensa divina ao trabalho e ao esforço individual. O personagem, reflexo desta condição social, “deixou de ser objeto para tornar-se sujeito da ação dramática” (BOAL, 1983, p. 110).

A característica principal da obra de Shakespeare reside na complexidade dos personagens que ainda hoje inspiram análises multidimensionais. Hamlet se questiona, hesita, mostra ambiguidade, oscila entre a coragem e a indecisão. Não é um personagem épico, é um indivíduo. Um ser humano e sua mutidimensionalidade, a procura do que é e não do que deveria ser. Um homem da virtù e da práxis.

É claro que nossa proposta é analisar um personagem de cinema de animação, e para tanto, se faz necessário considerar alguns aspectos narrativos que foram cunhados por Disney apesar de não ser ele o inventor do gênero. As animações de Disney possuíam peculiaridades que se tornaram referências invioláveis e quase sagradas. A piada, o humor, eram as bases naturais do estilo por ele adotado.

A maioria dos estúdios de animação simplesmente unia piadas de forma aleatória. Walt mandava uma sinopse para a equipe e pedia que fizessem piadas sobre a situação: “Então, vamos todos começar logo isso e ter algumas boas gargalhadas prontas na terça à noite”, era um pedido típico dele (GABLER, 2009, p. 202).

⁵ A virtù, para Maquiavel, conceituava as habilidades ou virtudes imprescindíveis ao governante para se manter no poder. A práxis é a ação concreta para atingir e exercer o poder.

⁶ MAQUIAVEL, N. O príncipe. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

Para Mckee “risada é uma crítica que lançamos a algo que achamos ridículo ou ultrajante” (MCKEE, 2012, p. 94). Existe uma pontuação narrativa premeditada, um timing cômico, uma tensão que pode ser leve ou intensa para depois explodir, desencadear o riso. É o conceito da *gag*, do alívio através do humor. A questão é que o uso excessivo deste recurso, na animação na década de trinta, estava baseado em um conceito, que por sua vez estava condicionado ao formato de produto. Os curtas-metragens em animação ocupavam um tempo pequeno de exposição na atenção do espectador. A opção pelo humor cumpria o objetivo de potencializar a comunicação de forma rápida e significativa. Essa opção, pagava o preço de fazer com que os personagens fossem elaborados em uma concepção inconsistente e frágil, embora competente para o formato. Eles poderiam ser medrosos, maliciosos ou ousados não por força das suas características identitárias, mas sim, por exigência da situação em que estivessem envolvidos.

Inspirado nos filmes de Chaplin e Keaton, Disney buscava uma relação mais profunda e consistente com o público espectador. Esta preocupação fez com que ele considerasse a necessidade de superar os limites impostos por personagens que existiam apenas para consagrar sua funcionalidade e subordinação à piada. Estabeleceu isso como meta e orientou seu estúdio a priorizar ações para atingir o objetivo. A partir daí, as produções dos estúdios Disney passaram a se distinguir das de seus antecessores. Foi uma decisão que mudou a amplitude narrativa dos personagens e suas representações físicas. Eles passaram a ser críveis em moção e emoção diante do espectador. Surgiram personagens pensantes e sensíveis, com perfil psicológico e profundidade emocional. A abordagem evoluiu também pela necessidade pessoal de Disney de conquistar autonomia econômica de seu estúdio. Era preciso desenvolver a narrativa para ganhar força também na produção de longas de animação. Com *Branca de Neve e os sete anões* (Snow White and the seven dwarfs, David Hand; William Cottrell; Wilfred Jackson; Larry Morey; Perce Pearce; Ben Sharpsteen, 1937), Disney encontrou a estrutura ideal para seu objetivo: “Eu tinha anões simpáticos, vê? Tinha vilã, tinha o príncipe. E a garota. O romance”, afirmou Disney na transcrição de Gabler (2009).

Branca de Neve tinha quase todos os atrativos narrativos - progenitor tirânico, a punição do trabalho duro, a promessa de uma utopia infantil - e agregava quase todos os grandes temas de sua vida juvenil, principalmente subjugar a geração anterior para afirmar sua própria maturidade, as recompensas do trabalho duro, os perigos da verdade e, talvez acima de tudo, a fuga para a fantasia como um remédio para a realidade inóspita” (GABLER, 2009, p. 255).

Em seu primeiro longa, Disney abordava questões clássicas na construção de roteiros que delimitariam a força da relação com o público espectador. *Branca de Neve e os sete anões* mantinha características que englobavam desde a multidimensionalidade embasada na virtú e na práxis da concreção burguesa, até o herói trágico comprometido com seu ethos e sua hamartia.

WOODY, O LÍDER

Quando John Lasseter, Andrew Stanton e Pete Docter elaboraram o roteiro original de *Toy story* partiram da premissa de que havia algo de comum e universal na experiência traumática de uma criança perder um brinquedo. Esse era um ponto de vista que, talvez de forma intuitiva, situava os signos narrativos desta história no princípio conceitual descrito por Bruno Bettelheim para os contos de fadas.

Os contos de fadas, à diferença de qualquer outra forma de literatura, dirigem a criança para a descoberta de sua identidade e comunicação, e também sugerem as experiências que são necessárias para desenvolver ainda mais o seu caráter (BETTELHEIM, 1995, p. 32).

A questão é que um brinquedo, em si mesmo, já é uma representação simbólica e uma manifestação do conceito de Bettelheim. Woody, neste caso, seria símbolo de um símbolo de uma comunicação, de uma descoberta ou de uma experiência para estruturação do caráter de quem ele representa ou para quem ele re-

presenta. No livro *A psicanálise dos contos de fadas*, Bettelheim situa os signos narrativos deste formato mais próximo de questões interiores e inconscientes do ser humano do que exteriores. De qualquer forma, estes elementos narrativos fazem parte da cultura universal e evocam, de forma arrebatadora, questões da vida humana que vão muito além do entretenimento. São elementos que acabam por definir o grau de empatia do espectador em relação ao personagem.

O filme inicia com Andy brincando com Woody. As cenas em sequência, quando Woody conversa com os seus amigos, deixam claro que este é o momento máximo para um brinquedo. Ser manipulado por seu dono dá sentido e significação à vida de Woody.

Levando em conta o conceito de Bakhtin (2002) de que o contexto permeia o discurso do enunciador é possível concluir que Woody vai estabelecer vínculos de empatia com um espectador situado neste nível de questionamento e expressão. Para Bakhtin, expressão significa “tudo aquilo que, tendo se formado e determinado de alguma maneira no psiquismo do indivíduo, exterioriza-se objetivamente para outrem com a ajuda de algum código de signo exteriores” (2002, p 111).

Os personagens são apresentados. Andy controla Woody que, por sua vez, exerce controle sobre os outros brinquedos. Ao encontrar Slinky e ser convidado a jogar damas, Woody responde:

Slinky: Tudo bem! Você joga com as vermelhas!

Woody: Agora não. Tenho más notícias! (*Fala cochichando, tapando a boca*)

Slinky: Más notícias?

Woody: Psssss! (*Pede silêncio*) os brinquedos silenciam intuindo algo!

Woody solicita então:

Woody: Chame todos para uma reunião, e sorria.

Slinky: Entendido.

Esse diálogo demonstra a atribuição de Ethos do orador, no caso Woody, configurada em uma aparência de caráter: honesto, simpá-

tico, solidário e preocupado com seus “filhos”. Implícito ao enunciado fica uma desconfiança de veracidade do seu comportamento e das suas intenções na medida em que isso deve acontecer em segredo. Um portar implícito indica um provável ardil, uma intenção que não deve ser compartilhada por quem não a receberá bem ou não a entenderá. É preferível manter na ignorância. O fato edifica na cabeça do espectador a construção da personalidade de Woody como alguém que exerce um poder centralizador e paternalista.

Há um subjetivismo idealista na identidade textual de Woody. É através do seu texto que são concretizados o conjunto de sentimentos, emoções e reflexões ideológicas. O enunciador trona-se um reflexo do subjetivismo do receptor ou uma projeção de suas aspirações. Woody tenta acalmar os brinquedos que entram em pânico quando ficam sabendo que a festa de aniversário de Andy foi antecipada. A premissa da história é revelada nesta fala de Rex:

Rex: E se andy ganhar outro dinossauro, dos maus?

Acho que não suportarei uma rejeição dessas!!!

Woody: Espere aí, ninguém será substituído!

(...) Woody: Não importa o quanto ele brinque conosco!!! O que importa é estarmos disponíveis quando ele precisa de nós.

Aqui, nos deparamos com um arquétipo emocional pulsional que é o medo de ser substituído. Neste momento, todo esforço de ser aceito, de estar adaptado a uma condição social e funcional da vida está ameaçada. O longo período de maturação, que reuniu uma quantidade módica de esforço e energia, que gera tanto orgulho e prazer, pode simplesmente perder o sentido. A realização pessoal passa pela pelo esforço de compensar necessidade de encontrar um significado para a vida. Na cabeça do espectador, e aí se consagra o conceito de empatia de Aristóteles, vários sentimentos são desperdícios: o medo de ser traído, o ciúme, o medo de morrer pela perda da identidade. O espectador conhece esses medos, conhece suas implicações e o que poderá acontecer na sequência. Woody personifica, neste momento, o estereótipo do pai que assume uma recusa comumente difundida - a de que as intempéries da vida são características naturais da existência. Ao invés de falar a verdade, esforça-se por fazer crer que Andy é bom, que todos as pessoas são boas. O pensamento hegemônico consagra-se em fingir para as crianças.

Na definição de Campos, “personagem é a representação de pessoas e conceitos na forma de uma pessoa ficcional” (2007, p. 139). A composição plural possível de Woody, neste momento, é desprestigiada para adequá-lo como personagem “tipo”, um pai estigmatizado submetido a sua condição e pela necessidade de acalmar seus filhos.

A história de construção do personagem Woody está condicionada a preocupação de seus autores de torná-lo mais simpático, contrariamente a ideia original em que era definido como estúpido, sarcástico, egoísta e sovina. O conceito original comprometeria o objetivo de seduzir os espectadores e condenar a meta principal de uma obra de mercado que é a conquista de maior bilheteria possível.

Para Bakhtin (2006), o sujeito é constituído através da interação com o outro. A constituição de um discurso responsivo somado aos fundamentos compositivos do contexto social e ideológico, define o transcurso dialógico responsáveis pela formação dos sujeitos. Para ele não é possível criar linguagens distintas do universo aos quais os personagens estão inseridos, as possibilidades discursivas são condicionadas pelas suas relações sócio culturais/econômicas.

Como configuração simbólica de sujeito social, o personagem Woody é posto em xeque quando Buzz surge. Ao explorar ao máximo a premissa de uma amizade que se consolidará a partir dos opostos, Lasseter acentuou características contrastantes de cada um. O cowboy contra o astronauta, o caipira regional contra o soldado universal, a simplicidade contra a megalomania.

Este reforço na caracterização individual define à enunciação um fator de distinção identitária. O locutor, num encadeamento de apropriação, define sua posição através de procedimentos sustentados na contradição com o outro. A fala de Woody torna-se lírica por expressar subjetividade, A fala de Buzz é épica⁷ na medida em que revela uma informação.

Buzz: (*pressiona o intercomunicador*) Buzz lightear para comando estelar, responda comando estelar.

⁷ Segundo a definição de Campos, 2007, p.187.

(...) Buzz: (depois de verificar que sua nave precisa de conserto). Buzz Lightyear registrando data estelar 4072. Minha nave saiu de curso na rota para o setor 19. Fiz um pouso forçado num planeta estranho. O impacto deve ter me acordado do hipersono...

Pelo enunciado de Buzz é possível distinguir condições referentes a tempo, espaço e grau de subjetividade. Características identificáveis na retórica, na argumentação, no aspecto semântico da oratória, no aspecto cultural e ideológico e também pela postura vocal. Estas características vão refletir em contraste na personalidade e no discurso de Woody.

Woody, por sua vez, esforça-se para bem receber o novo brinquedo, mas procura deixar claro que ele é quem goza da preferência de Andy e, portanto, do privilégio de ter a cama, onde ele havia sido deixado, só para ele. Afirma educadamente que Buzz não poderia estar ali. Buzz se comporta como se vivesse em uma realidade particular crendo ser um homem do espaço de verdade e não um brinquedo. Woody só começa a sentir-se ameaçado quando a popularidade de Buzz passa a prevalecer entre os outros brinquedos. Ele vê sua ascendência e poder definirem.

Buzz: Obrigado a todos pela recepção gentil.

Rex: O que esse botão aqui faz? *(aponta para o botão no traje de buzz)*

Buzz: Vou mostrar *(ele aperta o botão)* - *(voz robótica)* - buzz lightyear em ação.

Todos os brinquedos: Ohooooohhhhh!!!!

Slink: O woody também faz isso.

Sr. Batata: Mas tem um som de taquara rachada.

Woody fica triste, indignado e ressentido por perceber-se diminuído na comparação. A partir dali o ciúme toma conta e ele chega a confrontar Buzz exigindo que ele se afaste de Andy.

Neste momento, a falha trágica de Woody é revelada. O perfil burguês shakespeariano do personagem começa a ser consolidado, primeiro pelo centralismo, depois pela ambiguidade e complexidade. Neste momento, surge uma contraposição ao determinismo quase religioso da relação com Andy. Andy seria Deus e Woody a sua cria-

ção. A autoridade e a dependência ao seu dono em nenhum momento é questionada, na verdade ela é reforçada. Os brinquedos dependem de Andy para existirem e o esforço é de gozar dos privilégios oferecidos pela divindade. Quando Woody se vê ameaçado, a relação de privilégio aristocrático começa a se humanizar. O Woody aristocrático, que se via próspero e feliz por ser abençoado pela vontade divina, começa a deixar de ser um reagente da ação dramática para tornar-se agente. Esta é uma característica shakespeariana, um personagem capaz de assumir multidimensionalidade e redefinir a perspectiva humana reconstruindo o seu percurso de vida.

Quando Andy abandona Woody e Buzz sobre a cama para ir ao Pizza Planet, Woody planeja tirar Buzz do caminho. Num acesso de raiva ele joga longe o brinquedo bola de boliche que cai num espaço estreito entre um móvel e a parede. Decide então fazer o mesmo com que Buzz, provavelmente para que quebre e fique fora de ação. Volta-se para Buzz gritando, fingindo estar apavorado, alegando que um brinquedo estava em perigo por ter caído da cama.

Woody (gritando): Buzz Lightyear, ainda bem! Surgiu um problema.

Buzz: Problema? Onde?

Woody: Lá embaixo. Um brinquedo indefeso está preso, Buzz?

Buzz: Então não temos tempo a perder.

Quando Buzz se posiciona para salvar a bola de boliche, Woody aciona o controle remoto e joga o buggy de brinquedo para bater nele e fazê-lo cair. Buzz consegue se esquivar a tempo, mas uma sequência de eventos acaba por atirá-lo pela janela.

A intenção inicial de Woody não se concretiza e Buzz é acidentalmente jogado para fora da casa. Uma estratégia de roteirista para aliviar a culpa de Woody e diminuir uma provável rejeição por parte do público espectador. Em comparação com o texto original onde Woody era autoritário e arrogante, Price descreve:

O filme reduziria o nível de corrupção de Woody na cena em que Buzz cai da janela. Woody não o empurraria mais: Buzz cairia - atingido por uma luminária Luxo oscilnat, em alusão a "Luxo Jr" - como

consequência de um truque menor, que perdera o controle de modo imprevisto (PRICE, 2009, p. 116).

Quanto *Toy story* foi lançado, em 1995, os Estados Unidos passavam pelo período de maior expansão econômica da história do país em tempos de paz. Foi um período de muitas ações militares também, na África, na Bósnia e Herzegovina e no Iraque. De certa forma, estes fatos consolidavam a hegemonia político econômica da América sobre o resto do mundo. É possível que tenham exercido alguma influência no tipo de abordagem dos roteiros de cinema, incluindo aí *Toy story*, na medida em que as relações de poder definidas entre os personagens contêm elementos metafóricos da condição macrosocial. O cinema norte-americano não está descontaminado das forças que o subsidiam nem da realidade em que está inserido. O personagem, como signo social, expressa valores específicos, ainda que de forma inconsciente, por parte do seu criador. Contudo, ao nos aproximar do conceito shakespeariano de dramaturgia, o foco passa a ser a construção do ser humano diante do seu mundo e das suas necessidades.

Hamlet tem um destino a cumprir, Woody também. Hamlet e Woody se questionam, hesitam, as vezes são corajosos, as vezes medrosos e indecisos. É esta inconsistência e fragilidade que fortalecem a empatia com o público espectador.

Neste momento, estabelecer uma relação entre um personagem de animação e um personagem clássico da dramaturgia shakespeariana pode parecer um exagero, mas para tornar isso possível é necessário ponderar sobre as diferenças funcionais narrativas e representação simbólica de ambos.

Personagens de animação tendem a seguir um grau de simbolismo associado ao universo infantil, ou seja, icônico e universal. Neste caso é preciso recorrer ao conceito de cartunização descrito por McCloud (2005) como simplificação da representação visual.

Quando abstraímos uma imagem através do cartum, não estamos só eliminando os detalhes, mas nos concentrando em detalhes específicos. Ao reduzir a

sua imagem ao seu significado essencial, um artista pode ampliar esse significado de uma forma impossível para arte realista (MCCLLOUD, 2005, p. 30).

Embora a citação acima faça referência à representação visual, a construção psicológica, gestual e verbal do personagem, ou seja, todos os elementos que motivam a representação visual, seguem o mesmo princípio. Personagens de animação, por condição da própria linguagem, tendem a ser icônicos em perfil e possibilidades narrativas. Não se tornam por isso uma forma limitada ou depreciativa de comunicação, ao contrário, a iconização do personagem, segundo McCloud (2005), potencializa suas possibilidades. São essas características que aproximam a linguagem da animação ao conceito dos contos de fadas.

Jung sugeriu que pode existir um inconsciente coletivo no inconsciente pessoal. Os contos de fadas e os mitos seriam como sonhos de uma cultura inteira, brotando deste inconsciente coletivo. Os mesmos tipos de personagens parecem ocorrer, tanto na escala pessoal como na coletiva (VOGLER, 2006, p. 48).

Personagens com um repertório de comunicação mais detalhado, construídos a partir das contingências narrativas de atores, tendem a revelar um perfil mais próximo do realismo e com um maior grau de complexidade narrativa. É o caso de Hamlet.

Woody é um personagem raso ou tipo em relação a Hamlet, mas complexo se comparado a personagens predominantes em animações de primeiro campo (narrativo, representativo, industrial). O que ambos têm em comum é o fato de serem manifestações do subconsciente dos seus autores. Representam a personalização de estratégias de adaptação à moral social e à condição individual de sobrevivência, comum a nós e às nossas necessidades. Somam-se a essas características, o desejo e a necessidade imposta pela condição de produto de mercado, de seduzir e cativar. Cada um expressa isso dentro de de limitações linguísticas distintas e possíveis.

Quando os brinquedos se dão conta de que Woody foi o responsável pela queda de Buzz, todos se voltam contra ele. O destino está selado, o mundo de Woody está destruído. Abandonado por Andy e agora pelos seus subordinados, só resta a ele uma alternativa: resgatar Buzz, restaurar a confiança e a ascendência moral sobre os outros brinquedos. Woody terá que cumprir sua jornada para compensar e superar a sua falha trágica, o desejo de vingança.

O verdadeiro personagem é revelado nas escolhas que um ser humano faz sob pressão – quanto maior a pressão, maior a revelação e mais verdadeira a escolha para a natureza essencial do personagem (MCKEE, 2012, p. 106).

Para a construção do roteiro de *Toy story*, a equipe comandada por John Lasseter, como referência, se utilizou de tramas envolvendo personagens que construíam uma jornada de aventura em cumplicidade. Entre essas, *Acorrentados* (The defiant ones, Stanley Kramer, 1958), *Fuga à meia-noite* (Midnight run, Martin Brest, 1988) e *Thelma e Louise* (Thelma & Louise, Ridley Scott, 1991). O conceito de Robert McKee (2012) é seguido à risca:

Um protagonista e sua história só se tornam interessantes quando as forças investidas contra ele o tornarem interessante; o personagem surge mais realístico e atraente a partir das escolhas feitas pelo protagonista em relação aos seus problemas (MCKEE, 2012, p.139).

As referências e os ensinamentos de McKee influenciaram diretamente a premissa de *Toy story* de que o fato de colocar os personagens em lados opostos reforça a atração atenuando o risco óbvio por se tratar de um filme de amizade.

A motivação de Woody passa a ser de levar Buzz de volta para casa, a de Buzz é de vingar-se de Woody. Buzz descobrirá que seu

archplot⁸ está condicionado a descobrir-se como brinquedo, enxergar a sua realidade. Já o destino comum dos dois implicaria na lição de moral da história, construir e zelar pela amizade. A preocupação da definição de um conceito moral configura a expectativa consagrada na dramaturgia grega, de orientar uma conduta que vai servir de motivação para purgar a hamartia do personagem e fazer a catarse do espectador. Em sendo a cultura grega aristocrática, a prática de referendar um princípio ético como mensagem, cumpria a função de consolidar valores daquela cultura. *Toy story* é um filme narrativo, representativo, industrial, a mensagem moral, além da intenção definida pelos gregos, ganha características de atração para um grande público, o que, por conseguinte, significa maior arrecadação financeira, seja na bilheteria do cinema ou nos licenciamentos. Nos dois casos, a preocupação do roteirista é de compensar, via catarse, inquietações do espectador em relação a sua realidade, nunca de torná-lo crítico a ela.

Até a consolidação do archplot de Woody, peripécias pontuais contribuem para a construção do seu ethos. Uma delas é o encontro com Sid. Vamos para casa brincar, diz ele pontuando a afirmação com uma risada maquiavélica, após tirar Buzz e Woody da máquina de pegar brinquedos. Sid é o vilão tirânico, alguém que tem prazer em fazer o mal e afirmar seus poderes sobre os inferiores. É a personificação dos medos de Woody, pois representa o mundo fora do castelo, a proximidade com a dor e o sofrimento. Como itens de empatia, o vilão evoca na cabeça do espectador as tensões naturais ocasionadas pelas transformações da vida. O crescimento, o amadurecimento, a autoridade, o aprendizado, e o confronto entre a experiência interna e o mundo real. Para amadurecer, para consolidar a sua virtú, Woody terá que fazer valer da práxis política. Uma metáfora comum aos contos de fada e resumida na citação abaixo referente ao conto *A guardadora de gansos*:

⁸ Archplot é um gráfico orientado para metas, onde, "para melhor ou pior, um evento gera vida de um personagem fora de equilíbrio, despertando nele o desejo consciente e/ou inconsciente por aquilo que ele sente irá restaurar o equilíbrio, lançando-o em busca de seu objeto de desejo contra as forças de antagonismo (interna, pessoal, extra-pessoal). Ele pode ou não pode alcançá-lo" (MCKEE, 2012, p. 196).

Devemos vencer os perigos, suportar as provações, e tomar decisões; mas a estória diz que se permanecermos fiéis a nós mesmos e a nossos valores, então, por mais que as coisas pareçam desesperadoras durante um certo tempo, haverá sempre um lugar feliz [...] A única forma de nos tornarmos nós mesmos é através de nossas próprias realizações (BETTELHEIM,1995 p. 173).

Sid é mau, muito mau, e isso fica bem claro quando ele dá o boneco alienígena, também tirado da máquina de pegar brinquedos, para o seu cão furioso. É tão mau que simula uma cirurgia na boneca da irmã, trocando a cabeça dela pela cabeça de um pterodáctilo. A história ganha contornos de suspense e terror a partir deste momento.

Brinquedos disformes e bizarros, frutos das experiências de Sid, cercam Woody, que entra em pânico. Enquanto para o espectador Woody representa um vórtice de projeção emocional, para fins de análise ele é um signo. Woody é resultado de uma percepção em sua natureza social e ideológica, fruto de um consenso coletivo, é produto de um processo de comunicação determinado pelas perspectivas individuais e pelas condições sociais e ideológicas de seus criadores. Simbolicamente, ao encontrar os brinquedos Woody conhece o lado desprivilegiado da sociedade, conhece o lumpemproletariado⁹. Seus valores sentimentais, intelectuais e morais são confrontados colocando em xeque a sua condição de dependência, predominante até então.

Woody, como expressão semiótica, desenvolve sua significação a partir da de uma atividade mental específica (valores individuais) em confronto com a sua expressão exterior. Para Bakhtin não existe diferenciação qualitativa neste conflito.

[...] o centro organizador e formador não se situa no interior, mas no exterior. Não é a atividade mental que

organiza a expressão, mas, ao contrário, é a expressão que organiza a atividade mental, que a modela e determina sua orientação (BAKHTIN; VOLOSHINOV, 2006, p. 114).

A relação entre a consciência de Woody e a realidade que ele começa a tomar conhecimento transforma-se numa metáfora de rito de passagem.

Uma vez acomodado e perfeitamente situado em relação a sua importância e função no seu ambiente natural, pouco lhe importava o mundo externo. Era uma criança protegida e segura no aconchego do lar, mas o seu defeito lhe fez perder esse direito. Não sendo digno, ele é expulso do paraíso e só poderá voltar se mudar e purgar sua falha - ele precisa se adaptar e a mudança é a condição. Na casa de Sid, Woody é a metáfora da criança que conhece a sala de aula pela primeira vez. Tomado pela insegurança ele volta-se para si mesmo, refugia-se nos seus próprios valores negando a realidade que se apresenta.

Mais adiante, ele descobre que os bonecos bizarros não são tão maus como ele pensava, são apenas seres infelizes, vítimas de um destino cruel e que a rigor ele não tem nenhuma responsabilidade.

Woody não deixa de ser o que é, apenas se reconstrói para reafirmar seus valores individualistas numa dimensão social mais ampla. O aristocrata assume sua condição burguesa. Isso também acontece com Buzz quando assiste uma propaganda de si mesmo na TV. Percebe que não é o verdadeiro Buzz Lightyear, e sim um brinquedo, uma representação de um herói imaginário. É a chave para aproximação dos dois e a solução para suas hamartias.

Buzz e Woody resolvem suas diferenças e decidem trabalhar juntos para retornarem para Andy. A práxis assume o mérito tendo a redenção como prêmio. Antes disso, os brinquedos ganham vida se revoltando contra a tirania de Sid. Uma catarse coletiva com a mensagem de que para mudar a realidade basta se unir e querer.

Na sequência, as ações que decorrem na perseguição ao caminhão de mudanças apenas consolidam a amizade de Woody e Buzz.

⁹ Termo marxista. Designa a população colocada socialmente abaixo do proletariado.

Miséria, maldade, sofrimento e feiura. O aristocrata sem o seu castelo tem que confrontar seus valores e sobreviver em um mundo cruel. A metáfora da desigualdade social está consolidada nessa sequência. Neste momento, o ódio está colocado como uma característica inerente a miséria, a maldade e a feiura. Algo estanque e inquestionável no tempo e no espaço.

Por fim, a lição de moral. Woody e Buzz voltam para o castelo e se livram de suas falhas trágicas entendendo que é preciso se unir, harmonizar as relações dentro da classe social do qual são líderes para voltarem ao “paraíso”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O sistema de Aristóteles, bem como os conceitos correlatos de práxis e virtú na perspectiva shakespeariana, são resultados de estudos de efeitos e recepção. O que se percebe, é que não há, ao longo do tempo, substituição de paradigmas narrativos na construção do personagem, mas sim um somatório progressivo de formatos em acordo com os valores contextuais ou adaptações de conceitos clássicos.

Como visto, a formação discursiva denuncia a influência ideológica, ora sendo usada como reforço a estratégia de empatia, ora acentuando o significado questões identitárias do personagem. A flexibilização das relações entre os personagens ocorre sempre com o objetivo de, inicialmente, causar ruptura e fragilização de conceitos sociais estabelecidos, mas que, ao final, acabam reforçam estes mesmos valores a partir de uma retomada de equilíbrio nas relações de poder e nas funções gregárias do personagem. O resultado é uma sensação de equilíbrio e passividade por parte do espectador.

A previsibilidade relativa da estrutura narrativa garante os resultados na recepção cumprindo desta forma um papel significativo no jogo das influências. Woody é o resultado de estratégias de provocação emocional porque está delimitado por uma construção emocional humana comum a qualquer um de nós, talvez mais às crianças pela persistente necessidade de descoberta e afirmação no mundo, mas também uma afirmação de que tudo pode ser mudado desde que nada mude.

Em todas as situações aqui descritas, a racionalidade estratégica na construção do personagem Woody são direcionadas para consumir o fenômeno de obra de 1º campo¹⁰. É ele um signo definido pelos elementos sociais históricos, a partir de concepções sociais estruturadas na sua origem. Expressa, por assim dizer, o ponto vista de quem detém e financia os modos de produção audiovisual. A dialogicidade da relação personagem e espectador, é estabelecida na medida que os interesses de manutenção ou concessão de valores expressos na obra, garantam a bilheteria e a hegemonia econômica.

É possível concluir, que os princípios que apontam para um sistema narrativo direcionado para os valores da sedução podem ser desconstruídos. A escolha depende da intenção que rege o ato comunicativo. Inquietar e problematizar são palavras chaves que surgem como alternativa para estabelecer um contato mais dinâmico e ativo com o espectador.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**: Poética. 4ª edição. São Paulo: Nova Cultural, 1991. — (Os pensadores: v. 2).

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 12ª Edição, São Paulo: Hucitec, 2006.

_____. **Estética da criação verbal**. 2ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____.; VOLOSHINOV, Valentin Nikolaevich. **O Freudismo**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos Contos de Fada**. São Paulo: Paz e Terra, 1995.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

¹⁰ Obras de mercado.

CAMPOS, Flávio de. **Roteiro de cinema e televisão:** a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma história. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

GABLER, Neal. **Walt Disney:** O triunfo da imaginação americana. Osasco, SP: Novo Século, 2009.

MCCLLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos:** história, criação, desenho, animação, roteiro. São Paulo: M. Books do Brasil, 2005.

MCKEE, Robert. **Story:** substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros. Curitiba: Arte & Letra, 2012.

PRICE, David. **A Magia da Pixar:** como Steve Jobs e John Lasseter fundaram a maior fábrica de sonhos de todos os tempos. Rio de Janeiro: Elsevier, 2009.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor:** estruturas míticas para escritores. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

REFERÊNCIA FILMOGRÁFICA

TOY STORY. John Lasseter. EUA, 1995.



Stanley Kubrick dirige Tom Cruise em cena de *De olhos bem fechados* (1999).

Direção de atores: análise ativa e Percurso Gerativo de Sentido

Josias Pereira¹

Doutor em Educação, Pós-Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (PPGEL), Universidade Estadual de Londrina. Professor Adjunto do Curso de Cinema e Audiovisual, Universidade Federal de Pelotas (UFPEL)

Vagner de Souza Vargas²

Doutorando em Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE), Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), Bolsista CAPES, Ator, Licenciado em Teatro

Resumo: A direção de atores é um dos elementos principais na realização de curtas e longas- metragens. Basicamente, a área do teatro representa um potente subsídio dos diretores, logo, queremos apresentar a semiótica greimasiana e a decupagem da narrativa como elementos que o diretor pode utilizar de auxílio na hora de dirigir um ator. Dessa forma, consideramos como a análise ativa de criação, de Stanislavski, pode ser utilizada em conjunto com os princípios de Greimas.

Palavras-chave: semiótica greimasiana; cinema; preparação de atores; atuação.

Abstract: The directing of actors is a key element in the achievement of short and feature films. Basically, the theater area is a powerful benefit of directors, therefore, we want to present the greimasian semiotic and the narrative's decoupage as elements that the directors can use to aid on directing of actors. Thus, we consider as the Stanislavsky's active analysis of creation, can be matched with Greimas' principles.

Palavras-chave: greimasian semiotics; cinema; preparation of actors; acting.

INTRODUÇÃO

Diretores inexperientes têm dificuldades em lidar com atores por ain-

¹ erdfilmes@gmail.com

² vagnervarg@yahoo.com.br

da não compreenderem os processos criativos destes. Além disso, falhas na formação, sem o estudo de princípios que forneçam subsídios sobre as técnicas de atuação, métodos para compreender a narrativa e o contexto histórico-emotivo de cada personagem, fazem com que esses diretores acabem entregando a responsabilidade da interpretação para os atores resolverem entre si, conforme suas técnicas – que, muitas vezes, podem vir apenas de uma formação teatral –, ou fornecem direcionamentos de atuação que são revertidos em resultados cênicos inadequados a uma obra cinematográfica.

Nesse sentido, nos últimos três anos, nossa pesquisa vem apresentando uma proposta teórico-prática para dirigir os atores, com ênfase na **interpretação do roteiro**, compreendendo o que ele se propõe a dizer, a função de cada personagem ali presente, o contexto de cada uma dentro daquela história e sobre como a narrativa contribui para que esse roteiro diga realmente o que pretende dizer. Para isso, tomamos por base algumas teorias da semiótica como mote fomentador de embasamento como apresentado nos artigos:

- *A Decupagem de Direção: Gênese e Limitações Artísticas*³;
- *O Percurso Gerativo de Sentido e a Produção Audiovisual: uma forma alternativa de pensar a direção cinematográfica*⁴;
- *A Semiótica Greimasiana e a Comunicação na Produção de um Audiovisual*⁵;
- *Percurso Gerativo de Sentido no filme Curta-Metragem “Débora: da teoria à prática*⁶”.

Vários livros foram lançados nestes últimos 15 anos para contribuir com essa questão. Porém, esses livros sempre usam como base teorias de teatro, já que a maior parte dos atores tem a sua forma-

3 XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul 2011

4 XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul 2012

5 XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul 2014

6 XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul 2014

ção advinda desta área do conhecimento, dentre eles destacamos os livros *Direção de atores*, de Carlos Gerbase, *Astros e estrelas do cinema brasileiro*, de Antônio Leão da Silva Neto, de *Grandes astros do cinema - Filmografia de atores*, de Paulo Silva Lopes e *O ator de cinema*, de Jaqueline Nacache.

Muito embora existam escolas que se dediquem ao ensino das técnicas de atuação para o cinema, a maior parte dos referenciais técnicos dos atores, assim como sua formação, é embasada nas técnicas de teatro. Em nossa pesquisa, desejamos apresentar uma possibilidade de interlocução com outra área do conhecimento que possa contribuir para a união da técnica (decupagem do roteiro⁷), com a prática de atuação dos atores, acreditando que esse interstício possa ser feito pela semiótica *greimasiana*.

O Percurso Gerativo de Sentido (PGS), uma das teorias de Greimas, tem sido utilizado como recurso para decupagem de roteiro e organização sistemática da preparação de atores para o trabalho em cinema, conforme detalhamos no artigo “Percurso gerativo de sentido no filme curta-metragem *Débora: da teoria à prática*”, apresentado no XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, em 2014.

Porém, apesar da semiótica *greimasiana* colaborar para a concepção desse percurso, ela, por si só não fornece subsídios que venham ao encontro dos princípios e técnicas utilizadas pelos atores para a criação de seus personagens, e sobre como desenvolver sua atuação no cinema.

Apesar disso, sua adaptação pode fornecer alguns pontos de encontro com teorias e práticas das técnicas de atuação, mesmo que elas estejam baseadas e direcionadas para o trabalho teatral. Sendo assim, o objetivo desse trabalho é apresentar algumas relações entre a proposta do Percurso Gerativo de Sentido (PGS) e alguns dos princípios estabelecidos por Constantin Stanislavski para a preparação de atores e para a criação de um papel.

7 Um dos achados da nossa pesquisa de pós-doutorado, realizado no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (UEL/ PR).

O PERCURSO GERATIVO DE SENTIDO NA PREPARAÇÃO DE ATORES E O GRUPO DE PESQUISAS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

O roteiro é a ação comum com a qual o diretor e o ator vão trabalhar. Pela nossa experiência prática, percebemos que é justamente na interpretação que o diretor faz do roteiro, e que o ator faz do mesmo roteiro, que nascem as diferenças e pontos de vistas divergentes de um mesmo filme. O ator se foca mais na narrativa e no contexto de sua personagem, enquanto alguns diretores, em início de carreira, costumam estar mais centrados na técnica cinematográfica, ou seja, se o filme terá bons enquadramentos, planos, fotografia, som, ou será interessante visualmente, o que, por um lado, perde a perspectiva de criar um filme que narre a história com a ajuda do ator sobre os elementos que dão vida às personagens, no que se refere à atuação.

Neste ponto, o PGS ajuda atores e diretores a entenderem o roteiro (significante) e, com essa base, criarem a significação (direção de atores) para que o público possa perceber, então, o significado (para que ele compreenda e interiorize os signos apresentados no filme). Mas, afinal, o que é o Percurso Gerativo de Sentido? Bem, podemos resumi-lo como uma ciência nova, que analisa as trocas simbólicas que temos com o meio. O mesmo acontece com os personagens que, *a priori*, vivem a realidade do filme, a realidade fílmica. Segundo Barros (2005), o texto pode ser analisado tanto da forma oral, escrito, visual e gestual.

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

Para Greimas, o texto é um todo de significações, e uma das ações principais do mesmo são as relações existentes entre as unidades do texto, responsáveis pelo seu sentido, pois é justamente esse sentido que vai contribuir na narrativa do filme. Essa relação é sentida na

significação, no diálogo ou ações entre os personagens, sejam elas verbais ou não verbais. Então, nesse sentido, o que é significação?

Segundo Greimas (1972), a significação é a junção que o espectador faz do signo apresentado, onde o signo é a junção do significante e da significação. Significante é a parte escrita - que no audiovisual é representado pelo roteiro -, já o significado, é como o público interpreta o significante. Assim, a significação é a ação que une o significante ao significado, e que, no audiovisual, seria como se o diretor e o ator criassem uma forma que possibilitasse ao espectador compreender as ações.

O Percurso Gerativo tenta analisar a narrativa que vai estar presente no texto. Para Greimas (1972), em um texto teremos sempre um sujeito que parte em busca de objetos de valor e a função do diretor é a de narrar como essa ação acontece. O PGS possibilita ao leitor a compreensão global do texto analisado, diminuindo a subjetividade que se tem ao ler o texto e as diversas interpretações possíveis. Como o cinema é um trabalho em equipe, com profissionais executando suas atividades em diversas áreas, quanto menos subjetividades e aberturas para interpretações das execuções de atividades técnicas diante do roteiro a equipe tiver, melhor será o entendimento e o trabalho dentro do set de filmagem. No que se refere ao trabalho do ator e do diretor, é fundamental que compreendam juntos o que o texto (roteiro) pretende dizer e que encontrem uma sintonia nos objetivos que traçarão para contar essa história, organizando desde a mininarrativa até o filme com um todo.

Segundo Bertrand, "o objeto da semiótica é o sentido" (2003, p.11). No cinema, o sentido é dado por vários elementos, dentre eles, a fala. Na semiótica, a fala se processa através da enunciação, que pode ser entendida como a materialidade entre a língua e a fala. Assim, segundo Santaella, podemos conceber semiótica como:

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

Uma tentativa de usar o Percurso Gerativo de Sentido na direção de atores se dá pela necessidade de associarmos uma teoria de outra área para a prática de direção cinematográfica.

A PREPARAÇÃO DO ATOR

O Percurso Gerativo de Sentido, apesar de ter conceito e proposta estruturados dentro de uma perspectiva objetiva, pode apresentar subsídios que venham ao encontro das propostas de Constantin Stanislavski para a preparação dos atores ao seu ofício. No caso do autor russo, as técnicas foram desenvolvidas tendo em vista o trabalho dos atores em teatro. Porém, alguns elementos dessas propostas pedagógicas podem ser aplicados para quaisquer linguagens nas quais os atores desejem desenvolver os seus trabalhos. Acima de tudo, Stanislavski propunha uma metodologia para auxiliar os atores em como assimilar, da melhor maneira possível, os elementos contidos no texto em que se passa a história de suas personagens, e a proposta que o diretor desejava com aquela encenação.

Nesse sentido, na obra *A Preparação do Ator*, Stanislavski descreve uma série de atividades que indicam perspectivas de como o ator pode se preparar para o momento da atuação. Com o objetivo de que os atores compreendessem de maneira efetiva cada passagem do texto e os motivos que levaram suas personagens a estarem ali naquele momento, Stanislavski propunha que os atores deveriam:

Descobrir o nome mais adequado para a unidade, um nome que caracterize a sua essência interior. [...] O nome certo que cristaliza a essência de uma unidade, descobre o seu objetivo fundamental (STANISLAVSKI, 2014, p. 159).

Dentro dessa perspectiva, o autor propõe algo semelhante ao que efetuamos no Percurso Gerativo de Sentido, ao decuparmos as falas das personagens, descobrindo os planos narrativos. Inicialmente, Stanislavski (2014) sugere que se dê um nome para essas unidades, com o intuito de que o acionamento integral de conceitos e referenciais relativos a cada plano, possa ser acessado rapi-

damente por meio de uma palavra. Porém, todo o restante também deve ser criado. Nesse sentido, Stanislavski (2014) alude que os atores devam criar substantivos e verbos que resumam aquele determinado momento em que a personagem se encontra na história, ressaltando que:

Substantivo evoca um conceito intelectual de um estado de espírito, uma forma, um fenômeno, mas só pode definir o que é apresentado por uma imagem, sem indicar movimento e ação. Cada objetivo deve trazer dentro de si a semente da ação. [...] Durante todo esse intercâmbio, os verbos provocam pensamentos e sentimentos que, por sua vez, são provocações à ação (STANISLAVSKI, 2014, p. 163).

O acionamento de contextos por meio de resumos em substantivos e verbos para cada momento da personagem pressupõe um todo contextual que o ator, juntamente com o diretor, discute e cria a partir do texto dramático-literário, e que necessita ser rapidamente acionado pelos atores quando no momento da atuação. Portanto, é essencial que esse processo tenha o poder de atrair e emocionar o ator. De modo semelhante, nos planos narrativos do PGS, também podemos criar subsídios de acesso rápido ao imaginário que o ator cria para acessar as emoções da personagem em cada momento da cena.

Ao decuparmos os planos narrativos, explorando as motivações e enunciados de estado da personagem, também estamos aprofundando o conhecimento sobre o universo das personagens, bem como suas funções na obra que está sendo contada. Esse processo auxilia tanto o ator quanto o diretor a melhor compreenderem cada nuance das personagens, assim como a atingirem uma sintonia sobre qual abordagem será levada à cena. Sobre esse aspecto, Stanislavski (2014) alega:

O ator toma os pensamentos contidos nas falas do papel e chega a uma concepção do que eles significam. Essa concepção, por sua vez, levá-lo-á a formar uma opinião

sobre eles, que, correspondentemente, afetará seus sentimentos e sua vontade (STANISLAVSKI, 2014, p. 294).

Todos esses procedimentos não se relacionam apenas às ações em cena, ou às movimentações, eles também envolvem os percursos emotivos que a personagem desenvolve ao longo da história. Apesar de ser um momento analítico sobre o roteiro, atores e diretores, podem pensar em alternativas para enfatizar os aspectos narrativos e psicológicos do personagem como, por exemplo, opções de planos, enquadramentos, movimentações de câmera, etc. Tal recurso também pode auxiliar o ator a criar elementos que potencializem o seu trabalho, tendo em vista que, para cada situação, a ênfase que o diretor dará deverá ser de determinada maneira, devendo adaptar a sua atuação para o que a lente da câmera for apresentar ao espectador. Com relação a esse processo, Stanislavski (2014) refere que:

Só quando alcança uma compreensão mais profunda do papel e concebe seu objetivo fundamental é que, pouco a pouco, vai emergindo uma linha, que forma um todo contínuo. Então, temos o direito de dizer que o trabalho do ator começou (STANISLAVSKI, 2014, p. 300).

As propostas pedagógicas de Stanislavski foram criadas para o trabalho dos atores em teatro. Entretanto, por se tratarem de aspectos relativos ao processo de criação desenvolvido por atores, o fato das origens terem uma base teatral não determina a exclusividade dessas propostas ao trabalho nos palcos. Mas, até os dias de hoje, a adaptação dos contextos técnicos entre a linguagem teatral e a cinematográfica parece ser o grande dilema técnico no trabalho dos atores que transitam entre as duas linguagens.

A CRIAÇÃO DE UM PAPEL

O Percurso Gerativo de Sentido adaptado para a proposta cinematográfica faz um recorte da teoria cognitiva que utilizamos aqui com o objetivo de fornecer subsídios mais específicos, esclare-

cedores das dúvidas que possam vir a surgir ao lermos o roteiro. Além disso, esse processo também permite que a equipe esteja trabalhando em consonância, para que todos os profissionais envolvidos no filme desenvolvam seus trabalhos em sintonia à proposta que se está desejando transformar em obra cinematográfica.

Por esses motivos, o diretor precisa estar seguro de que o elenco de seu filme compreendeu as mensagens que ele pretende apresentar por meio da linguagem cinematográfica. Desse modo, de acordo com o que as abordagens do Percurso Gerativo de Sentido propõem, Stanislavski (2012), ao escrever sobre o processo que os atores devem desenvolver antes de irem para a cena propriamente dita, pondera:

Pela análise, o ator passa a conhecer melhor o seu papel. [...] Como num trabalho de restauração, a análise calcula o todo, fazendo viver vários dos seus segmentos. [...] A análise feita pelo artista é muito diferente da que faz o estudioso ou o crítico. Se o resultado de uma análise erudita é o *pensamento*, o de uma análise artística é o *sentimento*. [...] O objetivo da análise deve ser o de estudar detalhadamente e preparar *circunstâncias* determinadas. [...] De modo que, por meio delas, numa fase ulterior do processo de criação, as emoções do ator já sejam instintivamente sinceras e seus sentimentos fiéis à vida (STANISLAVSKI, 2012, p. 26-27).

A metodologia proposta pelo PGS na direção de atores vem ao encontro desses aspectos, uma vez que centra suas análises na busca pelas significações de cada plano narrativo, em cada momento vivenciado pela personagem do roteiro. Stanislavski (2012) alega que os personagens têm muitos planos por onde fluem a sua vida. Dentre os quais, podemos destacar o *plano externo*, onde se processa o enredo e os acontecimentos da história; já no *plano da situação social*, compreendemos a classe social, etnia, aspectos de constituição histórico-cultural, etc.; podemos citar também o *plano literário*, com suas ideias, estilos e escolas. Além desses, há, ainda, o *plano estético*, no qual entram os referenciais estéticos que per-

meiam a concepção do autor da obra (texto, peça de teatro, roteiro do filme), do encenador, da proposta de trabalho e, inclusive, dos referenciais de formação artística do ator. No *plano psicológico* são abordados aspectos da ação interior, os sentimentos e o emocional. O *plano físico* se refere às ações físicas e seus objetivos. Mas, apesar de todos esses planos, existe o *plano dos sentimentos criadores pessoais* que pertencem ao ator e a maneira como ele opera a interlocução de todos esses planos para criar a sua personagem.

Por mais que o detalhamento desses aspectos e etapas analíticas, tanto da personagem quanto da história a ser contada, pareça por deveras exaustivo e demorado, a separação desses planos e etapas é apresentado assim por uma questão didático-textual, uma vez que eles se processam de maneira simultânea. No entanto, se faz necessário ressaltar a existência desses e tantos outros elementos para que, ao aprofundarmos a análise de um roteiro, possamos dispor de subsídios vários e ricos para fornecer aos atores possibilidade de construir partituras para cada momento de suas personagens. Sobre esse assunto, Stanislavski refere que tais partituras para um papel devem “compor-se de objetivos físicos e objetivos psicológicos. [...] Nem tudo aquilo de que nosso coração está repleto pode ser comunicado por palavras” (2012, p.83).

Ao ressaltar esse aspecto, Stanislavski (2012) também fornece contribuições para que atores e diretor possam pensar em quais subtextos desejam abordar nas falas das personagens. O processo de análise e desenvolvimento desses aspectos pode ser desenvolvido ao longo do Percurso Gerativo de Sentido, conforme vai aprofundando a análise dos planos narrativos. Nesse sentido, o método da Análise Ativa, proposto por Stanislavski (2012), tem uma abordagem que permite a cooperação no trabalho entre ator e diretor. Segundo esse autor, a Análise Ativa é uma abordagem que desempenhamos ao analisarmos a estrutura do texto por meio da ação, nos levando a descobrir as possíveis situações que estão por trás das palavras.

Na análise ativa, ator e diretor devem subdividir o texto em partes, observando os acontecimentos iniciais que conduzirão à problemática abordada na obra em questão, o acontecimento fundamental, relacionado a uma circunstância que provoca o desenvolvimento dos fatos da história, assim como o acontecimen-

to central, relacionado ao clímax da narrativa, e ao seu desfecho propiciando uma compreensão abrangente do roteiro. O conceito de *superobjetivo*, proposto por Stanislavski (2012), guiará diretor e ator a compreenderem a evolução dramática da personagem. A Análise Ativa permite acessar a integralidade psicofísica do ator, para utilizá-la na cena. Por meio dessa ordenação dramática, o ator tem a possibilidade de ir compreendendo o desenrolar dos fatos relacionados à sua personagem naquela história.

O primeiro passo da Análise Ativa é dividir o texto em partes menores ou acontecimentos, assim como os procedimentos desenvolvidos no Percurso Gerativo de Sentido. Para cada acontecimento, se divide os momentos iniciais, fundamentais, centrais e finais. Em cada um deles são identificados os personagens ali envolvidos, suas ações, objetivos imediatos, sua contra ação. Cada acontecimento é analisado em separado e tem um caráter objetivo e subjetivo. Nesse sentido, são as propostas do diretor de como contar a história e a colaboração do ator nesse processo que vão tecer a trama de ligação psico-emotiva desses fatos para que o ator possa compreender o universo emocional desta *persona* que ele está criando e, assim, poder vir a desenvolver o seu trabalho em concordância com o que o diretor deseja contar na obra. Com isso, o ator pode criar partituras de ações e emoções que devem ser trabalhadas em cada acontecimento identificado no roteiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desse texto, pudemos observar os pontos em comum da adaptação, proveniente de um recorte nas teorias de Greimas sobre o Percurso Gerativo de Sentido para a direção de atores em cinema e as propostas de pedagogia para o trabalho do ator, sistematizadas por Constantin Stanislavski. O encontro das duas abordagens permite ao diretor trabalhar em sintonia com o seu elenco, desenvolvendo uma concepção tanto do ponto de vista da história do roteiro como um todo, quanto do desempenho da interpretação que cada ator dará ao seu personagem na cena.

Esses procedimentos permitem que todos os profissionais envolvidos na criação da obra cinematográfica possam compreender a

proposta que será desenvolvida sem divergências e dúvidas sobre a concepção do trabalho. Apesar disso, essa nos parece ser uma primeira e importante etapa do trabalho entre diretores e atores ao longo do processo de filmagem. No entanto, cabe ainda aprofundarmos o desenvolvimento de técnicas que possibilitem aos atores com formação em técnicas de atuação teatral, conseguirem efetuar as devidas adaptações técnicas para a atuação em produções cinematográficas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria do discurso: fundamentos semióticos**. 3ª ed. São Paulo: Humanitas/USP, 2005.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Bauru/SP: EDUSC, 2003.

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

_____. **Em busca do sentido: estudos discursivos**. SP: Contexto, 2008.

GERBASE, Carlos. **Cinema: Direção de Atores**. 1ª ed. Porto Alegre: Artes e ofícios, 2003.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Da Imperfeição**. São Paulo: Hacker, 2002.

LOPES, Paulo Silva. **Grandes Astros do Cinema**. Porto Alegre: AGE, 2005.

NACACHE, Jacqueline. **O ator de cinema**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2005.

NETO, Antonio Leão da Silva. **Astros e estrelas do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, 2010.

PEREIRA, Josias; CARVALHO, Monique; MALASPINA, Arthur. O

Percurso Gerativo de Sentido e a Produção Audiovisual: uma forma alternativa de pensar a direção cinematográfica. **XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul 2012**.

PEREIRA, Josias; VARGAS, Vagner. Percurso Gerativo de Sentido no Filme Curta-Metragem “Débora”: da Teoria à Prática. **XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul 2014**.

PEREIRA, Josias; PRADO, Thiago. A Decupagem de Direção: Gênese e Limitações Artísticas. **XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul 2011**

PEREIRA, Josias; SILVA, Vinicius; BORGES, Rodrigo. A Semiótica Greimasiana e a Comunicação na Produção de um Audiovisual. **XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul 2014**.

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

STANISLAVSKI, Constantin. **A criação de um papel**. 17ª ed. Rio de Janeiro/RJ: Civilização Brasileira, 2012.

_____. **A preparação do ator**. 32ª ed. Rio de Janeiro/RJ: Civilização Brasileira, 2014.

ZILBERBERG, C. **Elementos da gramática tensiva**. Trad. Ivã Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

O PROCESSO





Foto de cena de *Ruptura* (Vinicius Silva, 2016).

Preparando atores no curta-metragem *Ruptura*

Douglas Ostruca¹

Discente do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Pelotas

Resumo: Este artigo se propõe a relatar o processo de preparação de atores para o curta-metragem universitário *Ruptura* (Vinicius Silva, 2016). Pontuando a teoria de Stanislavski e os exercícios de Fátima Toledo como base do planejamento de trabalho, o artigo explora cada momento deste, indo da seleção de atores aos ensaios com os mesmos.

Palavras-Chave: Stanislavski; Fátima Toledo; *Ruptura*; Cinema universitário; Cinema brasileiro.

Abstract: This article proposes a report of the actors preparation in the short movie *Ruptura* (Vinicius Silva, 2016). Using Stanislavski's theory and Fátima Toledo's acting exercises as bases for the work planning, the article explores each moment of it, from the preparation to the tests.

Keywords: Stanislavski; Fátima Toledo; *Ruptura*; Academic cinema; Brazilian cinema.

INTRODUÇÃO

O curta metragem *Ruptura* (Vinicius Silva, 2016) surgiu como projeto acadêmico produzido para a disciplina de Direção I do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Tendo o intuito de aplicar na prática o aprendizado teórico e adquirir experiência para atuar no mercado de trabalho como realizadores de audiovisual.

O curta em questão, tem como personagem principal Fábio (Denilson Cosserez), um jovem trabalhador de classe baixa, que mora na periferia da cidade junto de sua irmã mais nova, Melissa (Andy Marques), e a mãe, sendo que essa sempre prezou pela honestidade, educando os filhos para ficarem longe do crime. Tudo começa

¹ douglas.ostruka@hotmail.com

quando Melissa se envolve com Dênis (Bernardo Pawlak), um menino de classe alta, cheio de más intenções e que ao longo da narrativa violenta a moça e a mata. Diante da situação, Fábio entra em conflito interno: o sistema em que acreditou a vida toda se mostra falho. Para não deixar Dênis impune o personagem principal decide fazer justiça com as próprias mãos.

A partir do roteiro do curta e da teoria presente no livro *A narrativa visual* (BLOCK, 2010), foi elaborado um gráfico de intensidade que visava demarcar com clareza os picos da narrativa. A partir desse gráfico foi possível identificar diferentes momentos da história e, por consequência, diferentes energias a serem trabalhadas com os atores, ajudando no processo de preparação e, na unidade geral da obra.

Compreendido os diferentes momentos do roteiro, utilizamos do método de Stanislavski para trabalhar com os atores na criação dos personagens. Para ele “toda ação deve ter uma justificativa interior, deve ser lógica, coerente e real” (2006, p.76), para isso, o autor propõe que o ator se coloque nas circunstâncias dadas pelo papel, tirando de si emoções verdadeiras para construir a parte interna de seu personagem. Além disso, Stanislavski também trabalha com a memória das sensações (ligada aos cinco sentidos) e a memória emotiva (ligada às emoções), assim, é possível criar exercícios para acessar essas memórias nos momentos necessários, pois, como defende o autor “por meios conscientes alcançamos o subconsciente” (2006, p. 215).

Fátima Toledo² aplica na prática a teoria de Stanislavski e outros autores, sendo que alguns de seus exercícios são apresentados no livro *Fátima Toledo - interpretar a vida, viver o cinema* (CARDOSO, 2014), o qual aborda o processo de preparação de alguns longas, como, *Pixote: a lei do mais fraco* (Hector Babenco, 1981), *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles; Kátia Lund, 2002), *O céu de Suely* (Karim Ainouz, 2006), entre outros. Através desses exercícios, a preparadora de elenco busca auxiliar o ator a encontrar o perso-

nagem dentro de si, criando sensações que podem ser acessadas quando necessário (CARDOSO, 2014).

Apresentados os autores de base do processo de preparação do curta-metragem *Ruptura*, entraremos a fundo no relato referente a este caso, pontuando detalhes considerados importantes desde a finalização do roteiro e seleção dos atores até o trabalho prático, colocando, também, alguns exercícios utilizados na preparação.

DA FINALIZAÇÃO DO ROTEIRO À SELEÇÃO DE ATORES

Antes do início do processo de seleção e, posterior preparação dos atores, o diretor abriu a narrativa para discussão entre os membros da equipe principal e, após considerar as sugestões do grupo, o roteiro passou por algumas alterações e revisões. O projeto inicial tinha um elenco composto por cerca de quinze atores, o qual foi reduzido para o total de seis, sendo que três deles ocupavam papéis de destaque. Tal redução se deu pela necessidade de dimensionar o projeto para o tempo de produção disponível no semestre do curso, o qual possui por volta de quatro meses.

Depois de fechar o roteiro, alguns atores foram contatados para realizar o teste para o curta-metragem, sendo que já nessa etapa contamos com a orientação de Vagner Vargas, formado em Teatro pela UFPel, o qual nos auxiliou, principalmente, na escolha dos exercícios propostos aos atores. No total foram realizados cerca de dez testes, sendo que o principal critério da seleção não era ser ator profissional, mas possuir um certo grau de afinidade com o papel e entendimento sobre o personagem: para essa análise selecionamos trechos do roteiro considerados importantes para a compreensão de cada personagem. Primeiro foram escolhidos os atores para os papéis de Fábio, Melissa e Dênis. Em seguida, foram selecionados os atores que fariam os personagens secundários; entretanto, tais atores tiveram de ser substituídos durante o processo.

² Para mais informações sobre o trabalho de Fátima Toledo recomenda-se, também, a leitura da matéria “Como não ser ator” de Emilio Fraia. Disponível em: <<http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-28/questoes-de-interpretacao/como-nao-ser-ator>>.

O PROCESSO DE PREPARAÇÃO

Antes de iniciar o processo de preparação, pontuamos como referência de atuação os filmes *O lobo atrás da porta* (Fernando Coimbra, 2013) e *O céu de Suely*, que possuem estética realista³; além disso, junto aos atores principais, foram trabalhadas as intenções de cada cena e diálogo, para que todos tivéssemos a mesma compreensão da narrativa e dos personagens. Usando o modelo de trabalho de Fátima Toledo, separamos o elenco em núcleos de relação – os quais consistem em agrupamentos que levam em consideração, principalmente, as relações entre os personagens – para então iniciarmos a aplicação dos exercícios de desenvolvimento das energias internas dos personagens. Tal divisão se deu da seguinte forma: Denilson e Andy; Denilson e Bernardo; Andy e Bernardo, sendo que, com cada grupo foram realizados encontros semanais durante um mês e meio.

No início da parte prática, os exercícios foram propostos aos atores, sendo que estes também contribuíram incrementando detalhes específicos. Cada exercício foi relacionado com uma música, para o caso de, durante as gravações, surgir a necessidade de acessar diretamente a energia do personagem. Um dos exercícios utilizados foi o da despedida, aplicado por Fátima no filme *O céu de Suely*, no qual dois personagens ficam de frente um para o outro – no caso do curta-metragem *Ruptura*, Fábio e Melissa. Ela precisa partir e ele deseja que a irmã fique; assim, necessitam usar de todos os argumentos possíveis para tentar convencer o outro a mudar de decisão, entretanto, não há uma escolha e Melissa vai embora, deixando o irmão lidar com o peso da partida. Já para o momento inicial do roteiro foi utilizado o exercício do abraço, que ajudou a construir a relação entre esses mesmos personagens. A proposta foi que se abraçassem por um longo período, ao som de uma música fraternal. Em outro exercício, Denilson foi vendado e colocado para ouvir uma música de *heavy metal* juntamente com provocações

³ No livro *Dicionário teórico e crítico de cinema*, o termo *realismo* aparece como um movimento que “reivindica a construção de um mundo imaginário que produz um forte efeito de real, mas procura também, e contraditoriamente, recuperar uma certa capacidade de idealidade, para dizer alguma coisa sobre o real, e não apenas sobre a realidade momentânea” (AUMONT; MARIE, 2012, p.252-253).

relacionadas ao complicado momento que o personagem passava; o objetivo de tal exercício era alcançar o ápice energético, o ponto mais alto do roteiro, o momento em que o personagem Denilson aperta o gatilho de um revólver e mata Dênis. Além desses, outros exercícios foram trabalhados, todos com o intuito de desenvolver nos atores a energia interna dos personagens.

Depois da terceira semana, os exercícios foram aplicados nos ensaios das cenas, e a partir desse momento, o diretor passou a acompanhar o trabalho para pontuar o processo com suas observações. Os ensaios duraram outras três semanas, sendo que na última, foram realizados nas locações, de modo que os atores pudessem conhecer os espaços e, junto ao diretor, trabalhar previamente a *mise-en-scène*⁴.

Quanto aos atores secundários, o processo foi mais simples: cerca de duas semanas antes das gravações foi trabalhada a energia interna dos personagens juntamente com os ensaios das cenas. Um deles era não-ator⁵, porém, sua assimilação ao processo foi rápida, assim como a compreensão da energia do personagem.

Durante os ensaios também foi trabalhada a adaptação da linguagem corporal dos atores de teatro para o cinema; como a parte interna de cada personagem já estava bem construída com os exercícios, foi necessário apenas orientar os atores, em momentos pontuais, para focar nessa energia, pois, dessa forma, a parte externa funciona melhor na tela do cinema (PAULA, 2001).

RESULTADOS E CONCLUSÃO

Além de ter como base as teorias de Stanislavski sobre a preparação dos atores e os exercícios de Fátima Toledo, contamos com o auxílio de Vagner Vargas, formado em teatro pela UFPel, o qual

⁴ “O conceito de ‘mise-en-scène’ define, entre outros elementos, o espaçamento de corpos e coisas em cena (...), enquadramento, gesto, entonação da voz, luz, movimento no espaço. Define-se na figura do sujeito que se oferece à câmera na situação de tomada, interagindo com outrem que, por trás da câmera, lhe lança o olhar e dirige sua ação” (RAMOS, 2012, p. 53.).

⁵ Termo usado para nominar atores não profissionais (PAULA, 2001).

nos acompanhou durante todo o processo, que resultou em um bom aprendizado para todos os envolvidos. Vale ainda pontuar que não existem métodos melhores ou piores, a escolha do processo e dos exercícios varia a partir dos diferentes atores e histórias, sendo que em cada uma existem diferentes formas para se alcançar um bom resultado. Além disso, devemos salientar a importância de se ter uma boa relação com os atores, lembrando que eles também são seres humanos e portanto, possuem limitações; sendo assim, o preparador deve ser compreensivo e manter a calma durante todo o processo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. 5ª ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

BLOCK, Bruce. **A narrativa visual**. - São Paulo: Elsevier, 2010.

CARDOSO, Mauricio. **Fatima Toledo** - interpretar a vida, viver o cinema. São Paulo: Editora Liber Ars, 2014.

FRAIA, Emilio. Como não ser ator. **Revista Piauí**, Rio de Janeiro, n. 28, jan.2009. Disponível em: <<http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-28/questoes-de-interpretacao/como-nao-ser-ator>>. Último acesso em: 12/10/2015.

PAULA, Nikita. **Voo cego do ator no cinema brasileiro: experiências e in experiências especializadas**. São Paulo: Annablume, 2001.

RAMOS, Fernão Pessoa. A Mise-en-scène realista: Renoir, Rivette e Michel Moullet. In: **XIII Estudos de Cinema e Audiovisual SOCINE**. São Paulo: Socine, 2012, p. 53-68.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. Tradução: Pontes de Paula Lima. 16 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

_____. **A preparação do ator**. Tradução: Pontes de Paula Lima. 23 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

OBRAS AUDIOVISUAIS

CIDADE DE DEUS. Fernando Meirelles. Brasil, 2002, 35mm.

O LOBO ATRÁS DA PORTA. Direção: Fernando Coimbra. Brasil, 2013. Digital.

O CÉU DE SUELY. Direção Karim Ainouz, 2006. Brasil. 2006. 35 mm.

PIXOTE: A LEI DO MAIS FRACO. Direção: Hector Babenco, 1981. Brasil, 35 mm.

RUPTURA. Direção: Vinicius Silva, 2015. Brasil. Digital.



Amor Pleno (Terrence Malick, 2012).

O sopro do espírito: a voz devocional no cinema de Malick¹

Guilherme Lobão de Queiroz, mestrando²

Sérgio Araújo de Sá, doutor³

Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília (UnB)

Resumo: Na trajetória do elusivo diretor norte-americano Terrence Malick, a voz desempenha em seus filmes um papel que transcende o mero uso de atributos técnicos. Ao longo dos seus seis longas-metragens lançados comercialmente, Malick recorre um recurso primitivo da linguagem audiovisual: a voz *over*. Este artigo busca compreender a força devocional da narração em *off* e as múltiplas camadas de seu estilismo.

Palavras-chave: cinema; poética; voz *over*; Terrence Malick, transcendente

Abstract: In elusive american director Terrence Malick path, the voice in his films plays a role that transcends the mere use of cinematic technique. Throughout all six feature films with theatrical release, Malick exerts a primitive attribute of cinematic language: the voice *over*. This article rakes up the devotional force of the narration and the multiple layers of Malick's styling.

Keywords: film; poetics; voice *over*; Terrence Malick, transcendent

A síntese pensamento-som⁴ nos municia a configurar uma poética particular do cinema de Terrence Malick relacionada uma das mais primitivas facetas da linguagem audiovisual: a voz *over*. Bosi oferece a reflexão de que som e pensamento transcenderiam a língua.

¹ Artigo inédito, parte da dissertação de mestrado "Pegadas de dinossauro: uma expedição teopoética pelo cinema de Terrence Malick", a ser defendida até março/2016

² guilhermelobao@gmail.com

³ sergios.sa@uol.com.br

⁴ Embora o conceito original derive de uma psicanálise da linguística de Saussure, vamos aqui usar como ponto de partida para a reflexão as ideias de Bosi acerca deste díptico.

“No poema, força-se o signo para o reino do som”, escreve (BOSI, 1977, p. 39). Transbordante, a poesia de Malick busca igualmente silêncios e o que Bosi define como fenômeno verbal referindo-se às formas de se franquear o intervalo que faz a mediação entre corpo e objeto. A palavra desempenha, no cinema de Malick, função estética e também divinal (em um sentido inclusive religioso, com ênfase na tradição judaico-cristã), embora não trate da força do imaginário, do símbolo. Buscamos entender como o verbo na obra do diretor norte-americano concerne ao ser em um tempo que não lhe é próprio.

Algumas marcas de estilo revelam que não há apenas poesia na intenção verbal de Malick, mas uma presença devocional, uma forma de evocação (ou invocação) da divindade. Com efeito, uma questão primeiramente literal deve ser analisada. Ao absorver fundamentos bíblicos para construir as premissas básicas de sua narrativa, Malick convoca uma crise de experiência espiritual. Em *A árvore da vida* (The tree of life, 2011) cita-se, no prólogo, uma passagem do livro de Jó em que Deus, do alto de sua autoridade onipotente, aponta a insignificância dos murmúrios de Jó – uma metáfora criacionista para o desenlace da história que se segue, acompanhando uma família tradicional do meio-oeste americano. *Amor pleno* (To the wonder, 2012) recorre a várias menções eclesiais de modo a refletir o estado espiritual de cada personagem; o adultério da esposa do profeta bíblico Oséias e sua insistência em permanecer casado com ela, metaforizam as inconstâncias do relacionamento conjugal de Neil (Ben Affleck) e Marina (Olga Kurylenko), e a crise de fé do padre Quintana (Javier Bardem) em sua aliança com Deus. *Além da linha vermelha* (The thin red line, 1998) incorpora a fé cristã de modo menos descritivo, porém imbuído de um espírito devoto os soldados no front de batalha. *O novo mundo* (The new world, 2005) persegue a natureza como mediadora de uma relação dos personagens imanentes com o sagrado. Seus dois primeiros filmes, *Terra de ninguém* (Badlands, 1973) e *Cinzas no Paraíso* (Days of heaven, 1978) elaboram um discurso mais sugestivo acerca da relação dos personagens com a experiência religiosa, incorporando questões morais à narrativa, embora não ignorando um potencial transcendente de seus personagens e cenários por meio, sobretudo, daquilo que une toda a filmografia de Malick: o *off*.

Os primeiros filmes empregam uma narração no pretérito perfeito, posicionada suficientemente logo após os eventos que cada adolescente feminina narra retendo suas perspectivas, com uma compreensão limitada e imatura voz física. A maior parte da narração no tempo presente nos filmes mais recentes, enunciando pensamentos, preces, cartas, diários, memórias e diálogo não vistos, evocam a complexa nostalgia dos filmes e um corriqueiro estado de intemporalidade, sem interrupção da fluência narrativa. (MCLEOD, 2009, p. 57-58)

De outro lado, compondo o segundo traço de finalidade da voz *over*, o recurso aplicado se justapõe a uma câmera vagarosa, ao excesso dos feixes de luz e, sobretudo, a uma estrutura narrativa por vezes complexa, permitindo leituras que perpassam a experiência visível. Exige-se do espectador uma atitude de fabulação, se seguirmos os instintos do duplo devir de Deleuze.

A fabulação não é um mito impessoal, mas também não é ficção pessoal: é uma palavra em ato, um ato de fala pelo qual a personagem nunca para de atravessar a fronteira que separa seu assunto privado da política, e produz, ela própria, enunciados coletivos. (DELEUZE, 2010, p. 264)

Naturalmente, o contexto de Deleuze abordava algo específico – tratava de uma reflexão acerca de uma postura cinematográfica com o nítido objetivo de criar intercessores, de *ficcionar* personagens reais. No entanto, nos interessa essa leitura. Afinal, no cinema de Malick – em especial em *A árvore da vida* – há uma forte presença da ficcionalização. Se em *Terra de ninguém*, Malick voltou ao cenário de sua infância (a cidade de Waco, Texas, nos EUA), em *A árvore da vida* ele toca em um ponto sensível de sua história pessoal: o suicídio do irmão caçula, Larry, após frustrar-se com sua carreira, como descreve o jornalista Peter Biskind no artigo *The runaway genius*, publicado na revista *Vanity Fair*:

Larry foi para a Espanha estudar violão com Segovia, um professor cujo rigor era lendário. No verão de 1968, Terry (Malick) soube que seu irmão havia quebrado as próprias mãos, aparentemente enlouquecido com seus estudos. O pai pediu que Terry fosse à Espanha ajudar Larry. Terry se recusou. O pai foi, e voltou com o corpo de Larry. Aparentemente, ele cometera suicídio. Terry, o irmão mais velho, fora coberto pelos privilégios da primogenitura. Ele é quem havia estudado em Harvard, tornara-se um Rhodes Scholar e, quando seu irmão caçula mais precisara dele, tinha falhado. Para sempre carregaria o peso opressivo da culpa. (BISKIND, 1998, p. 206).

“As freiras nos ensinaram que existem dois caminhos para se atravessar a vida: o caminho da natureza e o caminho da graça.” A voz *over* de Mrs. O’Brien (Jessica Chastain) no prólogo de *A árvore da vida* pode carregar em si o cerne da problematização de Bachelard acerca do instante poético: “É essencialmente uma relação harmônica entre dois contrários” (1994, p. 184). Popularmente, o dispositivo do *off* atende pelo nome de “voz de Deus”. Michel Chion vai acrescentar o termo francês *acousmètre*. “Desamarra-se do corpo de onde a voz emana e, portanto, tem uma variedade mais abrangente de poderes para tanto aumentar ou perturbar a maestria epistemológica do enredo visual do filme”, escreve Chion. (1999, p. 28)

O fenômeno do acúsmetro, como fora empregado o termo nas traduções para o português, ocorre com frequência nos filmes de Malick. Em momentos de culto, ou missa, nos quais o porta-voz é o pregador, encontramos exemplo adequado. Há pistas tão ou mais assertivas às pisadas de bota ouvidas fora do quadro, como Chion usara de ilustração para um entendimento prático do acúsmetro. A igreja surge em tela construída por meio das imagens de vitrais, símbolos religiosos corriqueiros facilmente assimiláveis pelo imaginário coletivo. Afora esses, ainda ouve-se o conteúdo da mensagem e a homilética do orador. Imediatamente, não é possível reconhecer quem é de fato aquela personagem. Aos poucos, a voz se personifica. Em *Amor pleno* a fala torna-se importante para apresentar o padre Quintana, um personagem relevante à trama, de certa forma um protagonista – sobretudo se pensarmos no filme como se inseri-

do na estrutura de narrativa de rede, devido aos três núcleos e arcos dramáticos muito claros formados ao longo do filme. *A árvore da vida* tem em seu pregador um adereço para corroborar o processo de luto experimentado pela família O’Brien e compartilhado com o sofrimento da morte de um garoto da comunidade. *O novo mundo* realiza este acúsmetro cerimonial para apresentar o chefe da tribo indígena, Powhatan (August Schellenberg). A voz (em dialeto algonquino) corresponde à do nativo, mas a leitura imagética a ser feita daquelas palavras recai sobre a apreensão do capitão Smith (Colin Farrell) tomado por refém. Eis a camada litúrgica da voz em *off*: valorizar de dentro para fora uma atmosfera ritualística, cuja função conjuja o desejo de valorizar o *setting* da trama com uma postura de reforçar a impotência do personagem central da mesma: Mr O’Brien (Brad Pitt) comparece ao velório do garoto que não conseguiu salvar em *A árvore da vida*; estampa o embaraço do casal em vias de separação de *Amor pleno*; e mantém Smith, de *O novo mundo*, em postura de suspeição e encanto (pela formosa Pocahontas).

Uma outra extensão da voz *off* em Malick, concerne ao tom. Holly (Sissy Spacek) em *Terra de ninguém* e Linda (Linda Manz) em *Cinzas no paraíso*, vocalizam sua narração com uma melodia quase infantil, insegura e lúdica (ainda que contem histórias de violência). A utilização da potência vocal por Malick em *Além da linha vermelha* ganha mais complexidade devido à múltipla narrativa. Os *offs* se confundem entre os personagens inicialmente. Conhecemos suas vozes e suas expressões em momentos distintos. Exige-se um pouco de paciência para se identificar os donos das vozes. Este exercício de Malick cria um paralelismo narrativo entre imagem e som. É possível criar empatia pela voz do soldado Witt – suas ideias, sonhos e preces – antes de se envolver com seu arco dramático, que culmina em sua deserção e seu relacionamento com os nativos da ilha de Guadalcanal. O relacionamento de Pocahontas e Capitão Smith em *O novo mundo* transcorre também por meio de inferências em *off* de ambos os personagens em diálogos com a Mãe Natureza e Deus acerca um do outro; e *Árvore da vida* nutre a sua personagem central, Ms. O’Brien (Jessica Chastain) de dotes angelicais. O caminho da natureza (duro, imanente, irascível mimetizado na figura de Mr. O’Brien) e o caminho da graça (do amor, da piedade). A fala de Ms. O’Brien soa como melodia angelical em seu sussurrar de preces. A saber: este recurso do *off* para exprimir as orações dos personagens vem sendo utilizado por Malick, com efeito

(no sentido de fazer referência abertamente o divino), desde *Além da linha vermelha*. Ora o faz como se essas vozes tão atônitas, descompassadas, trêmulas e sussurrantes experimentassem crises heideggerianas profundas. Marina (Olga Kurylenko), em *Amor pleno*, observa o colapso de seu casamento com Neil (Ben Affleck). Como em sonho, sua voz narra em linhas poéticas e proféticas os conflitos sugeridos no subtexto do roteiro. “Existe um amor que é como uma nascente, que seca quando a chuva já não alimenta”, diz ela. O acúsmetro aqui se pretende ir além das pisadas das botas. “Possui a habilidade de estar em todo lugar, de ver tudo, de saber tudo e de ter poder completo... ubiquidade, panoptismo, onisciência e onipotência... acousmêtre está em todo lugar”, nota Chion. (1999, p. 24).

Pesquisador muito dedicado à obra de Malick, Steve Rybin, apontará outra questão temporal curiosa na narrativa do diretor, como faz ao exemplificar a disjunção entre o que é visto em tela e o que é ouvido. Holly (Sissy Spacek) em *Terra de ninguém*, por exemplo, narra eventos vistos no filme de algum lugar desconhecido que será apresentado em algum ponto em algum futuro próximo da trama, como observa Rybin: “A lacuna entre realidade visível e vocalizada nos filmes de Malick geram mais um sentido de ambigüidade temática do que de certeza epistemológica.” (2012, p. 21).

Holly experimentará as duas camadas do uso de voz *over* de Malick. Uma delas não deixa de ser a descrita acima, de um deslocamento da imagem-tempo deleuziana, onde o caráter onírico da mensagem transcende a imagem bruta da tela, provocando ao espectador uma infidelidade da imagem colocada. Ao longo de sua jornada, a voz de Holly começa uma busca existencial, na qual desliga-se da aventura sonhada para uma introspecção guiada pela razão, direcionada a um autoconhecimento.

A técnica prosaica encontra consonância com o discurso poético. Convivem os movimentos da alma e as leis físicas da gravidade – recursos aprimorados a partir de *Além da linha vermelha*, quando Malick deixa sua resistência pela câmera na mão para assumi-la de forma muito particular, em suaves movimentos pendulares. Com isso conquista planos que rejeitam classificações e que buscam recortar o enquadramento fora das categorias pré-estabelecidas do cinema clássico (plano americano, close-up etc.). Consiste em seguir a ima-

gem em movimento de flutuação volúvel, sem compromisso com a firmeza do solo ou a insondabilidade do céu. Com efeito, as opções herméticas dos quadros do cineasta corroboram para a eficiência deste processo de ocultação (via acúsmetro ou não) do lugar da voz.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

BÍBLIA – Tradução Ecumênica. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

BISKIND, Peter. The runaway genius. **Vanity Fair**, Los Angeles, p. 202-212, dez. 1998.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, Ed. Universidade de São Paulo, 1977.

CHION, Michel. **The voice in cinema**. New York: Columbia University Press, 1999.

DELEUZE, Gilles. **Cinema II – Imagem-tempo**. Belo Horizonte: Humanitas, 1999.

LEITHART, Peter J. **Shining glory: theological reflections on Terrence Malick's The tree of life**. Eugene: Cascade Books, 2013.

MAHER JR., Paul. **One big soul: an oral history of Terrence Malick**. San Bernardino: Editado pelo próprio autor, 2014.

MCLEOAD, James, **Narrative vistas: subversive voice-over in Terrence Malick**. Disponível em: <http://sydney.edu.au/arts/publications/philament/issue14_pdfs/

MCLEOD_narrativevistas.pdf >. Acesso em: 22 jan. 2015.

MICHAELS, Lloyd. **Contemporary film directors: Terrence Malick**. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 2009.

PATERSON, Hannah (org.). **The cinema of Terrence Malick: poetics visions of America**. New York: Columbia University Press, 2007.

PATTERSON, John, . **The new world: a misunderstood masterpiece?**. Data da reportagem. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/film/2009/dec/10/the-new-world-terrence-malick> >. Acesso em: 10 dez. 2009.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac & Naif, 2014.

RYBIN, Steven. **Terrence Malick and the thought of film**. Maryland: Lexington Books, 2012.

TUCKER, Thomas Deane e; KENDALL, Stuart. **Terrence Malick: film and philosophy**. New York: Bloomsbury, 2011.

WILDER, Amos Niven. **Theopoetic: theology and the religious imagination**. Philadelphia: Fortress Press, 1976.

OBRAS AUDIOVISUAIS

A ÁRVORE DA VIDA. The tree of life. Terrence Malick. EUA, 2011, filme 35mm.

ALÉM DA LINHA VERMELHA. The thin red line. Terrence Malick. EUA, 1998, filme 35mm.

AMOR PLENO. To the wonder. Terrence Malick. EUA, 2012, filme 65mm.

CINZAS NO PARAÍSO. Days of heaven. Terrence Malick. EUA, 1978, filme 35mm.

O NOVO MUNDO. The new world. Terrence Malick. EUA, 2005, filme 65mm.

TERRA DE NINGUÉM. Badlands. Terrence Malick. EUA, 1973, filme 35mm.



Abertura de *O Som Ao Redor* (Kléber Mendonça Filho, 2012).

A perda da materialidade na imagem fotográfica dentro do cinema e sua estética documental em *O Som ao Redor*

Graziele Cardozo¹

Discente do curso de Cinema e Audiovisual - UFPel

Resumo: O seguinte texto visa analisar uma possível perda da materialidade da imagem fotográfica ao ser colocada dentro de uma obra fílmica, sem que tal imagem ganhe, em contraponto, um movimento. Partindo de tal premissa, o filme *O Som ao Redor* (Kléber Mendonça Filho, 2012) é analisado por seus aspectos estéticos ao se utilizar de fotografias estáticas em seu início com um caráter aparentemente documental.

Palavras-chave: Materialidade e imaterialidade da imagem; Superfície e linha; *O Som ao Redor*.

Abstract: The following text aims to analyze the possible materiality loss of the photographic image when placed within a film work, without this image acquires a motion, in contrast. Starting from this premise, the film *Neighbouring Sounds* (*O Som ao Redor*; Kléber Mendonça Filho, 2012) is analyzed for its aesthetic aspects when using still photographs in its intro with a seemingly documentary character.

Keywords: Materiality and Immateriality of the Image; Surface and line; *Neighbouring Sounds*.

A imagem fotográfica gravada em película e impressa em papel possui materialidade própria, pois é palpável. Porém, quando colocada em meio à montagem de um filme, tal imagem perde sua materialidade para se tornar espectro digital, sem ao menos ganhar movimento. Este artigo – utilizando-se principalmente dos conceitos de Phillippe Dubois (2004) sobre a materialidade e imaterialidade da imagem, e de Vilém Flusser (2007) sobre a representação do mundo diferenciada em superfície e linha – se propõe a pensar

¹ grazi_cardozo@hotmail.com

essa perda material da imagem fotográfica, ao mesmo tempo em que analisa um possível ganho de fotogenia e uma historicidade que exala de tais fotografias.

Assim sendo, o artigo se utiliza como objeto fílmico de exemplo e análise a obra nacional *O Som ao Redor* (2012), primeiro longa-metragem de ficção de Kleber Mendonça Filho. Fazendo parte de uma contemporânea cinematografia brasileira, o filme que começa com fotografias antigas de engenhos, tem como tema principal a herança advinda dos mesmos na atual estrutura de classes sociais do Estado de Pernambuco. Desta forma, tais fotografias denunciam uma época precursora às atuais relações da nova classe média pernambucana. Estas fotografias, ao serem mostradas assumidamente estáticas e provindas de um meio analógico, impõem ao espectador uma estética documental e o mostra a ficção como consequência daquela realidade representada em tais imagens.

A IMAGEM ESPECTRO

Cinema é movimento. É um devir movimento a si próprio, às suas próprias imagens e justaposições das mesmas. Entretanto, o que acontece com uma imagem assumidamente estática, quando colocada dentro de um filme? Compreendendo por materialidade, as questões relacionadas ao próprio suporte do papel e do filme fotográfico e a capacidade de distinção destes elementos por parte do espectador, é possível dizer que há uma perda da materialidade da imagem fotográfica ao ser colocada dentro de uma obra fílmica, sem que a mesma ganhe, em contraponto, movimento, ou, ao menos, a sugestão de um.

A pintura, que por si mesma é tátil – pois traz em seu material a pincelada do artista, assim como toda tinta e matéria que lhe compõe – pressupõe a fotografia analógica, imagem materializada ao ser gravada pela luz no papel. Este tipo de fotografia “preexistente” ao real (COUCHOT, 1993), por sua vez, pode absorver uma realidade própria da luz que o ambiente lhe proporcionava, saindo, depois de alguns avanços tecnológicos, da luz-valor claro/escuro, para também a luz-cor que o olhar humano conhecia como seu universo real. Essa impressão trouxe a realidade ao papel, material palpável e maleável, o qual dava ao fotógrafo o poder de tocar,

rasgar e usar da forma que melhor lhe servisse tal representação fotográfica. Tal impressão, assim como outras imagens estáticas, são chamadas por Vilém Flusser (2007) de “superfície”, em diferença à “linha” que conceitua a forma de representar o mundo por meio da escrita, dentro de um paradigma cartesiano. Assim sendo, a superfície seria a imagem que representa uma experiência. Ao ser acessível a todos que podem ver, a superfície não se prende a um sentido de leitura, permitindo, então, que o espectador leia a imagem de forma livre, enquanto a linha impõe uma estrutura própria ao leitor, seja da esquerda para a direita, ou vice e versa.

A realidade, porém, possui seu próprio devir movimento, pois nada está estático como a fotografia poderia, até então, representar. Estamos em constante mudança de posição, fazendo com que o congelamento do espaço-tempo preso pela luz ao papel perdesse parte de sua realidade vivenciada, tornando a imagem estática mera representação falha da experiência. Jacques Aumont (1993, p. 276) esclarece que, por construção, tanto o dispositivo fotográfico quanto o cinematográfico foram criados para representar uma efígie da realidade, sendo que a foto e o cinema não revelariam – pela literalidade da palavra – nada do mundo. Assim sendo, além de perder o movimento, a imagem fotográfica perdia, mais ainda, o relevo, a textura real do objeto ali representado, textura qual podia ser – e era – enfatizada pelo material e pincelada própria da pintura. Philippe Dubois, porém, afirma que essa planificação da imagem não a torna menos real, já que a mesma continua a “existir muito bem como uma totalidade, uma realidade concreta e tangível: a foto é um objeto físico, que se pode pegar nas mãos” (2004, p. 61).

Já a imagem-movimento cinematográfica, mesmo advindo de fotografias estáticas que conseguiram, através de um dispositivo programado para tal, projetar tais imagens em uma velocidade específica, não só perde o relevo próprio da pintura, como, também, perde o aspecto tátil da escrita da luz característica da imagem fotográfica. Quando inserida no filme, a imagem fotográfica se torna espectro e reflexo, sendo mais uma projeção, do que uma superfície tocável. Não se pode tocar uma imagem em movimento. O espectador, segundo Dubois, “pode eventualmente tocar a tela, mas nunca a imagem” (2004, p.61). Pode-se, no cinema analógico, tocar a película na qual se encontram tais fotogramas imóveis e impressos,

ou, no caso do digital, o espectro dos ditos *frames*. No entanto, tal toque durará um breve período de tempo, cada qual acabará em menos de um segundo – visto que o cinema usa a velocidade de 24 *frames* por segundo para projetar um movimento próximo do real.

Assim, o movimento do cinema tornou a superfície fotográfica uma espécie de superfície-linha. Visto que um *frame* está totalmente relacionado e entrelaçado ao outro; além de cada plano em si necessitar daquele que lhe antecede, e daquele que lhe procede, para passar a mensagem que deseja, criando uma leitura horizontal da obra cinematográfica. É necessário, com isso, ver os 24 *frames* por segundo para entender o seu movimento. E é preciso acompanhar um plano ao outro para apreender a mensagem desejada pelo cineasta com tal montagem. Com isso, a imagem-movimento possui um tempo inerente à ela mesma, tempo que também irá agir sobre a imagem estática dentro de um filme.

ESTÉTICA DOCUMENTAL

O filme *O Som ao redor*, após os créditos iniciais, expõe fotografias de engenho. As imagens são antigas e evidenciam sua época, especialmente, pelo uso do preto e branco. O filme leva cerca de dois minutos mostrando tais fotos, totalizadas em dez imagens. Em seguida, inicia-se um plano com movimento de câmera, aspecto próprio da linguagem cinematográfica. Essas imagens são superfície, pois estão representando uma experiência, um objeto, um tempo e um espaço. Tendo sido feitas por uma câmera fotográfica analógica, sua gravação, tanto em película, quando no papel fotográfico, lhes concede materialidade própria, ou seja, são palpáveis e maleáveis, possuem “carne”. Entretanto, elas estão inseridas em uma obra cinematográfica, presas a um dispositivo que não mais as grava em papel, mas projeta digitalmente, transformando sua “carne” em códigos. Assim sendo, essas imagens estáticas, quando colocadas em meio a montagem do filme, encontram-se no limiar entre a superfície e a linha, a materialidade e a imaterialidade, a “carne” e o espectro intocável.

Segundo Jean Epstein (2011), a fotogenia é tão inerente ao cinema quanto a cor é à pintura, compreendendo o cinema como devir movimento imagético. Com essa fotogenia inteiramente ligada a imagem-



Figura 1: Fotografia mostrada no início do filme *O Som ao Redor*.
Fonte: *O Som Ao Redor / NeighbouringSounds*
Imagem obtida da página de divulgação do filme no Facebook. Disponível em: <<https://goo.gl/Tm9wWa>>.
Acesso em: 22 de janeiro de 2015

-movimento, se formos pensar somente pelo aspecto do último, deveríamos assumir que as fotografias iniciais de *O Som ao Redor* não possuem fotogenia, fazendo com que o espectador não conseguisse obter delas uma mensagem visual tão forte quanto a de um plano com movimento de câmera. Tal postura é frágil, pois as fotografias apresentadas no filme são imersas de historicidade, assim como a linha de Flusser. Além de representar uma experiência que, ao ser utilizada pelos montadores Kleber Mendonça e João Maria no filme, cria relações com a fotografia que lhe antecede e a que lhe procede. Esta superfície parece também se tornar linha, trazendo os olhares das personagens que, ao se dirigirem à câmera, atingem diretamente o espectador. As imagens são, desta forma, utilizadas no filme como um encontro de *misé-en-scenes* entre o espectador e a imagem, forte o suficiente para passar sensação e sentimento. A estética documental assumida no início de *O Som ao Redor* afasta o espectador da obra, como se a ficção mostrada a partir de então fosse a herança de tais fotografias. Neste ensejo, o espectador não pode fazer nada no momento para mudar a história, sendo que a mesma se mostra independente e não precisa do espectador para acontecer. Aquela experiência representada em sua estética analógica – mesmo sendo apresentada em um formato digital – exala memória, assim como é próprio à imagem do cinema, como afirma Dubois:

No fundo, a imagem de cinema não existe enquanto objeto ou matéria. Ela consiste numa breve passagem, espécie de intervalo permanente que nos ilude enquanto o olhamos, mas se desvanece logo depois de entrevisto, para não mais existir senão na memória do espectador. Portanto, a imagem de cinema é, como já se observou, quase tão próxima da imagem mental quanto de uma imagem concreta (2004, p.63).

Para Deleuze (2012), o cineasta cria blocos de movimento/duração para criar histórias. Partindo de tal pressuposto, Mendonça, ao colocar dez fotografias para serem exibidas durante dois minutos no início do seu filme, não perde, necessariamente, dois minutos de movimento, pois a troca de uma imagem para outra se revela estruturada em semelhança à mudança de um plano para outro, criando um bloco sem movimento, mas com duração. Esta duração traz à imagem estática

um devir tempo inerente ao cinema. Há a transformação da fotografia que perde seu aspecto tátil ao ser digitalizada, incorporada pelo objeto filmico e projetada pelo dispositivo cinematográfico em uma superfície-linha. Isso ocorre em diferença à imagem em movimento, com um desvanecimento mais fluído e uma memória própria. Assim sendo, o seu congelamento na tela lhe tira o papel palpável, mas lhe provê uma “aura” fotogênica em determinado espaço-tempo. Espaço-tempo que lhe eterniza como fotografia e como espectro intocável e inatingível.

Por fim, a perda do aspecto tátil da imagem estática, ao sair do papel para ser projetada na tela, é trocada por uma constituição de linha mesmo não tendo movimento, já que possui um tempo pré-determinado pelo montador do filme. O seu devir tempo é inerente a montagem final da obra filmica, fazendo com que a sua relação ao todo não seja a de uma montagem transparente, mas a de espectro congelado, do *frame* imóvel, embora com limitação de tempo no seu surgir e ir.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. São Paulo: Papirus, 1993

COUCHOT, Edmond. Da Representação à Simulação. In: PARENTE, André (org.). **Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual**. 2. ed. Rio de Janeiro : Ed. 34, 1993.

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

DELEUZE, Gilles. O que é o ato de criação? In: GOUGAIN, Ernesto et al In: GOUGAIN, Ernesto et al (orgs). **Straub-Huillet**, São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012

EPSTEIN, Jean. **Fotogenia do Imponderável**. Tradução de Maria Irene Aparício. Arte Ciência.com, ano VII, n.14, set. 2011. Online. Disponível em: <http://www.artciencia.com/index.php/artciencia/article/view/41/131>.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.



Cenas de *Manhã Cinzenta* (Olney São Paulo, 1969).

***Manhã cinzenta* e o cinema libertário de Olney São Paulo**

Camila Albrecht Freitas¹

Discente do curso de Cinema e Audiovisual da UFPEL

Resumo: Este artigo tem como objetivo dissertar brevemente sobre a cinematografia de Olney São Paulo, frisando o caráter político e revolucionário de seus filmes devido ao forte envolvimento com o Cinema Novo. Para isso, tem como principal objeto de estudo o média-metragem *Manhã Cinzenta* e seu impacto na época ditatorial no Brasil.

Palavras-chave: cinema novo, ditadura militar, censura

Abstract: This article's goal is to briefly discourse about Olney São Paulo's cinematography, emphasizing its political and revolutionary character due to its large involvement with the New Cinema wave. For doing so, the main study object will be the movie *Manhã Cinzenta* and its impact during Brazil's dictatorship age.

Palavras-chave: new cinema, military dictatorship, censorship

INTRODUÇÃO

O presente artigo propõe um maior conhecimento acerca do cinema político e subversivo de Olney São Paulo. Em Feira de Santana na Bahia, cidade no qual exerce atividades ligadas à comunicação e às artes, o “cineasta maldito do sertão” se envolve diretamente com o Cinema Novo, quando começa a compor a equipe de filmagem de diretores tais como Alex Viany e Nelson Pereira dos Santos, também frequentadores da Cinemateca do MAM, no Rio de Janeiro. Desenvolve, então, um engajamento político intelectual onde, através de seus filmes e escritos, manifesta reflexões de cunho social, histórico e cultural acerca do momento no qual se encontrava o Brasil: período da Ditadura Militar de forte teor censório.

¹ camila_albrecht@hotmail.com

Através da obra *Manhã Cinzenta* (1969), de caráter documental e ficcional, é que se firma a última análise proposta pelo artigo. Buscando clarear a memória de um período marcante na historiografia do Brasil, Olney São Paulo não mede esforços em representar um país que vive uma tensão de forte aparato repressivo, privilegiando a discussão do engajamento político em sua narrativa experimental. Porém, ao mesmo tempo em que traduz o caos vivenciado por militantes revolucionários e artistas engajados ao verem suas obras sendo banidas do circuito, o faz de maneira sutil ao representar um país imaginário, não fazendo nenhuma referência explícita ao Brasil. A obra aqui citada, apesar de possuir narrativa que tentava driblar a censura, acabou taxada de altamente subversiva pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas, e seu diretor foi perseguido e preso.

Portanto, conhecer a trajetória de Olney São Paulo é fazer uma busca à significativa, porém obscura, passagem de um grande ícone do cinema brasileiro. Esse artigo, então, nasce da vontade de ampliar a compreensão do escritor, ator e cineasta, visando reconhecimento e valorização do seu papel artístico e intelectual na cultura como um todo, principalmente na cinematografia brasileira do século XX.

A TRAJETÓRIA DE OLNEY SÃO PAULO

Olney São Paulo nasceu em Riachão do Jacuípe, cidade localizada no sertão baiano. Aos 12 anos mudou-se para a cidade de Feira de Santana, também no estado da Bahia, com fim de obter formação escolar e acabou se envolvendo com teatro, jornalismo e cinema. Anos depois, engajado na área da comunicação e das artes estabeleceu-se no Rio de Janeiro onde residiu até o fim de sua vida. Fez parte de uma geração artística militante e atuou entre os anos de 1960 a 1970. Ainda é bastante desconhecido apesar da contribuição fundamental que suas obras suscitaram à cinematografia brasileira do século XX, principalmente a partir de seu direto envolvimento com o Cinema Novo.

Seu abarcamento no cinema se deu no ano de 1954, ao juntar-se a equipe do diretor, e também crítico de cinema, Alex Viary que filmava o episódio brasileiro intitulado Ana, do filme produzido pela

Alemanha Oriental *A Rosa dos Ventos* (*Die Windrose*, Alberto Cavalcanti, Alex Viary, Gillo Pontecorvo, Joris Ivens, Sergei Gerasimov, Yannick Bellon, 1957), atuando ora como ajudante de set, ora como figurante em algumas cenas. Em 1956, com 19 anos, Olney viria a estreitar sua carreira como cineasta a partir de *Um Crime na Rua* (1955), seu primeiro curta-metragem filmado nas ruas de Feira de Santana.

Do fim dos anos 50 até meados dos anos 60, um movimento balançou as estruturas formais de como pensar e fazer filme no Brasil. Foi construído um movimento no cinema que prezava, antes de tudo, pelo discurso político engajado e fazia questão de passar por cima da técnica do profissional de cinema para dar voz ao intelectual militante.

[...] Onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura intelectual, aí haverá um germe vivo do Cinema Novo. Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do Cinema Novo. Onde houver um cineasta de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo. (ROCHA, 1965)²

Dessa forma, surge o Cinema Novo, onde cineastas com “uma câmara na mão e uma ideia na cabeça” buscavam uma ruptura dos padrões já datados de produzir cinema, se propondo a realizar filmes autorais que pensassem a realidade brasileira, fazendo com que a escassez dos recursos técnicos se transformasse em poderosa ferramenta expressiva, onde a estética suja assumida entrasse em sintonia com o momento político da época. As reflexões e preocupações presentes nos filmes do Cinema Novo traduziram-se na tese-manifesto escrita por Glauber Rocha: “Estética da Fome” (ou *Eztetyka da Fome*, como grafado pelo próprio Glauber), onde definia os principais compromissos para construção de um cinema

² Manifesto: A Estética da Fome, de Glauber Rocha. Disponível em < <http://goo.gl/5Go8x6> >, acesso em 31/10/2015.

revolucionário em sua forma e conteúdo. Dentro da lista de filmes cinemanovistas se encontra *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) como precursor do movimento. Há ainda títulos como *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964), *A Falecida* (Leon Hirszman, 1965), *O Desafio* (Paulo César Saraceni, 1965).

Nesse contexto, Olney une-se a Nelson Pereira dos Santos, onde participa das gravações de *Mandacaru Vermelho* (1961), rodado em Feira de Santana e Juazeiro, na Bahia, no qual atua como assistente de direção e produção, continuísta no set de filmagem, além de compor o elenco. A experiência com *Mandacaru Vermelho* marca a integração de Olney São Paulo ao grupo dos pioneiros do movimento Cinema Novo.

Realizou seu primeiro longa-metragem, intitulado *O Grito da Terra* (1964), onde aborda a realidade do nordeste brasileiro. Foi produzido com pouquíssimos recursos, como característica já citada do movimento. Por exemplo, os cenários foram arranjados a partir da colaboração dos comerciantes de Feira de Santana que emprestaram os objetos de arte. E os figurinos foram emprestados dos próprios atores ou amigos. O filme acaba sofrendo cortes da Censura Federal, já que fazia menção ao Luiz Carlos Prestes (personificado na figura do Cavaleiro da Esperança), membro do Partido Comunista Brasileiro. Logo após, produz os documentários *O profeta de Feira de Santa* (1970), *Cachoeira: documento da história* (1973) e *Como nasce uma cidade* (1973).

A formação de cinema de Olney é fortemente influenciada pelo neorealismo italiano e o cinema clássico americano, principalmente o gênero *western*. Suas principais referências se encontram em cineastas como Vittorio de Sica, Roberto Rossellini, Giuseppe de Santis e Pietro Germi.

Mais tarde, Olney São Paulo ficou conhecido como “o cineasta maldito do sertão” entre amigos, críticos de cinema e jornalistas, principalmente pelo fato de seus filmes frequentemente abordarem temas arriscados e subversivos, em se tratando da formação político-cultural no qual passava o Brasil. Por exemplo, o filme *Manhã Cinzenta* (1969), além do já citado *O Grito da Terra*, não pôde ser exibido comercialmente por conta da proibição da censura.

MANHÃ CINZENTA: UMA OBRA POLÍTICA E LIBERTÁRIA

O momento da história do Brasil onde o regime totalitário alcançava o ápice de seu aparato repressivo se caracteriza pelo período que compreende, também, o lançamento do média-metragem *Manhã Cinzenta* (1969). O filme de Olney São Paulo mostra, mesmo que metaforicamente, os ditames e absurdos ocorridos no período da ditadura militar brasileira e é representativo no sentido em que marca a ruptura entre o sistema autoritário imposto pelo regime militar e a postura inconformada dos produtores culturais da música, do teatro, do cinema, da literatura e das artes plásticas, além da militância estudantil.

Resumidamente, a história do filme gira em torno de um casal de estudantes, que seguem em uma passeata, onde o rapaz militante é o líder de um comício. Alda e Sílvio, o casal em questão, são vítimas de um processo surrealista, onde são julgados como subversivos e opositores da OTB, que seria a Ordem Terceira da Borracha. Logo são presos e sofrem um inquérito dirigido por um cérebro eletrônico robótico.

Influenciado pelo Cinema Novo, com pitadas do Cinema Marginal³, além do neorealismo italiano, *Manhã Cinzenta* trata narrativamente de um país imaginário da América Latina onde os estudantes manifestam-se a respeito do sistema em vigência, que maltrata física e ideologicamente àqueles que vão contra seus ditames. Experimental e inovador, o filme faz o uso de um robô, que interroga e prende os manifestantes, de forma a representar simbolicamente a força da polícia militar e o poder de repressão da época. Entretanto, o filme não faz nenhuma referência explícita ao Brasil, tendo

³ Apesar de não ter se consolidado como um movimento, o Cinema Marginal, próprio dos anos 70 no Brasil, é conhecido por suas características marcantes, como contestação dos costumes da época e experimentação da linguagem cinematográfica. O advento da câmera super-8 foi determinante para o surgimento dessa vertente, já que tinha um baixo custo e praticidade de gravação e revelação dos filmes, sendo possível produzir mesmo sem recursos. Apesar de ter existido certa rivalidade entre o Cinema Novo e o Cinema Marginal, ambos possuem pontos que se relacionam no que se refere ao baixo orçamento e a noção de autor, embora o último propusesse filmes carregados de um maior radicalismo que alcançava, muitas vezes, o limite do discurso e da técnica.

em vista sua narrativa que cria uma atmosfera imaginária de caráter puramente ficcional ou, ainda, “uma sátira de ficção científica”⁴.

Por conta da dificuldade de produzir cinema na época, primeiramente por uma necessária submissão do roteiro às autoridades que só aprovavam o que lhes cabia e, segundo, por falta de verba e apoio, Olney São Paulo decidiu – mais uma decisão arriscada – gravar as cenas do comício na efervescência de uma manifestação que acontecia por parte dos estudantes da UFRJ. Nas palavras de Maria dos Santos, em sua pesquisa sobre Olney São Paulo:

[...] Olney São Paulo e sua equipe aproveitou para registrar a *performance* do ator Sonélio Costa, que de acordo com o roteiro liderava um comício e seria preso por policiais. Assim estava escrito na ficção e foi o que realmente aconteceu, sendo a cena registrada pela câmera de José Carlos Avellar. [...] É certo que Avellar e Olney São Paulo não foram presos, mas tiveram ainda que explicar à polícia que se tratava de um filme, logo ficção. Após dois dias a equipe conseguiu retirar Sonélio Costa, sob o argumento de que tudo não passava de uma manifestação encenada. (SANTOS, 2013, p. 93)

O filme é uma adaptação de um conto de mesmo nome, escrito pelo próprio diretor, que se encontra no livro *A Antevéspera e o Canto do Sol*, que tinha como proposta inicial um projeto composto com três filmes e três histórias. Desse modo, além de *Manhã Cinzenta*, dois episódios seriam acrescentados: um deles seria uma comédia de caráter político, o outro um registro no estilo cinema-verdade. Porém, na época, estava em pauta a tentativa de controlar o processo de produção de todo arquivo histórico que constituísse o Brasil, a partir da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCPD). Assim, a apreensão da película de *Manhã Cinzenta* fez com que o projeto fosse abandonado, visto as condições do diretor após a obra, preso e torturado sob a Lei de Segurança

⁴ Olney São Paulo, conforme depoimento ao Ministério da Aeronáutica, apud Maria dos Santos, 2012, p. 7.

Nacional. Por essas questões o filme foi mais bem valorizado internacionalmente, onde teve participação no Festival de Cannes em 1970, além de repercussão na Alemanha, Cuba, Polônia, Chile, Itália e Inglaterra.

Com a implantação do AI-5 (Ato Institucional nº 5), em dezembro de 68, a censura é ampliada a todos os meios de comunicação, sob pena de prisões ou torturas. Predominantemente as obras com posição de esquerda política, são obrigadas a driblar a censura para manter sua produção, já que todo e qualquer desvio era barrado pela DCPD. Assim, o filme em questão foi proibido no Brasil e suas cópias confiscadas juntamente com os negativos, no ano de 1969. No entanto, uma delas permaneceu escondida no MAM – Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Dessa forma, fez-se necessário o uso de metáforas e alegorias, evidentes em *Manhã Cinzenta*, além de adaptações literárias ou releituras de personagens históricos de forma a substituir o discurso direto ou as afrontas explícitas dos artistas indignados da época. São caracterizadores desse período os filmes *Macunaíma* (1969) de Joaquim Pedro de Andrade; *Azyllo Muito Louco* (1971) e *Como era gostoso meu francês* (1972) de Nelson Pereira dos Santos; *São Bernardo* (1972) de Leon Hirszman.

O enredo de *Manhã Cinzenta* remonta a um misto de realidade e ficção poético-simbólica com fim estratégico, por conta da própria censura, de representar de forma alegórica a situação do Brasil. Mas, além disso, se percebe que o filme preocupa-se em fazer transbordar um sentimento libertário de mudança, causando identificação aos manifestantes ativistas que tivessem contato com a obra. No contexto do filme, e de forma poética, se percebe isso evidentemente quando, na prisão, um padre e alguns estudantes decidem orar por Aurelina, a líder operária assassinada, e se ouve: “Aurelina, não entendendo de ordens, tingiu de lilás, a bandeira nacional!”.

Glauber Rocha via em *Manhã Cinzenta* uma obra de suma importância no contexto de resistência à ditadura. No livro *Revolução do Cinema Novo*, ele destaca algumas palavras a respeito de Olney São Paulo e seu “filmexplosão”:

Olney é a Metáfora de uma Alegoria. Retirante dos sertões para o litoral – o cineasta foi perseguido, preso e torturado. A Embrafilme não o ajudou, transformando-o no símbolo do censurado e reprimido. Manhã Cinzenta é o grande filmexplosão de 1967/8 e supera incontestavelmente os delírios pequeno-burgueses dos histéricos udigrudistas. Montagem caleidoscópica desintegra signos da luta contra o Syztema - panfleto bárbaro e sofisticado, revolucionário a ponto de provocar prisão, tortura e iniciativa mortal no corpo do Artysta. (ROCHA, 2004, p. 366)

No ano de sua estreia, em 1969, o filme foi extremamente comentado nos círculos de intelectuais e artistas, transformando-se num ícone contra a repressão do período. Custou prisão e processo a Olney São Paulo, após o filme ser exibido durante o sequestro do avião Caravelle Cruzeiro do Sul, que foi sequestrado pelo grupo MR-8⁵, no qual um dos membros fazia parte da Federação Carioca de Cineclubes e tinha acesso a uma cópia do filme. Apesar de Olney não ter nenhuma ligação com o sequestro da aeronave, foi interrogado por membros do DOPS⁶, que após ser liberado precisou ser internado com suspeita de pneumonia dupla. É evidente que as complicações na saúde, além dos tormentos, angústias e posteriores debilidades se deram, principalmente, pelas recorrentes procuras e perseguições dos militares.

Com a proibição da censura, o filme *Manhã Cinzenta* teve suas exibições realizadas às escondidas, para pessoas mais próximas, como amigos, técnicos e artistas. Dessa forma, enquanto a censura via o filme como um ato de subversão, para Olney seu filme era “um canto desesperado ao amor e à liberdade”⁷. Sobre outro viés,

5 MR-8 ou Movimento Revolucionário Oito de Outubro era uma organização política de ideologia comunista que participou da luta armada contra a Ditadura Militar Brasileira.

6 DOPS ou Departamento de Ordem Política e Social era um órgão do governo brasileiro e, mais tarde, do Regime Militar que tratava de reorganizar a polícia do Estado para investigar as ações dos movimentos estudantis e das organizações clandestinas. Tinha a atribuição de censurar os meios de comunicação através da DCPD (Divisão de Censura e Diversões Públicas).

7 Trecho retirado de entrevista cedida por Olney São Paulo, na data de 26/06/1969, ao jornal carioca Última Hora.

Angela José, estudiosa do baiano Olney São Paulo e seus filmes, nos descreve o que há de explicitamente subversivo e perigoso nas imagens de *Manhã Cinzenta*:

Nas cenas iniciais de “Manhã Cinzenta”, temos a cidade do Rio de Janeiro com tomadas na Cinelândia, palco das manifestações políticas, o Teatro Municipal, a avenida Rio Branco e a enseada do Botafogo. A sequência inicial do filme, em que os atores estão numa sala de aula e Alda (Janete Chermont), descalça, dança ao som de rock, foi filmada na antiga sala da Cinemateca, no terceiro andar do prédio do MAM, com a participação dos funcionários da casa. Na cena, a música mistura-se ao noticiário de prisões, torturas e aos pronunciamentos políticos. Os estudantes, calados, acompanham o rock compassadamente com os pés e as mãos, observam a companheira no seu ritmo frenético, até o momento em que barulho de uma metralhadora congela a cena em Alda e o balanço é interrompido. (JOSÉ, 1999, p. 99)

A força de *Manhã Cinzenta* está na forma de representar o Brasil, de maneira ousada, em um período histórico delicado. O filme também consegue trazer livremente debates acerca dos problemas de ensino, das atividades dos estudantes em prol de reformas políticas, da repressão dos militares e da censura. Dessa forma, a resistência à ditadura está evidentemente atrelada ao conceito do filme, ainda que, de alguma forma, as imagens e os diálogos, de forma simbólica clamam por mudança e explodem na esperança de um mundo novo. Tudo enriquecido com um exato tom de ironia, humor e metáforas captadas em um incrível e estético jogo de simbologias.

BIBLIOGRAFIA

Bernardet, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

_____. **Cinema Brasileiro: propostas para uma história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JOSÉ, Angela. **Olney São Paulo e a peleja do cinema sertanejo**. Rio de Janeiro: Quarteto, 1999.

PINTO, Leonor E. Souza. **O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988**. Disponível em < <http://goo.gl/WUgAKI> >.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SANTOS, Maria. **Por uma ordem do (dis)curso em “Manhã Cinzenta”: Uma leitura dos depoimentos de Olney São Paulo**. Disponível em < <https://goo.gl/nU3tLM> >.

_____. **Olney São Paulo: Maldição e Esplendor em Manhã Cinzenta**. Disponível em < <http://goo.gl/UBw8TQ> >.

SÃO PAULO, Olney. **A Antevéspera e o Canto do Sol – Contos e Novelas**. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1969.



Terra Estrangeira (Walter Salles e Daniela Thomas, 1995).

O direito de sonhar: migração, rupturas e choques culturais em *Terra Estrangeira*

Noédson Conceição Santos¹

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

*“Apesar das ruínas e da morte,
Onde sempre acabou cada ilusão,
A força dos meus sonhos é tão forte,
Que de tudo renasce a exaltação
E nunca as minhas mãos ficam vazias”.*
(Sophia de Mello Breyner Andresen)

*“Somos feitos da mesma substância
de que são feitos os sonhos,
e nossa curta existência está contida
no período de um sono”*
**(Shakespeare; in: A tempestade,
Ato IV, Cena I)**

Resumo: O presente artigo tem o intuito de examinar alguns aspectos que compõem a narrativa de *Terra Estrangeira* (1995), obra de destaque do cinema nacional, que se ambienta num contexto de bastante efervescência político-econômica e explora questões existenciais, como as rupturas emocionais, simbólicas, espaciais e físicas e a invariável condição sonhadora do ser humano; colocando à baila também uma discussão urgente e importante sobre os dissabores da vida nômade, dos fluxos migratórios e os consequentes e inevitáveis choques culturais.

Palavras-chave: Fluxos migratórios; Choques culturais; Cinema brasileiro; Sonhos.

Abstract: This article has intention to examine some aspects that make up the narrative of movie *Terra Estrangeira* (1995), a work of great relevance in the national cinema, which settles down in a context of political and economic turmoil and explores existential issues such as emotional ruptures, symbolics, spatial and physical; and the invariable dreamy human condition; putting to the fore also an urgent and important discussion about the troubles of nomadic life, migratory fluxes and the resulting inevitable culture shocks.

Keywords: Migratory fluxes; Culture shocks; Brazilian cinema; Dreams.

¹ noedson.cs@gmail.com

INTRODUÇÃO

A compreensibilidade do cinema, enquanto linguagem artística, e, portanto, como espaço de vocalização dos sujeitos, de suas ideologias, crenças e sentimentos, convida-nos a refletir e entender o seu papel, também, enquanto suporte de crítica social, de exteriorização de sentidos e como protagonista político de ação. A potência eminente do cinema, em sua sinestesia dominante, capaz de enviar um recado, uma mensagem de forma cativante e interessante, perfaz-se como uma das mais importantes características desse meio difusor de ideias e visões de mundo.

No processo pós-revolução industrial, houve uma mudança na maneira de se conceber e “produzir” comunicação. Portanto, quando nos apropriamos do termo “linguagem” e o transportamos para a categoria fílmica, evoca-se, na verdade, a ideia de que “a linguagem é fundamento para todas as atividades humanas: as técnicas, as epistemológicas, as lógicas [...], permeando também as imaginativas, as emotivas e as espirituais” (OLIVEIRA; OLIVEIRA, 2007, p.28).

Neste sentido, o termo “linguagem” se desponta como um modo de expressão utilizado pelo ser humano, que engloba a linguagem verbal e a não verbal, por isso, inclui-se nesta proposta a linguagem das artes, da literatura, dança, da música, do cinema, enfim, qualquer forma de expressão ou de comunicação. Os estudos de Semiótica, que é a ciência das descobertas e que busca interpretar os sinais e signos emitidos na comunicação, “[...] parecem enxergar a força do verbal no fílmico; salientando, [...] os aspectos indicial e icônico no filme; e [...] a possibilidade de uma ‘dimensão conceitual’ do cinema, utilizando à retórica e todas as formas de simbolismo”. (AUMONT; MARIE, 2006, p. 268).

Deste modo, vê-se na obra fílmica, de Walter Salles e Daniela Thomas, uma multiplicidade de vozes, que se impõem ao espectador, numa trama de ritmo *noir* e ao mesmo tempo convidativo e que congrega uma série de linguagens para transmitir aos espectadores uma grande gama de ideias e mensagens. *Terra Estrangeira* (1995) desenvolve-se no eixo Brasil-Portugal e suscita questões emblemáticas sobre o contexto político-econômico vivenciado na época. Uma de suas qualidades e caráter original reside justamen-

te neste ponto, pois, o pano de fundo da história é exatamente a turbulência experienciada no Brasil no momento do governo do então presidente Fernando Collor de Melo (1990 - 1992).

Pelas palavras dos idealizadores do filme, percebe-se claramente que se trata de uma obra de cunho ativista e engajada, com uma intencionalidade demarcada e com um propósito de expressão de inquietudes:

Walter: “Fazer o *Terra Estrangeira*, foi um pouco como voltar a exercer uma língua que você não podia ter utilizado durante muito tempo. Durante o desgoverno Collor, o cinema parou de existir”;

Daniela: “Éramos pessoas apaixonadas por cinema se dando a oportunidade de realizar um filme em que a gente pudesse se exprimir em todo nosso amor pelo cinema”;

Walter: “E, ali uma geração de amigos se junta pra fazer um filme sobre aquilo que tinha acontecido há poucos anos e a gente tinha vivido aquilo com muita intensidade. Então, é um filme sobre “um vivido”, sobre alguma coisa que todo mundo experimentou” (SALLES; THOMAS, *De volta a Terra Estrangeira*, 2005)

Vinte anos se passaram desde o lançamento de *Terra Estrangeira*, de lá pra cá, claramente, muita coisa mudou, não só no plano da produção fílmica, mas, sobretudo no contexto político, social e econômico. O Brasil ganhou novos contornos e essas últimas décadas assistiram a uma modificação substancial no modo como os indivíduos, os países e organizações passaram a interagir entre si. Entretanto, é importante retomar as reflexões que esta obra nos convoca a fazer, pois, vemos que as questões nela levantadas, como a dos fluxos migratórios, dos choques culturais, das rupturas emocionais, simbólicas e factuais, demonstram-se atemporais, importantes e urgentes.

Atemporais, pois, independentemente do grau de “conectividade” proporcionada pela revolução técnico-informacional e pela globali-

zação, é perceptível ainda hoje a angústia e sofrimento dos indivíduos que possuem uma história marcada pela vida nômade e austera. Importantes, por que nos fazem refletir e criticar a dinâmica dos processos de colonização e estruturação de identidade coletiva e individual. E, finalmente, urgentes, pois, não são apenas elementos presos ao passado, visto que suas marcas reverberam de modo contundente na maneira como nos relacionamos ainda hoje, a exemplo dos atualíssimos casos de migração no continente europeu e suas implicações desastrosas na vida das pessoas hoje e para a posteridade.

Terra Estrangeira é uma obra que dialoga com muitos públicos e por isso, possui uma pluralidade de leituras e modos de entendê-la, pois sua abrangência se desloca desde pontos factuais/materiais, como as divergências político-econômicas e atinge até os meandros dos planos existenciais dos indivíduos, das suas percepções pessoalíssimas e do modo como o “eu” se vê e é visto dentro e fora de uma determinada sociedade; por isso, neste pequeno estudo, são abordadas algumas das inúmeras questões problematizadas na película, não sendo nossa pretensão a de abarcar todos os debates possíveis. Assim, os dramas, os sonhos e os dilemas vividos pelas personagens, servem para exprimir as angústias daquela época, mas, também, convidam-nos a nos questionar sobre o *modus operandi* dessa sociedade globalizada, utilitarista e líquida em que vivemos na contemporaneidade.

AS FRONTEIRAS DOS SONHOS: UMA GEOGRAFIA ESPAÇO-EMOCIONAL

“[...] Levem-me daqui para uma vida nova e variada.
Que o manto mágico seja meu e me
carregue para terras estrangeiras”.
**(Fausto, fragmentos em versão livre,
Johann Wolfgang von Goethe)**

Logo na abertura de *Terra Estrangeira*, somos impelidos a compreender a dinâmica melancólica e sentimental da obra. Os tons cinza e crus do preto e branco, extraídos da paisagem fria e insólita de

São Paulo apontam os caminhos misteriosos da trama. De dentro de um apartamento simples e convencional ecoa uma voz em *off* que inquieta e desassossega o espectador. Diversos elementos signícos comunicam a imersão num universo sombrio e especulativo, dentre eles, os versos e a música que se inter cruzam e transmitem uma mensagem pungente: “[...] *o ímpeto de ir ao mundo, de carregar a dor da terra, e o prazer da terra*”. Walter Salles explica a alternativa de construir a obra em preto e branco:

“Acho que a opção de fazer um filme em preto e branco é um regime de urgência. Um filme em que você não tem que pintar nada... Você captura a realidade como ela é. Preto e branco, ele desnuda a realidade. Ele já nasce na linguagem dele - digamos assim; ele não tem a mimese da cor” (SALLES, 2005, *De volta a Terra Estrangeira*).

Terra Estrangeira diz muito sobre a solidão, o desterro, o exílio, sobre a condição estrangeira/expatriada, sobre a crise de identidade individual e coletiva vivida pelos imigrantes. Mas, também, é um filme que nos põe em confronto com o mais íntimo dos seres humanos, nos propõe uma visão onírica das circunstâncias. Assim, poder-se-ia dizer, que o fio condutor que une as personagens é um desejo latente, uma manifestação oblíqua e misteriosa da inquietude da condição humana é a vontade de sonhar que conecta todos esses entes que se encontram no jogo de casualidade da vida; e, ao mesmo tempo, são os sonhos, vividos de modos individuais que os separam, colocando-os em confronto consigo mesmo e com os outros.

“Um sonho não é apenas um sonho”, essa frase é de Stanley Kubrick, no filme *De olhos bem fechados* (1999) e simboliza muito bem a alta sinuosidade que permeia a compreensão de um sonho, não enquanto fato orgânico-corporal, mas sim, enquanto capacidade de hiper-visualização abstrativa que os seres humanos possuem, ou melhor, a faculdade de desejar, planejar, almejar e ansiar por outro universo distante do seu. Numa esperança incontrolável de modificação da pacificidade na qual, muitas vezes, estão imersos. Mas os sonhos, como bem mostra *Terra Estrangeira*, são frutos de um contexto, de uma condição, resquícios de uma geografia espaço-emocional.

Neste sentido, sonhar, é de alguma maneira, correr um determinado risco, é entregar-se ao desconhecido, esperando que ele seja mais benéfico e mais interessante do que a realidade conhecida e vivenciada. Desta maneira, é possível invocar a compreensão de Simone Weil, que acredita que:

“O risco é uma necessidade essencial da alma. A sua ausência suscita uma espécie de tédio que paralisa quase tanto como o medo, embora de uma forma diferente. Por outro lado, há situações que, ao implicarem uma angústia difusa sem riscos precisos, transmitem as duas enfermidades ao mesmo tempo. O risco é um perigo que provoca uma reação refletida, quer dizer, que não ultrapassa os recursos da alma a ponto de a esmagar sob o medo” (WEIL, 2014, p. 36).

Paco/ Francisco Eizaguirre (Fernando Alves Pinto) é um estudante de física frustrado que vive com a sua mãe, sonha em ser ator e passa os dias recitando constantemente alguns versos de Goethe; Manuela (Laura Cardoso), sua mãe, é uma imigrante espanhola, oriunda do país Basco e que nutre um desejo incontrolável de retornar à sua terra natal; Alex (Fernanda Torres) é uma brasileira, imigrante, que trabalha como garçonne num pequeno restaurante em Lisboa e almeja mudar de vida; Miguel (Alexandre Borges) outro brasileiro, é músico, namorado de Alex e é envolvido com contrabando, entretanto, sonha em viver apenas de sua arte. Pedro (João Lagarto) é um português que possui uma loja de partituras e livros musicais e é amigo do casal de brasileiros; Igor (Luís Mello) é um vendedor de antiguidades (contrabandista) muito misterioso.

Essas histórias aparentemente desconectadas e distantes são o mote para a configuração da trama narrativa de *Terra Estrangeira*. Paco e a mãe Manuela nos oferecem a visão da São Paulo desestabilizada, aturdida e irrequieta da década de 90. E o casal de brasileiros uma ideia de Lisboa, mas não no quadrante convencional, porém, através de uma perspectiva multiétnica e plural. Durante uma entrevista, Walter Salles comenta a escolha de demarcar esse aspecto na obra:

“[...] ‘Terra Estrangeira’ foi completamente transformada pelo nosso encontro com uma comunidade de angolanos, cabo-verdianos e moçambicanos. Nem Daniela Thomas [co-diretora do filme] nem eu havíamos visto essas comunidades em nenhum filme português. Mesmo assim estavam lá, presenças importantes e palpáveis diante de nossos olhos. Alteramos o roteiro para incorporar esses personagens à história, porque ela tinha a ver com o exílio – num sentido existencial, mas também político. Esses personagens eram como os brasileiros. Então os incorporamos. A história foi transformada pela experiência da realização. O filme deve ser a grande pergunta cuja resposta você começa a responder durante o processo. E o roteiro deve permanecer como a base que vai permitir responder -ou não- às perguntas no final da jornada” (SALLES, 2006)

O Brasil é historicamente um país de imigrantes, desde os tempos da colonização, a sua configuração espacial e geográfica foi marcada por uma grande onda de fluxos migratórios, principalmente, advindos do continente europeu. Os ideais de um mundo novo, ainda por ser construído e as múltiplas possibilidades que se despontavam horizonte a fora, fizeram com que muitas pessoas deixassem as suas histórias para trás e fossem em busca de um sonho, de uma suposta felicidade, que podia estar ligada à procura de melhores condições financeiras ou ao exercício de algumas liberdades e individualidades cerceadas em seus países de origem. O Brasil, por isso, tornou-se durante um bom tempo, um país de acolhimento. Entretanto, com a tomada de posse do então presidente Fernando Collor de Melo (1990 – 1992), o país assistiu a um fenômeno novo e bastante peculiar: a inversão dos fluxos migratórios. Muitas pessoas abandonaram o país depois da implantação de políticas econômicas rígidas². Walter Salles comenta a situação no documentário *De volta a Terra Estrangeira* (2005):

² “Um dia depois de assumir a Presidência, Collor anunciou uma série de medidas que, segundo seu governo, visavam reorganizar a economia nacional. Elaborado pela equipe da ministra Zélia Cardoso de Mello, o Plano Brasil Novo, mais conhecido como Plano Collor determinou, entre outras medidas – como a extinção do cruzado novo e a volta do cruzeiro como moeda nacional – o bloqueio, por dezoito meses, dos depósitos em contas correntes e cadernetas de poupança que ultrapassassem os 50.000 cruzados novos” (GONÇALVES, 2008, p. 39).

“Como o plano Collor o Brasil deixa de ser pela primeira vez, um país de imigração e passa a ser um país de emigração. Oitocentas mil pessoas saíram do país naquele momento. E eu tive muita vontade de falar daquilo, daquele estado de coisas, de falar de formas diferentes de desterro, de falar formas diferentes de exílio também” (SALLES, 2005, *De volta a Terra Estrangeira*).

Como reflexo da compreensão de que a instância máxima da existência humana é o direito de ser feliz, ou seja, o direito de sonhar, de buscar uma nova configuração para a sua vida e por tanto ser capaz de viver de modo seguro e em paz é que os fenômenos migratórios têm fundamento jurídico. Por exemplo, a emigração é consagrada na lei fundamental, do princípio nº 2 do artigo 13º da Declaração Universal dos Direitos Humanos: “Toda a pessoa tem o direito de abandonar o país em que se encontra, incluindo o seu, e o direito de regressar ao seu país”.

O trabalho de caracterização da personagem Manuela, mãe de Paco, bem como de sua casa, são uma notória tentativa de exteriorizar a sua condição estrangeira/expatriada no Brasil. Logo numa das primeiras cenas do filme, ao se sentar numa cadeira para descansar depois de subir muitos lances de escada para chegar ao seu apartamento, surge um pequeno quadro pregado à parede com a inscrição “EUSKADI”; uma remissão direta que faz referência ao País Basco (região que abrange uma área do nordeste da Espanha e sudoeste da França), e também a San Sebastián de onde Manuela saía para viver no Brasil. A sua inquietude e o desejo eminente de regressar ao seu país, ao menos a passeio, apenas para dialogar com suas raízes, fica muito evidente através de uma discussão com Paco em que este tenta desconstruir a ideia da mãe de visitar a sua terra natal, então, interpelando-o responde:

“Você não entende mesmo... Você não pode dizer ‘esquece San Sebastian’, como se fosse um capricho meu. É San Sebastian que não me larga Paco! Sabe, às vezes eu ando pela casa e sinto um cheiro. Um cheiro antigo. Eu sei que não é possível. Mas eu sinto.

Eu tenho que voltar lá pra acabar com essa agonia. Será que não dá pra entender isso? Será que não dá pra entender?” (TERRA ESTRANGEIRA, 1995)

UM OCEANO DE PERDAS: RUPTURAS E CHOQUES CULTURAIS

“Posso lhe dizer uma coisa? Isto aqui não é sítio para encontrar ninguém, esta é uma terra de gente que partiu para o mar. É o lugar ideal para perder alguém. Ou para se perder de si próprio. Aproveite!”

(Trecho do diálogo entre Paco e Pedro - Terra Estrangeira - 1995)

É justamente um acontecimento inesperado ocorrido com a mãe de Paco, que se transforma no ponto interseccional dessa trama fílmica. Numa cena crucialmente simbólica e muito marcante que delimitará o destino de outros personagens, vemos Manuela sentada em frente à televisão assistindo estarrecida à ministra Zélia Cardoso de Mello anunciar o bloqueio de todas as aplicações financeiras, incluindo a poupança, onde ela guardara todas as suas economias; enquanto Paco assiste a um ensaio de Hamlet.

O paralelismo entre essas duas cenas denota uma falência múltipla, uma sabinada de perdas e um oceano de rupturas. De um lado, a morte dos sonhos, do corpo físico de Manuela e de seu desejo de regressar a San Sebastián, do outro, Paco, ainda sem saber, mas extorquido de seu sonho de se tornar ator, por conta da desestabilização causada pela morte de sua mãe e como pano de fundo, uma mensagem sobre o falecimento da cultura, causado pelas políticas anti-culturais do desgoverno de Collor.

Nas cenas subsequentes, vê-se o corpo de Manuela na cama e Paco ao telefone em busca de uma funerária, posteriormente a procura de dinheiro para pagar o velório, ouve-se, então, um narrador em *off*, dum suporte telejornal, comentando as repercussões

do Plano Collor. Vemos um processo de auto-imposição cinética: uma metalinguagem entre realidade e ficção. O abalo econômico no país e o emocional-financeiro na família de Paco. Depois somos defrontados com as fotos de San Sebastián caindo, numa simbologia à destruição dos sonhos e destroçamento da família, restando evidente, mais uma vez a marca de uma cisão física e sentimental. Num banho de dor e lágrimas incontroláveis, Paco inunda a casa pelo sentimento da perda, chora pela desconstrução de seus vínculos e por se ver perdido emocional e também, financeiramente, envolvido a partir de então por uma áurea funesta de falta de segurança afetiva, simbólica e espiritual.

A ideia de segurança, como uma fonte de conforto e estabilidade é tida como uma virtude e propiciada por uma série de circunstâncias, sob a preleção de Simone Weil, entende-se que:

“A segurança é uma necessidade essencial da alma. Significa que a alma não está sob o peso do medo ou do terror, salvo por efeito de um conjunto de circunstâncias acidentais e por raros e breves momentos. O medo ou o terror, enquanto estados duradouros da alma, são venenos quase mortais, que a sua causa seja possibilidade do desemprego, a repressão policial, a presença de um conquistador estrangeiro, a espera de uma previsível invasão, ou qualquer outra desgraça que ultrapasse as forças humanas” (WEIL, 2014, p. 36).

O acometimento de uma desgraça inesperada sobre a família de Paco o impelirá para uma trajetória que nem ele mesmo imaginaria para a sua vida. Vemos neste sentido, que a composição do quadrante histórico, social e político tem um impacto profundo no modo como as pessoas se comportam, se relacionam e (re)direcionam a suas vidas.

Inseguro e suscetível, desolado por ver sua vida se desestruturar tão rapidamente, Paco, é o símbolo da nação brasileira, que, atônita, assistiu a uma ablação muito intensa em suas entranhas. É neste momento de pura instabilidade que Paco se torna alvo de Igor, que o coopta, misteriosa e silenciosamente para uma complexa trama

de contrabando e ilicitudes. Aturdido ainda pela perda da mãe e com a ideia de ir em busca de suas raízes, Paco decide aceitar a proposta de Igor e vai para Lisboa entregar uma “encomenda”. Daí para frente, vemos se cruzarem as histórias de Paco, Miguel (que seria a pessoa destinada a receber a tal encomenda) e Alex.

A condição estrangeira e desterrada de Alex e Miguel, imigrantes em Portugal, reacende o debate sobre o exílio emocional, físico e psíquico vivido por pessoas que vivem fora da sua pátria. Num diálogo incrivelmente emblemático, vemos a angústia, o medo e a falta de pertencimento experienciados por Alex em seu estado de expatriada:

Alex: Eu gosto dessa cidade a essa hora. Cidade branca. Bonito, né? Só que às vezes me dá um medo.

Miguel: Medo? Medo de quê?

Alex: Medo de você dançar e eu ficar sozinha em um lugar que eu nem escolhi para viver.

Miguel: Então... a gente pode ir para onde você quiser, Alex.

Alex: Você não está entendendo. Não depende do lugar. *Quanto mais o tempo passa, mais eu me sinto estrangeira.* Cada vez mais eu tenho consciência do meu sotaque. De que minha voz é uma ofensa para o ouvido deles. Sei lá. Acho que estou ficando velha. (TERRA..., 1995).

Vê-se, então, que Alex é genuinamente uma pessoa desenraizada. Que sofre por não se sentir pertencente ao novo grupo do qual participa e se entristece por não conseguir construir vínculos efetivos e duradouros com os indivíduos da nova comunidade onde reside. “O desenraizamento é de longe a doença mais perigosa das sociedades humanas” (WEIL, 2014, p.48), pois ele impõe aos indivíduos uma política de solidão e desalento, deixando-os desformes e sem uma visão existencial de vida em grupo, causando-lhes uma sensação de incompletude e vacância interior.

A relação entre Alex e Miguel, de algum modo, pode ser entendida como utilitária e conformista visto que ambos não se sentiam confortáveis com as suas atuais circunstâncias afetivas e mesmo assim não se desatrelavam. Provavelmente, um enxergava no outro um porto seguro, uma possibilidade de identificação e entendimento mútuo, pelo fato de pertencerem à mesma cultura e por isso decodificarem os códigos de uma maneira mais ou menos semelhante.

As marcas de choques culturais vão surgindo durante a narrativa de *Terra Estrangeira*, nalguns momentos de forma mais sutil, noutros muito mais abrupta e crua. Configurando-se, na verdade, nestas últimas situações não mais como um mero choque entre culturas e sim como uma aversão a qual se denomina xenofobia.

Kalevo Oberg, em 1954, cunhou o termo “*culture shocks*”, ou melhor, choques culturais, para descrever a “a ansiedade e os sentimentos de surpresa, perda de estabilidade emocional, pânico, saudade da terra natal, irritação, desorientação, hipersensibilidade e confusão” (SILVA; MELO; ANASTÁCIO, 2009, p. 30) que tomam conta do expatriado e/ou imigrante que encontra dificuldades de assimilação de uma nova cultura.

“De acordo com Oberg, um indivíduo não nasce com uma cultura, mas apenas com a capacidade de aprendê-la e usa-la. À medida que crescemos em um entorno cultural determinado e aprendemos a nos desenvolver socialmente nele, essa cultura se torna o nosso modo de vida e uma maneira segura, automática e familiar para obter o que queremos” (LÓPEZ; PORTERO, 2011, p. 105).

Uma cena entre Alex e Sr. Olívio, dono do restaurante onde ela trabalha, torna-se bastante sintomática do embate entre culturas, do modo estereotipado que um observa o outro e realça os estigmas oriundos da nossa história de colonização.

Alex: Olha aqui Sr. Olívio, essa aqui é da mesa 19, minha última mesa. Posso ir embora não é?

Olívio: Não, não podes sair!

Alex: Como não Sr. Olívio? Já passou da minha hora! É a segunda vez essa semana!

Olívio: Tu não vês que a sala está cheia?

Alex: Mas o Sr. falou comigo, Sr. Olívio!

Olívio: Brasileiro é tudo a mesma coisa! No começo sempre ficam mais baratos. Mas depois... Essa gente não nasceu pra trabalhar. (TERRA..., 1995).

De pronto, quando Paco chega a Lisboa, vemos em sua expressão um nítido deslumbramento. É uma reação/atitude natural ao estrangeiro que chega a um determinado país, dentro dos estágios dos choques culturais, convencionou-se chamar este momento de “estado de excitação”. Seguindo o enredo da trama, somos confrontados com mais uma ruptura física e emocional, que é o assassinato de Miguel pelos contrabandistas e o conseqüente desespero e desestabilização de Alex, que se vê sozinha e insegura num universo de dissabores e tragédias. Numa conversa entre Alex e Pedro, é possível sentir o desalento por parte dela, que chora muito enquanto Pedro lhe entrega alguns objetos, dentre eles uma arma de fogo:

Pedro: Onde é que tu vais Alex? Fica aqui comigo!

Alex: Como é que alguém se acostuma com isso Pedro? Como é que vai ser? Eu não vou mais tocar nele, falar com ele! Como é que alguém se acostuma com isso?

Pedro: De alguma estranha maneira, sobrevive-se até a isso [à morte]! (TERRA ESTRANGEIRA, 1995).

A morte de Miguel e a conseqüente frustração do roteiro de entrega da “encomenda” que Paco deveria lhe confiar, é gancho que acaba por vincular as histórias de Paco e Alex. Na busca por respostas

sobre o paradeiro do seu “receptor”, Paco acaba encontrando Alex e esse é o ponto de partida para o estabelecimento de um vínculo emocional e físico entre os dois. Certamente o fato de serem conterrâneos, e, conseqüentemente, possuírem certo nível de identificação, ajudou na constituição desse laço que acaba por se estreitar vertiginosamente, dando início a uma paixão e os encaminhando para um amor estrangeiro, desterrado, desajustado e vacante.

Alex: Você não tem nem ideia de onde cê tá, né? Isso aqui é a ponta de Europa! Isso aqui óh [apontando para o mar]. É o fim. Coragem, né? Cruzar esse mar há quinhentos anos atrás... É que eles achavam que o paraíso *tava* ali óh [apontando para o horizonte]. Coitados dos portugueses. Acabaram descobrindo o Brasil” (TERRA ESTRANGEIRA, 1995).

Essas palavras ditas por Alex são a exteriorização de uma mulher viajante, nômade, marcada pelos limites fronteiriços do tempo, do espaço e da realidade austera que as circunstâncias da vida lhe impuseram. Quando ela diz, num tom tão melancólico e saudosista: “É o fim”, o espectador se encontra com o mais íntimo dessa personagem que é reflexo dos desarranjos da sociedade globalizada, capitalista, que é perversa por natureza e que perverte os valores e crenças humanas.

O desenrolar dos acontecimentos deixam claro que a figura de Paco é um bálsamo para a existência de Alex, que tem as suas esperanças renovadas e encontra neste novo companheiro uma substância nova e diferente, que a impulsiona. Depois de fugir de Igor e dos demais contrabandistas, Paco e Alex resolvem partir rumo a San Sebastián. Os dois desajustados, irmanados em seus próprios exílios existenciais, resolvem seguir um mesmo caminho, unidos, como forma de se sustentarem e darem suporte um ao outro, ligados por um amor nascente e intenso.

Visualiza-se durante toda a trama uma construção de sentidos dum modo transnacional. O Brasil enquanto lugar instável e por tanto sem perspectivas de uma auto-realização por parte das personagens; Portugal enquanto mediador de histórias, dramas e desilu-

sões, contextualizando e sendo de pano de fundo para desenvolvimento de diálogos entre o passado e presente, mas, sobretudo, servindo como suporte para a compreensão dos jogos de criação de uma pseudo-identidade lusamericana e dos destemperos crispados pelo processo colonizador; já a Espanha, idealizada, suporte para a concretização de um sonho de felicidade, como linha horizontal europeia que resguarda algum elemento novo para a vida de Alex e Paco e como lugar de alimento das raízes de Manuela, expatriada e marcada pela condição estrangeira.

Entretanto, a vida de Paco e Alex será marcada, novamente, por uma dura e abrupta cisão. Quando finalmente os dois se aproximam dos limites fronteiriços entre Portugal e Espanha eles são abordados por Igor e seu comparsa que continua a buscar o violino, que na verdade era um artifício para esconder um contrabando de diamantes, jogo no qual Paco fora inserido, sem saber a gravidade das circunstâncias em que se encontrava.

Paco, abordado de um modo tão inesperado por Igor, vê-se acuado diante daquela situação-problema e resolver agir num ímpeto e diz que o violino está no porta-malas do carro, quando na verdade a sua intenção era dar cabo da vida do comparsa de Igor que o acompanhara para apanhar a “encomenda”. Porém, num momento de plena exaltação, ouve-se dentro de dentro do restaurante alguns estampidos. Eram os ecos da tragédia que se instaurava, mais uma vez no caminho daquele casal de apaixonados.

Ao som de Vapor Barato³, na tela, desdobra-se mais uma dolorosa ruptura. Desta vez, imersos num clima de profunda comoção, embalado pela letra que diz: “*Talvez eu volte/ Um dia eu volto, quem sabe*”, os espectadores são transportados para uma atmosfera de dor e incertezas. Desesperada, com Paco ensanguentado em seu colo, Alex, corre contra o tempo e através da fronteira Espanha-Portugal. Essa mulher que corre; que percorre a estrada ferozmente, é a mulher que foge dos medos do abandono, dos dissabores da vida. Alex, mais uma vez se vê perturbada, perdida, chacoalhada

³ “Vapor Barato” é uma canção composta por Jards Macalé e Waly Salomão. Ficou famosa devido à interpretação de Gal Costa.

pelas reviravoltas em sua história. Numa das cenas que veio a se tornar extremamente paradigmática, pública e comunicativa nos cinemas brasileiros. Essa mulher que transpõe “feito louca” aquela barreira da imigração, é o símbolo do ser humano que não suporta mais a dor da perda; naquele momento, Alex não luta apenas para salvar Paco, como também a ela mesma, às suas esperanças, corre de medo, de angústia, de dor, e chora, exaurida por ver suas chances de vida pacífica e feliz se esvaírem diante de seus olhos.

Enquanto dirige através daquele descaminho, que é a vida, Alex revela para a audiência o seu desespero: “*Paco, não dorme! Não dorme que eu estou te levando pra casa! Um dia a gente chega em casa, Paco. Eu juro que um dia eu te levo pra casa, meu amor!*” (TERRA...,1995). O filme não nos aponta um final fechado e convencional. É bom que não o faça, pois a condição errante, nômade e incerta destes personagens é justamente pautada pela incerteza, dúvida e pelo inesperado.

Quando Alex diz: “um dia eu te levo pra casa”, muito provavelmente, ela está fazendo um exercício de resiliência, numa tentativa furtiva e desesperada de autoconsolo e contestação da realidade a ela imposta. Pois, onde, afinal seria a sua casa? O próprio Walter Salles comenta que sente curiosidade para saber onde estaria Alex hoje, o que lhe teria acontecido, quais caminhos ela poderia ter tomado?

A pergunta, entretanto, fica no *hall* da vibratibilidade imaginativa e tem um tom provocativo que nos confronta com o verdadeiro sentido de ser estrangeiro, de estar desterrado, inclusive, num país que fala a mesma língua, mas, que não decodifica os mesmos códigos. A aridez e o mistério do solo estrangeiro é uma força que não explica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os estrangeiros compreendem-se no mundo, não como seres cabais, completos e acabados, mas sim, como indivíduos amalgamados, repleto de fragmentos daquilo que são, do que foram e do que gostariam de ter sido; incompletos por suas passagens, pela sua geografia espaço-emocional. “Nada é definitivo nesta vida. Nem a dor!”. Essa frase dita por Pedro para Alex, num dado mo-

mento, talvez, sirva como brocardo, como máxima da vida errante que levam os estrangeiros, exilados, desterrados e expatriados.

Em *Terra Estrangeira* vemos de perto a condição invariável da raça humana, que sonha, que luta, que foge dos perigos e emboscadas do mundo a fora. As personagens criadas por Walter Salles e Daniela Thomas podem ser compreendidas como modelos prototípicos para criar uma realidade microssomática, mas, que se identifica com uma série de histórias do mundo factual. Vê-se, por isso, a potência crítica e reflexiva da linguagem fílmica ressoando nas telas e convidando os espectadores, num jogo de empatia, a compreenderem um pouco da situação desse mundo globalizado em que vivemos.

O enredo dessa grande obra da cinematografia brasileira trabalha com uma série e rupturas, cisões e descaminhos para demonstrar os dissabores da vida nômade, errante e a itinerância experienciada pelos estrangeiros. Traça, também, um amplo panorama capaz de promover uma discussão sobre: até que ponto os fatores geopolítico e histórico-sociais são capazes de modificar, desorganizar e afetar os indivíduos integrantes de uma comunidade?

Mesmo após vinte anos de lançamento, *Terra Estrangeira*, ofereceu-nos renovados olhares e encontros sobre temas divergentes, atuais e contemporâneos. Durante o percurso deste texto, debateu-se sobre a problemática questão dos choques culturais como decorência da mudança de narrativa das histórias pessoais dos indivíduos que anseiam por uma vida melhor e que por isso seguem os fluxos migratórios, arriscam-se em busca de um sonho, o sonho de uma vida digna e feliz.

A potência dos versos de Caetano nos envia a mensagem explícita e imponente “*Gente quer luzir/ [...] Gente é pra brilhar/ Gente deste planeta do céu/ De anil/ [...] Gente espelho de estrelas,/ Reflexo do esplendor*”. Toda essa gente, do mundo, Brasil, Portugal, Espanha e confins, Pacos, Alexis, Manuelas e Migueis, povo que sonha o esplendor da vida, porém, que vive sob a força imperativa do desterro, mas, que não obstante a isso (sobre)vive e sonha com terras pulsantes, familiares e não estrangeiras.

REFERÊNCIAS

ANASTÁCIO, Sílvia Maria Guerra; MELO, Maria das Graças Pedrosa Lacerda de; SILVA, Célia Nunes. **Nômades contemporâneos**: Famílias expatriadas e um mosaico de narrativas. 1. ed. Rio de Janeiro: Vieira Lent, 2009.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Obra poética**. Lisboa: Caminho, 2010.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**; tradução Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, Papyrus, 2006.

DE VOLTA A TERRA ESTRANGEIRA. Documentário para o DVD comemorativo aos dez anos do filme Terra Estrangeira. Brasil, 2005. Disponível em: < <https://vimeo.com/134506543>>. Acesso em: 10 de setembro de 2015.

DECLARAÇÃO UNIVERSAL DOS DIREITOS HUMANOS - **ONU**, 1948. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001394/139423por.pdf>>. Acesso em: 12 de setembro de 2015.

GONÇALVES, Mariana Mól. **Por um Cinema Humanista**: a identidade cinematográfica de Walter Salles de A grande arte até Abril despedaçado, Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes, 2008. Disponível em: < <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-goncalves-cinema.pdf>>. Acesso em: 15 de setembro de 2015.

LÓPEZ, Rubén Darío Alves; PORTERO, Alícia de la Peña. Culture Shock: estratégias para la adaptación. In.: GONZÁLEZ, Carmen Hernández (coord.), SANTANA, Antonio Carrasco (coord.), RAMOS, Eva Álvarez (coord.). **La Red y sus aplicaciones en la enseñanza-aprendizaje del español como lengua extranjera**. Espanha: 2011, p. 105-116. Disponível em: < http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/asele/pdf/22/22_0010.pdf>. Acesso em: 15 de setembro de 2015.

MACALÉ, Jards; SALOMÃO, Waly. **Vapor Barato**. Intérprete: Gal Costa. In: Álbum - Fa-Tal - Gal A Todo Vapor, Philips, 1971. Lado dois: Faixa 3.

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

SALLES, Walter. "Dois cineastas on the road". Entrevista concedida a Marcos Strecker. **Jornal Folha de SP**, Caderno +Mais, 26 de novembro de 2006.

SHAKESPEARE, William. **A tempestade**. In: Shakespeare - comédias. Trad. de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1982.

TERRA ESTRANGEIRA. Walter Salles, Daniela Thomas. Brasil - Portugal, 1995.

VELOSO, Caetano. **Gente**. Intérprete: Caetano Veloso. In: Álbum - Bicho, Philips, 1977. Faixa 3.

WEIL, Simone. **O enraizamento**. Tradução Júlia Ferreira e José Cláudio. Relógio D'Água Editores, 2014.



Agarrando Pueblo (Luis Ospina, 1978).

Colagem: história e falso documentário na Colômbia

Alejandro Escobar Hoyos¹

Estudante de Licenciatura em Comunicação e Informática Educativa da Universidade Tecnológica de Pereira (Colômbia), e estudante de intercâmbio de Cinema e Audiovisual na Universidade Federal de Pelotas

Resumo: O seguinte artigo pretende fazer um pequeno panorama histórico sobre o cinema colombiano até chegar a década de 1970, quando a organização *Focine*² impulsionou a indústria cinematográfica na Colômbia. Nesse momento, Luis Ospina fez, com financiamento da Focine um curta-metragem chamado *Agarrando Pueblo* (1978), com o qual começou a produzir falsos documentários na colômbia.

Palavras-chaves: História; Falso documentário; Luis Ospina, Cinema Colombiano.

Abstract: This article aims to present a brief historical panorama of Colombian cinema up until the 1970's. It was in this decade that the organization Focine began to foment national film-making. In this period film-maker Luis Ospina made *Agarrando Pueblo* (1978), a short film which initiated his further production of "false documentaries".

Keywords: History; False documentary; Luis Ospina, Colombian Cinema.

UM POUCO DE HISTÓRIA

Os irmãos Lumière, após a apresentação de seu novo invento, impulsionaram a ideia de fazer registros ao redor do mundo, e foi assim que em 1907 o cinematógrafo chegou à Colômbia. As primeiras imagens consistiam em noticiários e documentários por estrangeiros em paisagens colombianas. É importante citar as palavras de Carlos Mayolo e Ramiro Arbeláez sobre esse momento: "Desde seu começo, a atividade cinematográfica na Colômbia nunca pode sustentar uma produção regular, que tenha permitido a formação de uma escola, corrente, ou grupo homogêneo e muito menos a cria-

¹ alescoabar@utp.edu.co

² Companhia de Fomento Cinematográfico

ção de uma indústria” (1975, p. 1). Entretanto, isso não foi um impedimento e em 1922 foi feito o primeiro longa-metragem colombiano de ficção chamado *La María*, baseado no livro homônimo de Jorge Isaacs com direção de Máximo Calvo Olmedo e Alfredo Del Diestro.

Entre 1930 e 1937 não há cinematográfica relevante. Por volta dessa data o cinema sonoro já era uma realidade e os mercados internos começavam a ser invadidos por produções estrangeiras desse tipo. A maior parte dos filmes feitos na Colômbia antes da década de 1960 eram realizados por estrangeiros e amadores; suas produções eram isoladas, e estavam submetidas a condições de pobreza técnica. Na década de 1970 foi aprovada a *Ley de sobreprecio* a qual obriga que cada estreia internacional seja acompanhada de um curta-metragem colombiano e que uma porcentagem da bilheteria seja destinada a um fundo especial dedicado a produção nacional. Tal lei foi regulamentada apenas em 1974 e quatro anos depois nasceu a organização *Focine*, entidade dedicada a canalizar a ajuda estatal e a arrecadação obtida em função da lei de sobre tarifa para a realização desses curtas-metragens. Depois de vários financiamentos tanto para curtas quanto para longas-metragens, a *Focine* acabou por falir. Anos depois, em 2003, foi então criada a *Ley del cine* para impulsionar novamente a indústria cinematográfica na Colômbia.

FALSO DOCUMENTÁRIO COLOMBIANO

Quando se fala de falso documentário na Colômbia é necessário fazer referência a Luis Ospina. O cineasta, que nasceu na cidade de Cali, realizou seus estudos na Universidade do Sul da Califórnia, foi fundador do cine clube de Cali e da revista *Ojo al cine*, diretor de quatro longas-metragens e de vários curtas-metragens, além de ter obtido prêmios em festivais importantes como Oberhausen, Biarritz, La Habana, Sitges, Bilbao, Lille, Miami, Lima, Caracas e Toulouse. Em 1978 foi codiretor, junto a Carlos Mayolo, do curta-metragem *Agarrando Pueblo*, falso documentário financiado pela *Focine* que trata do tema da *pornomiséria*³. Gerador de muitas controvérsias na Co-

³ “Cinema da pornomiséria” foi o termo empregado pela crítica na Colômbia durante os anos 1970 para denominar o cinema que se valia de pobreza e da miséria humanas para fazer dinheiro e conseguir reconhecimento internacional.

lômbia, o curta-metragem gira em torno de um grupo de cineastas contratados por um canal de televisão alemão para produzir um filme que trate do tema da miséria na América Latina. O documentário usa um tom sarcástico para criticar a maneira que os documentaristas se aproximam da realidade de forma pouco ética. Com esse curta-metragem Luis Ospina mostra seu compromisso com um cinema crítico e reflexivo, onde mostra narrativas inovadoras e dá seus primeiros passos na construção do falso documentário.

No ano de 2007, Luis Ospina lança seu último longa, *Un tigre de papel*, no qual narra a vida de Pedro Manrique Figueroa, precursor da colagem na Colômbia. O filme faz uma viagem pela história desde 1934 até 1981 ano em que o artista desaparece. Com a forma da colagem de um tigre de papel, arte e política são justapostas, assim como a verdade e a mentira, o documentário e a ficção. O autor Kike García diz que: “Quando falamos de falso documentário nos deparamos com a incerteza entre as ideias de ficção e realidade, O falso documentário se apresenta como uma apreensão da vida real, ainda que seja produzido como uma obra de ficção” (2008, p. 5).

Isto está presente com toda a magnitude de *Un tigre de papel*, onde o personagem principal Pedro Manrique Figueroa, é apresentado como um personagem da vida real e como alguém importante na vida da arte e da política na Colômbia, quando na realidade ele é um personagem de ficção. Como comenta Bill Nichols “os documentários são uma ‘não’ ficção como outra qualquer” (1997, p. 242).

Un tigre de papel pode ser apontado como um documentário com reflexão política. Novamente Bill Nichols nos diz que

A reflexão política elimina as ideologias incrustadas que apoiam uma ordem social determinada, em particular aquelas práticas experimentadas na vida cotidiana que giram em torno da produção de significado e do discurso (1997, p. 144)

O filme se centra na vida do personagem principal e mostra como suas obras, seus feitos e discurso foram críticas ou reflexões sobre a esfera política colombiana.



Na capa da revista Ojo al Cine, Luis Ospina

Uma definição mais simples do falso documentário é: um filme que parece um documentário, mas que na realidade se trata de uma história fictícia que foi adornada com as convenções habituais do cinema documental.

Agora o cinema colombiano está em ascensão. Graças a diretores como Luis Ospina e Carlos Mayolo, que ajudaram a consolidar uma estética diferente e um cinema crítico referente aos problemas do país, também nos últimos anos têm sido feitos filmes que vem sendo reconhecidos internacionalmente. *La tierra y la sombra* (César Augusto Acevedo, 2015) ganhou no último festival de Cannes o prêmio *Caméra d'Or*, o qual reconhece o melhor diretor estreante, portanto, e pode-se inferir que tempos melhores estão próximos para o cinema colombiano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GARCÍA DE LA RIVA, Kike. ¿Qué es el falso documental al fin y al cabo?. In: Congreso internacional fundacional de la asociación española de la investigación de la comunicación, 2008, Santiago de Compostela. Disponível em: <<http://www.ae-ic.org/santiago2008/contents/pdf/comunicaciones/359.pdf>>. Acesso em 12, jun, 2015.

MAYOLO, Carlos. ARBELÁEZ, Augusto. Secuencia crítica del cine colombiano. Revista ojo al cine, Colombia, 1975.

NICHOLS, Bill. **La representación de la realidad, cuestiones y conceptos sobre el documental**. Barcelona: Paidós Ibérica, 1997



Fitzcarraldo (Werner Herzog, 1982).

Além das anacondas: representações sobre a Amazônia, de *Hollywood* aos videastas regionais

Rafael de Figueiredo Lopes¹

Mestrando em Ciências da Comunicação; Universidade Federal do Amazonas

Resumo: O artigo analisa representações audiovisuais da Amazônia, desde produções de *Hollywood* até abordagens regionais. O objetivo é refletir sobre como o cinema representa o imaginário sobre a região, em diferentes concepções temáticas, estéticas e ideológicas. O texto é embasado em Juremir Machado da Silva (2003), Selda Costa (2000), Gustavo Gonçalves (2012), Marcelo Ikeda e Delani Lima (2012), além da observação empírica de filmes. Com base nos diferentes olhares que retratam a região, é possível perceber duas tendências: uma que reforça estereótipos e clichês culturais e outra que desconstrói o exotismo, para expressar a complexidade da Amazônia.

Palavras-chave: Amazônia; Cinema; Imaginário; Estéticas audiovisuais.

Abstract: This paper analyzes audiovisual representations of the Amazon, from Hollywood productions to regional approaches. The aim is to reflect on how the cinema interprets and represents the imaginary of the region in different thematic, aesthetic and ideological conceptions. The text is grounded in Juremir Machado da Silva (2003), Selda Costa (2000), Gustavo Gonçalves (2012), Marcelo Ikeda and Delani Lima (2012), as well as empirical watching movies. Based on the different looks that portray the region, you can see two trends: one that reinforces stereotypes and cultural clichés and one that deconstructs the exotic, to express the complexity of the Amazon.

Keywords: Amazon; Cinema; Imaginary; Audiovisual aesthetics.

¹ rafaflopes@bol.com.br

INTRODUÇÃO

A Amazônia é quase um continente. Embora mais da metade de sua área esteja em território brasileiro, é uma região que abarca outros oito países da América do Sul². Uma dimensão que não é só física, pois extrapola a geografia, perpassando por culturas, fisionomias, arranjos socioeconômicos e modos de vida peculiares.

Os meios de comunicação, no entanto, geralmente reforçam a imagem folclórica ou natural, acionando no público a sensação da viagem pelo primitivo, em plena contemporaneidade. O cinema de ficção, por exemplo, um dos veículos mais poderosos na propagação de ideologias, tende a retratar a Amazônia mais pelo lado “fantástico” do que “realista”. As realizações de cineastas da região, que sempre enfrentaram dificuldades financeiras e técnicas para produzir e mostrar o seu ponto de vista, raramente têm espaço na mídia ou visibilidade entre o público. Essa característica, de estar à margem, não ocorre apenas com os artistas do norte do Brasil. Cineastas dos demais países amazônicos, com raras exceções, também se encontram marginalizados pelos cânones institucionalizados.

Neste artigo, vamos refletir sobre diferenças temáticas e estéticas, nas representações audiovisuais da Amazônia, entre produções de *Hollywood* e abordagens de realizadores do Estado do Amazonas. O texto é baseado em Juremir Machado da Silva (2003) e suas concepções sobre imaginário; Selda Costa (2000) e Gustavo Gonçalves (2012), abordando a construção da imagem Amazônica no cinema; Marcelo Ikeda e Delani Lima (2012), ressaltando características da produção audiovisual contemporânea de baixo orçamento. Além disso, fundamenta-se na observação empírica de filmes de diferentes gêneros ambientados na Amazônia.

² A região Amazônica ou Amazônia Internacional abrange uma área de 7 milhões de km², que se estende por nove países: Brasil, Bolívia, Peru, Equador, Colômbia, Venezuela, Guiana, Guiana Francesa e Suriname. A maior parte está localizada no Brasil, denominada Amazônia Legal (nos estados: AC, AP, AM, PA, RO, RR, e parte de MA, MT, TO). A região tem a maior bacia hidrográfica e um dos biomas mais ricos do planeta. Disponível em: <<http://www.significados.com.br/amazonia-internacional/>> Acesso em: 04 ago. 2015.

Primeiro, traçaremos um panorama sobre filmes que enfatizam o exotismo da Amazônia. Em seguida, refletiremos sobre o imaginário, fazendo uma análise do processo histórico que cristalizou a imagem da Amazônia no senso comum, bem como sobre movimentos de ruptura às representações hollywoodianas sobre a região. Por fim, destacaremos as temáticas e estéticas de videastas³ amazonenses contemporâneos.

ILUSÃO DE ÓTICA: IMAGENS DA FASCINANTE SELVA DE ÍNDIOS PRIMITIVOS E MONSTROS

Do alto, a câmera passeia pelo verde infinito, rasgado por sinuosidades indomáveis de azuis cinzentos. Ao descermos, o reflexo das águas revela a expressividade de uma floresta, em formas e contrastes de cores tão vibrantes, que até perturba a retina do expectador. Numa paisagem sensorialmente trabalhada com sons da natureza e *takes* rápidos de animais silvestres, um barco com uma equipe de documentaristas, no estilo do *National Geographic*, percorre um emaranhado de rios e igarapés, em busca de uma “tribo de índios perdida”. Estamos na Amazônia, portanto, tudo o que há de fantástico pode acontecer, inclusive, o encontro desse grupo com uma gigantesca e faminta serpente. O que era contemplação passa a ser mote para o horror. A ambição da descoberta científica se perde, na impotência do homem, diante de um mundo selvagem e imprevisível. As surpresas podem atralhar até momentos eróticos de recém-apaixonados. Mas, não há sutilezas nesse roteiro. Drama e suspense se constroem na ação: a perseguição do perigoso monstro amazônico ao civilizado grupo de norte-americanos. O perigo é iminente e, aos poucos, os tripulantes são levados ao abraço mortal da cobra gigante, que antes de devorar, asfixia a presa.

³ O termo “videasta” é empregado para reforçar a característica de artistas multifacetados, que utilizam o vídeo como suporte para a realização e exibição de suas produções audiovisuais, sejam elas feitas para TV, instalações artísticas, internet, mobile etc. Em geral, o trabalho é realizado de forma mais independente, comparado ao sistema dos meios tradicionais da produção audiovisual, pois, na maioria das vezes, além de criar o roteiro de seus filmes, fazem a produção executiva, operam a câmera, editam, finalizam o material e disponibilizam o conteúdo.

Nessa rápida panorâmica do filme *Anaconda* (Luís Llosa, 1997), a caracterização de um lugar perdido, de natureza inóspita e povos primitivos, cria uma misteriosa atmosfera que oscila entre inferno e paraíso. Vemos uma história com ação, suspense e sensualidade, típica de uma Amazônia para ver no cinema. O filme tem uma vaga “inspiração” na lenda da Cobra Grande, Cobra Honorato ou Cobra Norato⁴.

Anaconda, produzido e distribuído pela *Columbia Pictures* (um dos maiores estúdios de *Hollywood*), teve locações no Brasil e no Peru, direção de Luis Llosa⁵, Jennifer López no papel principal e arrecadou mais que o triplo do investimento⁶. Na época do lançamento, as críticas foram negativas em relação à estética e ao conteúdo da obra. É o que percebemos em Lúcio Ribeiro, da *Folha de S. Paulo*, que classificou o filme como a tentativa de “uma versão fluvial de *Tubarão*, de Steven Spielberg”, afirmando que, se não fosse o alto investimento seria “um típico filme B”. O jornalista aponta que entre as deficiências do filme, estão “o roteiro previsível e bobo: seus efeitos visuais (os movimentos da cobra eletrônica), com exceção de raríssimas cenas, não atraem”⁷. Posteriormente, o filme ganhou três sequências (2004, 2008, 2009), produzidas no formato telefilme, ambientadas em outras partes do mundo.

Portanto, a referência ao filme no título deste artigo, alude à filmografia que espetaculariza cultura e natureza, para atender à dinâmica da indústria do entretenimento. Essas características são observadas em diferentes períodos do cinema.

O mostro da lagoa negra (Jack Arnold, 1954) recria a Amazônia nos estúdios da Universal, nos Estados Unidos. A história mostra

4 Conta a lenda que uma índia deu à luz gêmeos. Quando percebeu que os filhos eram cobras, jogou-os no rio. Norato era bom e Caninana era má e temida pelas populações ribeirinhas. Disponível em <<http://educacao.uol.com.br/disciplinas/cultura-brasileira/cobra-norato-nas-aguas-amazonicas.htm>> Acesso em 02 ago. 2015.

5 Sobrinho do escritor Mario Vargas Llosa, prêmio Nobel de Literatura, em 2010.

6 Orçamento: US\$ 45 milhões de dólares. Bilheteria/Receita: US\$ 136.885.767 milhões de dólares. Disponível em: <<https://filmesnobrasil.wordpress.com/2014/04/10/anaconda-anaconda-1997/>> Acesso em 02 ago. 2015.

7 Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq290429.htm>> Acesso em 02 ago. 2015.

um grupo de cientistas que, ao investigar uma descoberta arqueológica, se depara com uma criatura anfíbia. O homem-réptil se apaixona pela bela mocinha do filme, criando um jogo de sedução bizarro. A ideologia de que os norte-americanos levam ao mundo o conhecimento científico está implícita neste filme.

O cineasta alemão Werner Herzog ambientou duas de suas principais obras na Amazônia, *Aguirre* (1972) e *Fitzcarraldo* (1982). Em ambos, o estranhamento entre mundo civilizado e primitivo é posto em evidência, embora os filmes expressem temáticas distintas. Em *Floresta das Esmeraldas* (1985), o britânico John Boorman, contou a história de um engenheiro, responsável pela construção de uma barragem, que tem o filho raptado por índios e transformado em guerreiro. Em *Bem-vindo à Selva* (Peter Berg, 2003) comédia e ação se misturam com a lenda do “Eldorado” (a cidade de ouro), exploração do trabalho humano em garimpos clandestinos e brasileiros falando em espanhol.

Retratar a Amazônia de forma estereotipada não é exclusividade estrangeira. Filmes nacionais enfatizam clichês, como *Um lobisomem na Amazônia* (Ivan Cardoso, 2005); ou o estereótipo da heroína na trilogia infanto-juvenil *Tainá* (*Tainá: uma aventura na Amazônia*, Tânia Lamarca, 2001; *Tainá: a aventura continua*, Mauro Lima, 2004; e *Tainá: a origem*, Rosane Svartman, 2013); e o ambiente selvagem na animação *Rio 2* (2014), produção estadunidense, mas com roteiro e direção do brasileiro Carlos Saldanha.

Assim como muitos filmes, telenovelas, minisséries, programas de aventura e *reality shows*, reproduzem preconceitos e limitam a compreensão da complexidade histórica, política, social e cultural da Amazônia. Para Costa, desde os pioneiros do cinema na região, o fantástico é o que chama a atenção, seja “em filmes estrangeiros como *Anaconda*, em séries televisivas nacionais como *As Amazonas, a lenda*.” (COSTA, 2000, p. 1093) Para a pesquisadora, essa tendência está ligada às estruturas antropológicas do imaginário e na influência da indústria cultural.

É importante destacar que inúmeros filmes desconstruem a imagem romantizada, *Iracema, uma transa Amazônica* (Jorge Bodanzky, 1976), é um dos mais emblemáticos nesse sentido. Para Gon-

çalves a obra desmascara o discurso desenvolvimentista do governo brasileiro expondo “as fissuras do projeto militar para a região, afirmando um discurso crítico e revelando a imagem da Amazônia profunda para o Brasil e para o mundo” (GONÇALVES, 2012, p. 155).

Mais recentemente, *A Festa da Menina Morta* (Matheus Naschtergaele, 2009), *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (Beto Brant, 2012) e *A Floresta de Jonathas* (Sérgio Andrade, 2014), mostram nuances dessa região continental, em abordagens que dialogam com o mítico e as percepções factuais.

IMPRESSÕES DA AMAZÔNIA

Gonçalves (2012) explica que a construção da imagem da Amazônia no cinema é resultado do processo histórico etnocêntrico que inferiorizou suas populações e desvalorizou suas culturas. Segundo o autor, a visão exótica (a partir do olhar estrangeiro) começou a ser marcada desde os relatos dos colonizadores do século XVI, que ao percorrerem a região, projetaram no ambiente e nos seus habitantes, referências simbólicas de mitos greco-romanos, bíblicos e das suposições sobre as “Índias Ocidentais”. O nome do rio Amazonas, por exemplo, foi dado pelos colonizadores, após associarem uma tribo de índias ribeirinhas às guerreiras da lenda grega.

Depois, segundo Costa, “escritores como Júlio Verne, Conan Doyle, H. G. Wells, sem nunca terem posto os pés na região, atraíram com seus livros milhares de leitores para essas imagens então produzidas” (COSTA, 2000, p. 1092). Assim como relatos, crônicas e romances, a exuberância Amazônica teve o reforço pictográfico, com desenhos, aquarelas, pinturas e gravuras. Posteriormente a fotografia passou a expressar visualmente os conceitos pré-concebidos, e o cinema se encarregou de colocá-los em movimento. Por seu alcance universal, contribuiu para difundir uma imagem genérica da Amazônia, cercada de mistérios, com uma natureza hostil e promessas de riqueza fácil (como pressupunha o mito do *Eldorado*, a cidade de ouro).

Ao longo de séculos, a força do discurso produzido pelo olhar estrangeiro, interferiu no comportamento de algumas populações nativas, a ponto de reconfigurar aspectos culturais, seja nos hábitos, compor-

tamento, música, festivais folclóricos, artes visuais ou literatura, num “processo de autoexotização”, conforme Gonçalves (2012, p.38).

Silva entende que “todo o imaginário é real e que todo o real é imaginário, que o ser humano só existe no imaginário.” (SILVA, 2003, p.7). Ou seja, para o autor não existe real sem imaginário, que é uma manifestação complexa da subjetividade cultural, sendo ao mesmo tempo a vida que vivemos e a que imaginamos. É um conceito que não pode se esgotar num rótulo, devido à complexa trama de relações na sua construção, como uma fonte de impulsos racionais e subjetivos.

Segundo Silva (2003), a construção do imaginário se dá na recepção e, além do ambiente social, é influenciada por “tecnologias” que “seduzem” (tais como livros, o teatro, a música, a internet, etc.), recursos que trabalham na formação das nossas concepções, acrescentando camadas de significados, a ponto de cristalizar uma ideia (mesmo sujeita ao processo de mudança).

O concreto é impulsionado por forças imaginárias, nas relações que fazemos por redes que codificam e relacionam símbolos às práticas sociais. Assim, ocorre uma “mitologização do cotidiano” que não é baseada no falso, mas em impressões reais, sentimentos, lembranças que acionam laços do sujeito social que, por consequência, produzem o simbólico.

Para desconstruir o imaginário seria necessário “tirar as camadas” que foram se sobrepondo, pois cada época o produz de acordo com o que vive, para melhorar a realidade. Ao propormos a reflexão sobre produções audiovisuais ambientadas na Amazônia, voltamos ao passado, para compreender como o processo histórico influenciou na sedimentação de ideologias e como a arte, ainda hoje, capta e reproduz tais concepções.

Vale destacar, contudo, que este texto não pretende fazer um resgate detalhado da história do cinema na Amazônia, tampouco estabelecer uma relação da filmografia realizada na região, apenas pontuar aspectos dessa manifestação artística, do século passado aos dias atuais, destacando a produção audiovisual contemporânea, em especial, no Estado do Amazonas.

AÇÃO, REAÇÃO E ESTAGNAÇÃO

O início do cinema, no fim do século XIX, ocorre em paralelo ao apogeu do Ciclo da Borracha na Amazônia. Manaus e Belém tinham um poder econômico comparado a muitas capitais europeias, o que proporcionou a vinda de exibidores de filmes, ainda nos primeiros passos da sétima arte. Técnicos das companhias de exibições itinerantes, cinegrafistas autônomos ou profissionais da *Pathé-Frères* e da *Gaumont*, procuravam “monstros pré-históricos, índios canibais e caçadores de cabeças, formigas, aranhas, peixes e serpentes gigantescas.” (COSTA, 2000, p. 1092). Esses realizadores foram responsáveis pelas chamadas “imagens de vistas” (paisagens, animais, cenas do cotidiano das populações), que depois eram exibidas pelo mundo.

Costa (2000) destaca a importância etnográfica e artística de três documentaristas, na primeira metade do século XX. O luso-português Silvino Santos, que filmou o cotidiano amazônico de forma poética (homenageado em *O cineasta da selva* (1997), de Aurélio Michiles); o major Luís Thomás Reis, que acompanhou o marechal Cândido Rondon, na expansão das linhas telegráficas entre o centro-oeste e norte, registrando povos, hábitos e rituais até então desconhecidos; e o espanhol Ramon de Baños, que filmou importantes acontecimentos sociais e políticos no Pará.

No campo da ficção, entre 1920 e 1950, os “chamados filmes de monstros e aberrações” como pontua Gonçalves (2012, p. 52), exploravam o grotesco, sugerindo que na Amazônia era possível encontrar animais pré-históricos convivendo com seres humanos. Entre as décadas de 1960 e 80, atos de barbárie, selvageria e canibalismo foram difundidos nas produções estrangeiras, mesmo período em que cineastas brasileiros expressaram sua visão sobre a região, como Glauber Rocha (*Amazonas, Amazonas*, 1965), Cacá Diegues (*Bye Bye Brasil*, 1980) e *Os Trapalhões (Os Trapalhões na Serra Pelada*, 1982, de J.B. Tanko; *Os Heróis Trapalhões - uma aventura na Selva*, 1988, de José Alvarenga Júnior; e *Os trapalhões e a árvore da juventude*, 1991, de José Alvarenga Júnior).

As reações às abordagens sensacionalistas começam no “Movimento Cineclubista de Manaus”, entre as décadas de 1960 e 1970,

quando “artistas e intelectuais construíram espaços de discussão e produção cultural apesar do olhar vigilante da ditadura e dos resíduos da política populista”, como ressalta Freitas (2012, p. 82). Nessa época, inspirados nos movimentos de vanguarda, questionavam a hegemonia e o padrão estético ditado pelo cinema norte-americano. Os grupos promoviam a exibição de filmes, debates e reflexões. Alguns integrantes se tornaram críticos em jornais e até diretores de cinema, produzindo nos formatos 16mm e Super-8. “Surgiam então as primeiras manifestações de um cinema genuinamente local”, como aponta Gonçalves (2012, p. 97). Marcio Souza, Roberto Kahané, Normandy Litaiff, entre outros, fizeram filmes que iam da denúncia social às experimentações e viagens poéticas.

O projeto Documentos da Amazônia, no fim da década de 1970, abordou aspectos socioculturais e conflitos na região. A série de documentários, produzida e veiculada pela TV Educativa do Amazonas, chegou a ser exibida pela TV Cultura de São Paulo e TVE do Rio.

Nas últimas décadas do século XX e início do atual, a produção regional viveu um período marcado pela estagnação. Possivelmente, o Projeto Vídeo nas Aldeias⁸ tenha sido a proposta mais contundente, pois os moradores de comunidades indígenas tiveram a oportunidade de contar suas histórias, a partir do seu ponto de vista, pensamento e percepção visual. Mas os reflexos dessa iniciativa pouco reverberaram junto ao grande público.

CINE “CABÔCO”

Será que existe uma expressão audiovisual que caracterize os realizadores da Amazônia? Um cinema regional, de quem vive entre o urbano, a natureza e os mitos? Filmes com a marca de um povo miscigenado pelo processo histórico, um cine caboclo, ou melhor - “cabôco” - como dizem os ribeirinhos?

⁸ Projeto do antropólogo franco-brasileiro, Vincent Carrelli, criado em 1986 e ainda em andamento. Diversos filmes receberam prêmios em festivais de cinema nacionais e internacionais. O projeto obteve reconhecimento da UNESCO, em 2000, e ganhou a Ordem do Mérito Cultural do Governo Federal, em 2009. Disponível em: <<http://www.videonasaldeias.org.br>> Acesso em 09 ago. 2015.

Durante anos, o alto custo dos equipamentos e materiais para a produção e finalização de filmes em película, foram entraves para os realizadores amazonenses. Mas, com a facilidade de acesso aos equipamentos digitais, de captação e edição de imagens, houve o crescimento da produção em vídeo.

Segundo a Secretaria de Cultura do Amazonas⁹, de 2000 até 2014, foram produzidos três longas-metragens, 22 documentários e 93 curtas em ficção, por artistas locais, além de outros trabalhos desenvolvidos em projetos sociais de escolas, comunidades e centros de artes.

Apesar disso, as realizações amazonenses ainda têm pouca visibilidade e prestígio. Para Siqueira (2011) o acesso ao suporte digital não garantiu regularidade à produção audiovisual regional, que ainda carece de autonomia para se firmar como um polo produtor. Segundo a pesquisadora é necessário uma ação sistêmica que englobe políticas de incentivo financeiro entre setores públicos e privados, a qualificação de profissionais da área, alternativas para a circulação das produções e ações educativas na formação de um público para esses produtos.

Parte dos realizadores locais está focada na busca de linguagens que traduzam o regionalismo de forma universal, experimentando possibilidades estéticas e propondo reflexões entre arte, cultura e sociedade. Apresentam temáticas entre questões urbanas, naturais ou míticas, sem fazer uma caricatura da Amazônia, como perceberemos a seguir.

Externa, noite, parque de diversões. Vemos um *DJ* numa *pick-up* e um jovem dançando *hip hop*, entre luzes, brinquedos e a multidão. Corta para: interna, dia, *shopping center*. Um homem se movimenta loucamente na praça de alimentação. A câmera o segue até a

9 Dados fornecidos, por e-mail, pela diretora de Audiovisual da SEC, Saleyna Borges, em 11 ago. 2015. O órgão é composto pelo Núcleo Digital, projeto que dá suporte às produções audiovisuais locais, fomentando produções que não possuem recursos técnicos (mão de obra e equipamentos), mediante aprovação do projeto, além de cursos de aperfeiçoamento. E pela Amazonas Film Commission, que apoia projetos nacionais e estrangeiros, visando à promoção e visibilidade de imagens, locações e cenários do Amazonas, filiada a AFICI - Association of Film Commissioners Internacional, a Rede Latino Americana de Film Commissions e a REBRAFIC - Rede Brasileira de Film Commissions.

rua, onde dança em frente a uma parada de ônibus, atraindo a curiosidade dos pedestres. O cenário muda de novo. Às margens de uma corredeira, famílias se refrescam num dia de sol, em meio a uma curiosa *performance* na água. Corta para: feira livre, na periferia. Notamos o vai e vem dos motoboys pela rua, enquanto jovens improvisam movimentos, em frente à banca de peixes.

Essa sequência de intervenções faz parte de *A rua na dança* (Keila Serruya, 2015)¹⁰. O documentário, gravado na região metropolitana de Manaus, experimenta linguagens artísticas (dança, música, artes visuais) em espaços públicos para refletir sobre estranhamento e interação com as comunidades.

Se não... (Moacy Freitas, 2014)¹¹, é uma história infantil, com metáforas sobre temores e preconceitos. O realizador, de 73 anos, valoriza a cultura regional e a preservação do meio ambiente, explorando com sensibilidade narrativa e visual, personagens ribeirinhos e planos expressivos das ruínas de um vilarejo.

O que não te disse (Diego Bauer, 2014)¹² é um drama intimista sobre uma mulher inconformada com o fim de um relacionamento. A câmera praticamente dissectiona a protagonista, em sua decadência física e psicológica, no decorrer do curta. A linguagem corporal provoca estímulos sensoriais, que vão do erotismo à brutalidade, como na cena em que a personagem arranca as roupas de um varal e vai prendendo os pregadores no rosto.

Nas asas do condor (Cristiane Garcia, 2007)¹³, adaptação do conto homônimo de Milton Hatoum, é considerado símbolo da retoma-

10 Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=poKzLz9vm5w&feature=youtu.be> > Acesso em 09 ago 2015.

11 Trailer disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=vBKcjE_Jfkg > Acesso em: 09 ago. 2015.

12 Disponível na íntegra em: < https://www.youtube.com/watch?v=9PribcidYak&oref=https%3A%2F%2Fwww.youtube.com%2Fwatch%3Fv%3D9PribcidYak&has_verified=1 > Acesso em: 09 ago. 2015

13 Sinopse disponível em: < <http://www.miltonhatoum.com.br/tags/nas-asas-do-condor> > Acesso em 09 ago. 2015.

da na produção amazonense, após três décadas do último filme regional feito em película. O curta infanto-juvenil, em ficção, com interferências em animação, narra a história de um menino que supera seus medos através da imaginação e das descobertas, numa pequena cidade no interior do Amazonas, na década de 1960.

Ikeda e Lima (2012), ao refletirem sobre as características do cinema independente, de baixo orçamento, contemporâneo no Brasil (seja realizado em película, câmera digital, celular, etc.), acreditam que a hibridização de suportes, gêneros, linguagens e estéticas, permite a expressão pessoal em detrimento de um pretensão reconhecimento artístico ou focado na renda da bilheteria. Sem querer rotular ou banalizar, os autores se referem aos modos de produção que transgridem ao cinema industrial, como “Cinema de Garagem”, que seria um “exercício utópico de cidadania”. Mais que o invólucro de produção alternativa é um posicionamento político, pois o conceito abarca a postura de cada realizador, em seu compromisso ético e estético, nas fronteiras cada vez mais borradas entre o “profissional” e o “amador”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após “viajarmos” por recortes de produções audiovisuais ambientadas na Amazônia, é possível compreender que as representações sobre a região, sobretudo, quando impostas pela indústria cultural, refletem o imaginário construído num processo histórico etnocêntrico, que foi tão forte, a ponto de reconfigurar aspectos da cultura local.

Em meio à avassaladora força do padrão hollywoodiano, há realizadores que buscam a renovação, na diversidade de temáticas, abordagens e opções estéticas. Essa tentativa de ruptura paradigmática ocorreu em outros períodos, capitaneada por artistas amazônicos e realizadores de fora, preocupados em contextualizar a região, que é um dos biomas mais importantes do planeta, mas tem suas particularidades sociais, econômicas e políticas.

Apesar disso, tais propostas raramente conquistam o reconhecimento social. Em geral, ficam restritas a mostras e festivais, que têm um público específico. Por isso, é importante encontrar meios alternati-

vos para a produção, divulgação, exibição e reflexão sobre esses projetos. Mais que a afirmação de uma linguagem ou estética “cabôca”, os realizadores regionais expressam anseios universais, como artistas de qualquer outro lugar do mundo. Isso ocorre, porém, num ambiente de culturas e paisagens diferentes de qualquer outro lugar do mundo.

Neste artigo não pretendemos afirmar que o trabalho dos videastas amazônicos ou de cineastas comprometidos eticamente com a região é mais importantes que os filmes de *Hollywood*. Mas, refletir sobre a democratização audiovisual, por meio da liberdade de conteúdos, formatos, gêneros e estéticas. Imagens não vão faltar para representar novos imaginários.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COSTA, Selda Vale da. **O cinema na Amazônia.**

Revista Historia, Ciências, Saúde, v.VI (Suplemento).

Rio de Janeiro, Fiocruz, set. 2000.

FREITAS, Ítala Clay de Oliveira. Configurando mosaicos sobre cultura e arte no Amazonas. In: MONTEIRO, Gilson Vieira; ABBUD, Maria Emília de Oliveira Pereira; PEREIRA, Mirna Feitosa (orgs.). **Estudos e perspectivas dos ecossistemas na comunicação.** Manaus: Edua/UFAM, 2012.

GONÇALVES, Gustavo Soranz. **Território Imaginado - Imagens da Amazônia no cinema.** Manaus: Edições Muiraquitã, 2012.

IKEDA, Marcelo; LIMA Dellani (orgs.). **Cinema de garagem: panorama da produção brasileira independente do novo século.** Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2012.

SILVA, Juremir Machado da. **As Tecnologias do**

Imaginário. Porto Alegre: Sulina, 2003.

SIQUEIRA, Graciene Silva de. **Vídeo digital: uma alternativa à produção cinematográfica em Manaus (AM).** Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Amazonas, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação. Manaus, 2011.

FILMOGRAFIA

A FLORESTA das esmeraldas. Direção: John Boorman. DVD (110min). Reino Unido, 1985.

AGUIRRE, a cólera dos deuses. Direção: Werner Herzog. DVD (110min). Alemanha, 1972.

AMAZÔNIA - Planeta Verde. Direção: Thierry Ragobert. DVD (86min). França/Brasil, 2013.

ANACONDA. Direção: Luís Llosa. VHS (89min). Estados Unidos/Brasil/Peru, 1996.

BEM-VINDO à Selva. Direção: Peter Berg. DVD (104min). Estados Unidos, 2003.

FITZCARRALDO. Direção: Werner Herzog. DVD (158min). Alemanha/Peru, 1982.

LAMBADA, a dança proibida. Direção: Greydon Clark. VHS (97min). Estados Unidos, 1988.

O MONSTRO da lagoa negra. Direção: Jack Arnold. VHS (79min). Estados Unidos, 1954.

O MUNDO perdido. Direção: Irwin Allen. DVD (97min). Estados Unidos, 1960.

TAINÁ, uma aventura na Amazônia. Direção: Tânia Lamarca. DVD (90min). Brasil, 2001.

TAINÁ, a aventura continua. Direção: Mauro Lima. DVD (79min). Brasil, 2004.

TAINÁ, a origem. Direção: Rosane Svartman. DVD (80min) Brasil, 2013.

UM LOBISOMEM na Amazônia. Direção: Ivan Cardoso. DVD (75min). Brasil, 2005.



Foto de cena de *Ruptura* (Vinicius Silva, 2016).

Cine Fragata: entretenimento nos anos de 1949 a 1984

Bruna Facchinello¹

Mestranda em Memória Social e Patrimônio Cultural / Bolsista CAPES

Carla Gastaud

Dra. Professora Adjunto da Universidade Federal de Pelotas

Marlise Buchweitz Klug²

Doutoranda em Memória Social e Patrimônio Cultural / Bolsista CAPES

Tatiana Lebedeff

Dra. Professora Adjunto da Universidade Federal de Pelotas

Resumo: O presente texto visa a refletir sobre a memória de um espaço cultural da cidade de Pelotas/RS – o Cine Fragata, que foi fundado no ano de 1949 e cujo funcionamento durou até 1984, sendo, durante tempo, o cinema de entretenimento do maior bairro da cidade, o bairro Fragata. Através da narrativa de Junior, o personagem que nos auxilia com as histórias deste cinema, busca-se recompor a memória do Cine Fragata ao mesmo tempo em que o apresenta como um importante lugar de cultura e entretenimento para os pelotenses.

Palavras-chave: Cinema, Memória, Entrevista Narrativa.

Abstract: *This paper aims to present our impressions on a cultural place memory in Pelotas city – Cine Fragata, a movie theater founded in 1949 and closed in 1984 that was an entertainment place to those who lived in the city's largest district, Fragata neighborhood. Based on Junior's narrative, a character that helps us with the movie theater stories, there is an intention for Cine Fragata's memories restoration and for presenting this as an important culture and entertainment place in Pelotas society.*

Keywords: *Cinema in Pelotas, Memory, Narrative Interview.*

¹ brunacine@yahoo.com.br

² marlisebuchweitz@gmail.com

INTRODUÇÃO

Junior abriu a grade de ferro da lateral do prédio do antigo Cine Fragata. Lá dentro, uma senhora varria os restos deixados pelas festas do final de semana. Esta cena repete-se ao longo de muitos anos, já que hoje o lugar que abrigava o cinema é uma casa de baile, mantendo – embora transformando – sua função de lazer e entretenimento. E é assim que se pode observar a rotina diária de um lugar que é ainda presente nas memórias de seus antigos expectadores.

Como este, muitos outros locais na cidade abrigaram salas de cinema e serviram como espaço de entretenimento para os pelotenses e para pessoas advindas dos arredores, já que o município de Pelotas é o maior espaço cultural da região Sul do estado do Rio Grande do Sul. Ao longo das décadas de 1880 a 1980 houve várias salas de cinema, entre elas: Cine Teatro Sete de Abril (1888), Cine Teatro Guarani (Fund. 1921), Cine Teatro Apolo (Fund. 1924), Cine Teatro Capitólio (Fund. 1928), Cine Teatro São Rafael (Fund. 1938), Palácio do Rádio (Fund. 1947), Cine Ideal (Fund. 1947), Cine Fragata (Fund. 1949), Cine Para Todos (Fund. 1950), Cine Esmeralda (Fund. 1954), Cine América (Fund. 1956) e Auditório Da Rádio Pelotense (Fund. 1956). Dentre estas salas, as mais lembradas nas conversas entre pessoas desta época são o Cine Teatro Sete de Abril, por ser a primeira da cidade, e a do Cine Capitólio, em torno da qual houve uma polêmica quando a sociedade ficou insatisfeita com o seu fechamento, em 2007.

As demais salas de cinema caíram no esquecimento e compõem apenas as memórias dos munícipes. Os espaços onde antes eram cinemas, hoje abrigam estacionamentos, igrejas, casas de baile, exceto três locais: o Cine Teatro Guarany conhecido agora apenas por Teatro Guarany e sem exibição de filmes; o Cine Teatro Sete de Abril que se encontra fechado para reformas e que também não exhibe mais filmes; e o Cine Avenida, local que permanece fechado e, atualmente, está à venda. Em relação aos locais de cinema hoje na cidade de Pelotas, destaca-se que há oito salas de cinema distribuídas em dois espaços: o Cineflix situado no Shopping de Pelotas com cinco salas e o Cine Art, no centro da cidade, com três salas.

O antigo Cine Fragata localiza-se no bairro de mesmo nome, o qual está ligado ao centro da cidade de Pelotas pela extensa Avenida

Duque de Caxias. Nela se encontram mercados, farmácias, pequenas lojas, o Quartel Militar, a Faculdade de Medicina, o Cemitério Francisco de Paula. O que mais chama a atenção nesta Avenida é um grande prédio de esquina: a casa de bailes Kzão, cuja fachada pode ser observada através da Figura 1.

Entretanto, nem sempre o grande prédio da esquina foi uma casa de bailes. Era esse local que abrigava o cinema do bairro:

[...] vale a pena lembrar que no século XX, final da década de 50 aproximadamente, a população do bairro frequentava o cinema, era o Cine Fragata, o qual apresentava bons filmes, principalmente do cantor gaúcho Teixeira, o cinema ficava lotado como recorda alguns moradores, tinha que ter muita paciência, pois a fila era enorme. O Cine Fragata também apresentava shows, como o do cantor Cauby Peixoto, o qual atraía multidão para o local. O local também passou a ser utilizado pelas escolas que faziam apresentações de seus alunos e professores, eram usados também para outros fins. O Cine Fragata encerrou suas atividades aproximadamente, entre o final da década de 70 e início dos anos 80. O prédio foi reformado e hoje funciona no local um salão de baile (Casa Grande) (OLIVEIRA, pag. 62, 2007).

A fundação do Cinema ocorreu em seis de julho de 1949³ e, nesta data, o Jornal Diário Popular publicou um anúncio de meia página chamando o público para a inauguração. Além de poder assistir às duas sessões do dia, os espectadores ainda concorriam a um permanente para cabelos, um rolo de tecidos para vestidos e outros prêmios menores.

Deste modo, por ser um local que esteve integrado à vida cultural da cidade, o Cine Fragata faz parte da memória de muitos cidadãos pelotenses. A memória é a vida veiculada por grupos de pessoas vivas em progressiva evolução e inconscientes de suas defor-



Figura 1: Fachada da Casa de Bailes Kzão.
Fonte: Imagens de Satélite do Google Maps.

³ Disponível no acervo da Biblioteca Pública Pelotense, Pelotas – Rio Grande do Sul. Diário Popular – cadernos de janeiro a agosto de 1949.

mações, manipuláveis e revitalizáveis. Além disso, a relação entre a história e a memória está no fato de que a “[...] preocupação da primeira é por em ordem, a segunda está atravessada pela desordem da paixão, das emoções e dos afetos” (CANDAU, 2011, p. 131).

Assim, a história tratará da cronologia dos acontecimentos, enquanto que a memória torna possível remeter às sensações que um espaço, uma paisagem cultural provoca no indivíduo, as quais estarão visíveis através das lembranças desse local. Ao evocar a história de um lugar, o discurso de um indivíduo é permeado pela memória e pelo imaginário, além de ser elaborado a partir da memória coletiva (DORNELES, 2003, p.46). De Nardi (2003) discute a interrelação entre memória, história e discurso nessa mesma linha. O discurso, ainda que histórico, está impregnado da memória e da identidade do sujeito que o produziu:

[...] há [...] uma inegável e forte ligação entre identidade, imaginário e memória. Se a identidade se faz por meio de processos de identificação, tal processo se dá com base no imaginário, aqui entendido como uma matriz de dizeres que antecedem a identificação do sujeito e que se materializarão pela intervenção do simbólico (DE NARDI, 2003, p. 79).

As lembranças evocadas por Junior, funcionário do atual prédio Ksão e que é o personagem que aqui nos permite acompanhar um pouco da história do Cine Fragata, estarão entremeadas pela identidade desse indivíduo em relação à paisagem cultural à qual pertence. Assim, com o objetivo de recolher memórias do antigo Cine Fragata, fez-se visita ao prédio Ksão à procura de informações sobre o mesmo e de um narrador para a sua história⁴. Junior apresentou o prédio, compartilhou suas memórias e é o narrador deste trabalho sobre o Cine Fragata.

⁴ Em contato com o atual proprietário do prédio onde está localizado o Ksão, foi explicada a proposta da pesquisa e sugerida uma entrevista. Ele preferiu que a mesma fosse realizada com seu funcionário, que será chamado aqui apenas como Junior, já que foi como ele se apresentou.

UM NARRADOR PARA O CINE FRAGATA

Para Jovchelovich e Bauer (2002) a narrativa é um método de estudo aplicado principalmente às áreas das ciências sociais e, embora seja um assunto antigo, está sempre se renovando. Além disso, estes autores compreendem que não há experiência humana que não possa ser narrada e que o uso de narrativas orais se difunde juntamente com a tomada de consciência da importância de contar as histórias: histórias de vida, de pessoas, de grupos sociais, percepções – componentes importantes na formação dos indivíduos que envolvem.

Benjamin (1985) descreve o indivíduo que narra como um ser em constante modificação que se utiliza das narrações ouvidas juntamente com suas experiências de vida para narrar suas próprias histórias. Pollak (1989) expressa que é na narração que o indivíduo revela como quer recordar seu passado ou um fato:

[...] a fronteira entre o dizível e o indizível, o confessável e o inconfessável, separa, em nossos exemplos, uma memória coletiva subterrânea da sociedade civil dominada ou de grupos específicos, de uma memória coletiva organizada que resume a imagem que uma sociedade majoritária ou o Estado desejam passar e impor. Distinguir entre conjunturas favoráveis ou desfavoráveis às memórias marginalizadas é de saída reconhecer a que ponto o presente colore o passado (POLLAK, 1989, p. 06).

Nessa narração feita pelo indivíduo está também intrínseca sua identidade, pois é ela que permite ao indivíduo a escolha das memórias a serem contadas: “[...] a memória e a identidades estão indissoluvelmente ligadas” (CANDAU, 2012, p. 10). Lembrar-se está, assim, atrelado também a uma (re)constituição da identidade de um sujeito. Mais do que isso, para permitir que as histórias do passado sejam passadas adiante, para fazer parte das narrativas dos sujeitos de um lugar e dos espaços culturais que compõem aquele lugar físico.

A partir dessas prerrogativas, destaca-se que a entrevista com Junior ocorreu enquanto ele mostrava o prédio do antigo Cine Fragata. En-

tão, com o consentimento dele, a entrevista foi gravada discretamente. Tão logo, ele iniciou a Narração Central, para a qual não houve muitas perguntas, apenas deixou-se que o narrador seguisse seu rumo.

Destaca-se, assim, que o prédio era muito diferente do atual, “[...] não havia [a] laje, isso fomos nós que colocamos para fazer outra pista de dança lá em cima. Aqui era lotado de fileiras com cadeiras, desde a porta. O palco ainda é o mesmo” (informação verbal)⁵. Ao sermos conduzidas até o palco que está coberto por uma cortina de tecido vermelho-cintilante, o coração de cineasta de uma das autoras ansiava por ver uma enorme tela branca, mas, ao invés disto, o que havia no palco eram uma bateria e algumas caixas de som. Na Figura 2 pode-se observar esse palco que se mantém até os dias de hoje:



Figura 2: Salão onde ficavam posicionadas as poltronas do cinema. Ao fundo, o mesmo palco do antigo Cine Fragata. Fonte: Acervo fotográfico Bruna Facchinello

Junior para junto ao palco e relata que ia ao Cine Fragata, quando jovem, muitas vezes assistia aos filmes sozinho. Ele diz: “Era a única coisa que havia para ver. Não tínhamos televisores e nem todo mundo tinha rádio. Eu via muito filmes do Teixeira e de *bang-bang*. A última vez que me lembro de vir ao cinema foi por volta de 1980” (informação verbal)⁶.

Segundo o Jornal Diário Popular (edição de 06/07/1949), o Cine Fragata exibia três sessões diárias. Uma de vésperas, às 14h, e duas à noite, às 19h30 e 21h15. O ingresso custava Cr\$ 2 (dois cruzeiros, moeda da época) e havia dias com preços especiais para mulheres - chamado “Dia das Moças em seus Cinemas” - quando os ingressos custavam Cr\$ 1 (um cruzeiro).

Caminha-se até a porta do grande salão que dava para o hall de entrada. Junior detalhou cada ambiente pelo qual passava. Esta é uma característica dos narradores ao percorrer caminhos e lugares de suas lembranças, afirmam Jovchelovitch e Bauer (2002): o detalhamento, as lembranças que vêm à narração tão logo esta vai se efetivando. Ele nos revela que os pisos, assim como os banheiros e os quadros para colocar avisos e anunciar os filmes, são originais do Cine Fragata, e somente receberam algumas camadas de tinta com o passar do tempo.



Figura 3: Bilheteria do Cine-Fragata que hoje é utilizada para a venda dos ingressos da casa de baile. Fonte: Acervo fotográfico Bruna Facchinello

5 Informação obtida na entrevista concedida por Junior, em 01/dezembro/2014.

6 Idem.

Subiu-se uma escada lateral até chegar a um segundo pavimento, Junior comenta sobre o novo cenário:

[...] aqui ficava uma rampa de madeira com as cadeiras posicionadas de modo que os de cima sempre ficassem mais altos do que os de baixo. Isso era para que todos pudessem ver o filme. Isso que a tela era grande. Ia quase de ponta a ponta da parede. Não havia esta parede, era como um mezanino e podíamos ver o filme daqui de cima ou lá de baixo (informação verbal)⁷.

Enquanto Junior falava, era possível perceber o local, reconhecendo elementos, imaginar o Cine Fragata. Em meio à entrevista, nosso narrador repara em uma pequena saleta acima do cômodo em que nos encontrávamos: “[...] ali era onde se projetavam os filmes. Vê, ainda tem o buraco onde ficava o projetor, não tapamos” (informação verbal)⁸.

Junior faz uma pausa durante a qual se aproveitou para iniciar o que Jovchelovitch e Bauer descrevem como Fase de Questionamentos. Perguntou-se qual o destino que teve o projetor que, segundo os anúncios de sessão de cinema no Diário Popular, era de 35mm. “Não estava mais aqui quando chegamos. A sala já estava vazia. Então fechamos para ninguém entrar. O cinema tinha dois projetores. Quando os filmes eram muito grandes precisavam trocar, então já deixavam o segundo pronto e quando o primeiro rolo acabava ligavam o segundo projetor” (informação verbal)⁹.

Esta data de chegada, à qual Junior faz referência, é a da compra do prédio. Segundo sua narrativa, assim que o cinema fechou, em 1984, seus proprietários o transformaram em uma casa de bailes chamada Casa Grande. O negócio não prosperou e eles venderam o prédio

7 Idem.

8 Ibidem.

9 Ibidem.



Figura 4: Junior no Hall de entrada do Cine-Fragata. Fonte: Acervo fotográfico Bruna Facchinello

para um cunhado de Junior que deu início às atividades da casa de bailes Ksão, espaço com festas semanais de sexta a domingo.

Buscando retomar o assunto do Cine Fragata perguntou-se a Junior quem eram as pessoas que frequentavam o cinema. Ele respondeu: “Eram pessoas daqui, famílias, gente que trabalhava por aqui, e o Quartel. Sempre tinham os homens do Quartel” (informação verbal)¹⁰.

Junior olha para o gravador e questiona se ainda está gravando. Aproveita-se este momento de estranhamento para encerrar a gravação dando início ao que Jovchelovitch e Bauer (2002) titulam de Fase Conclusiva: sem gravar surge o momento para ter uma conversa informal. Assim, informa-se sobre a não gravação e há uma retomada na conversa a partir do próprio narrados. Ele começa a contar sobre a época em que vivia no Jardim América e precisava pegar a condução para vir ao cinema:

[...] algumas vezes eu perdia o final do filme porque o ultimo embarque era às 23h. e precisava sair antes. As pessoas vinham muito ao cinema nesta época. Tinha gente que entrava na fila dos ingressos e já comprava dois ou três, assistia o mesmo filme em várias sessões do dia. Era o que tinha para se fazer. Depois que começaram a comprar televisores os cinemas ficaram cada vez mais vazios (informação verbal)¹¹.

Jovchelovitch e Bauer (2002) comentam que a narração segue o curso da história, um esquema autogerador. Junior busca assuntos já comentados para novas observações. Lembra, por exemplo, que a presença dos militares era constante nas sessões:

[...] com o quartel aqui ao lado, o cinema estava sempre cheio de militares. E tinha vezes que se alguém fizesse muito barulho ou se não parasse sentado, o lanterninha

¹⁰ Idem.

¹¹ Ibidem.

vinha iluminando e fazia a pessoa sossegar. Ou, às vezes quando vinham namorar no cinema e as coisas esquentavam demais (risos), então o lanterninha vinha e colocava aquela luz nas pessoas (informação verbal)¹².

Analisando a entrevista com Junior, foi possível notar que, assim como Jovchelovitch e Bauer (2002, p. 105) perceberam em outros indivíduos, a narração em questão é composta por: 1 - Textura detalhada: Junior dá vários detalhes de como era o local, quem eram as pessoas que o frequentavam, como eram os filmes, o que mudou e o que permaneceu; 2 - Fixação de Relevância: O narrador, ao falar do Cine Fragata, traz além de suas lembranças de vida no local, a importância da inserção dos televisores nos lares; em mais há menção ao esvaziamento das salas de cinema sempre culpando os televisores; 3 - Fechamento da *Gestalt*: Junior narra desde suas primeiras experiências no cinema até o fechamento da sala; e continua narrando as mudanças ocorridas no local para acomodar a atual casa de bailes.

Após a entrevista, foi realizada a transcrição do material gravado. Nesse processo, além das frases, também as pausas e expressões, como descrevem Jovchelovitch e Bauer (2002), necessárias a este método de análise narrativa. As anotações das informações trocadas fora do período de gravação foram realizadas de imediato na tentativa de conservar o maior número de dados possível.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com os dados transcritos, foi possível retomar a entrevista e analisar alguns pontos. Para ter comprovações de dados como os de inauguração e fechamento do Cine Fragata, a pesquisa recorreu aos jornais locais disponíveis na Biblioteca Pública de Pelotas. Entre os jornais acessados estão os dos anos de 1949 e 1950 e de 1980 a 1984. Como já relatado, foi possível confirmar a data de inauguração do Cine Fragata no dia seis de julho de 1949.

¹² Ibidem.

Junior relatou que a última sessão de cinema que assistiu foi no ano de 1980 e que depois disto nunca mais foi a cinema algum, pois ficavam muito distantes de sua casa e também não frequentava shoppings centers. No entanto, diversas fontes locais indicavam que o Cine Fragata fechou no ano de 1984, quatro anos após a última sessão que Junior assistiu.

Ao pesquisar os anúncios, nos jornais do Diário Popular da cidade de Pelotas, de exibições filmicas do Cine Fragata entre 1980 e 1984, foi possível perceber que houve uma mudança de gênero dos filmes exibidos, modificando também seu público. Assim como outros cinemas pelotenses, tais como o Cine Avenida, o Rei e o Guarany, o Cine Fragata exibiu, de 1980 até o dia de seu fechamento, também filmes pornô. Os filmes eram exibidos em uma sessão diária às 20h30min.

Relacionando este assunto com a época, em uma coluna social do Jornal Diário Popular de vinte e um de fevereiro de 1984 foi encontrada uma pequena tabela cujo tema era: “Up/Down: o que é legal fazer em Pelotas”. Entre os itens da coluna de afazeres depreciados consta a seguinte frase “frequentar filmes pornográficos (porque tanta aberração)” (D.P. 21/02/1984).

Desta forma, compreende-se que o narrador pode realmente ter ido ao cinema pela última vez antes do início do ciclo de filmes pornô ou pode ter omitido esta informação para evitar algum constrangimento. De qualquer forma, como pontua Benjamin (1985) a explicação se basta e a narrativa é passível de interpretação. Destaca-se também a identificação do sujeito com uma cultura cinematográfica que não se vislumbrou possível a partir da data de 1980.

A narrativa de Junior a respeito do Cine Fragata permitiu perceber o relevante papel que o mesmo teve para a cultura e entretenimento no bairro. Além disso, possibilitou compreender a importância de sua frequência ao cinema na composição de suas memórias. A memória tem uma pluralidade de funções em correlação, não meramente em sequência factual e temporal; constitui-se um campo da dialética temporal e dos fenômenos sociais (TEDESCO, 2011, p. 13). Deste modo, segundo o autor, a memória não se dissocia dos fenômenos culturais e dos tempos das sociedades, pelo contrário,

a memória auxilia na reprodução e na dinâmica interpretativa dos mesmos, além desses fenômenos constituírem-se parte da identidade do sujeito em relação ao lugar que habita.

O fechamento do cinema do bairro, infelizmente, impossibilitou que Junior continuasse a frequentar salas de cinema, o que talvez tenha ocorrido com outros moradores. Como já comentado ao longo deste artigo, Junior é o primeiro narrador do CineFragata o que possibilita um olhar inicial sobre o objeto. O próximo passo é buscar novos narradores que queiram compartilhar suas memórias no cinema para a construção de uma narrativa mais ampla que possibilite novas imersões e auxiliem a recompor a memória do Cine Fragata.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CANDAU, Joel. **Memória e Identidade**. Buenos Aires: Del Sol, 2001.

_____. **Memória e Identidade**. Tradução Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2012.

DE NARDI, Fabiele Stckmans. “Entre a lembrança e o esquecimento: os trabalhos da memória na relação com língua e discurso”. In: **Organon**/UFRGS, Instituto de Letras, v. 17, n.35. Porto Alegre, 2003. pp. 65-84.

DORNELES, Elizabeth Fontoura. “Memória, linguagem e história no Festival Nativista”. In: **Organon**/UFRGS, Instituto de Letras, v. 17, n.35. Porto Alegre, 2003. pp. 39-48.

JELIN, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria**. Madrid; Buenos Aires: Siglo XXI, 2001.

JOVCHELOVITCH, Sandra.; BAUER, Martin W. “Entrevista narrativa”. In: BAUER, M. W.GASKELL, G. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. Tradução: PedrinhoGuareschi. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

OLIVEIRA, Elisabete Porto de; **Viagem na memória do Fragata: estudo sobre a história e cultura de um “bairro cidade”**, 2007.

POLLAK, Michael. **Memória, esquecimento, silêncio. In: Estudos Históricos**, v. 2, n.3. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 1989, p. 3-15

PORTELLI, Alessandro. **A filosofia e os fatos**. Niterói: Tempo, v. 1, n. 2, p. 59-72, 1996.

RICOEUR, Paul. **Memória, história e esquecimento**. Campinas: Unicamp, 2007.

TEDESCO, João Carlos. **Passado e presente em interfaces: introdução a uma análise sócio histórica da memória**. Passo Fundo: Editora Universidade de Passo Fundo, 2011.

JORNAIS

Acervo da Biblioteca Pública Pelotense – Jornal Diário Popular (1949 à 1984)

DOM QUIXOTE



Quadro geral do cinema brasileiro hoje

Humberto Pereira da Silva¹

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

O cinema brasileiro hoje faz jus a um apanhado geral, a uma exposição panorâmica que cubra o momento atual e, simultaneamente, dialogue com seu passado recente ou mais distante. Um empreendimento assim se justificaria por que, mais que em qualquer outra época, a produção cinematográfica nacional das duas décadas deste século se diversificou notavelmente, o que se reflete em debates que evocam tanto aspectos relativos à relevância cultural quanto à acolhida de público. Portanto, tendo em vista o momento de nosso cinema, é tão oportuno quanto louvável ver o lançamento de *O Cinema brasileiro hoje: ensaios de críticos e especialistas de todo o país*, uma publicação bilíngue organizada por Oliver Kwon e Steve Solot, sob a curadoria de Susana Schild, e editada pelo Latin American Training Center.

O livro foi composto a partir dos seguintes tópicos: o cinema brasileiro no século XXI, as temáticas norteadores deste cinema, as diferenças regionais que permitem identificação de especificidades e um quadro com indicações que permitam traçar perspectivas para o futuro. Em volta destes tópicos, então, foram feitas explicações e apresentadas questões que mapeiam os lugares das produções mais destacadas de nosso cinema neste início de século. Guardadas as diferenças de foco – ou de percepção de aspectos –, os pontos de vista de cada crítico ou especialista invariavelmente oscilam entre expectativas que gravitam em torno do valor artístico da obra fílmica e de seu sucesso nas bilheterias.



O ponto de apoio para a elaboração do livro é a percepção de que o cinema brasileiro hoje é fruto de grande diversificação. Nas palavras da curadora, Susana Schild, esta diversificação se faz notar pela realização de três filmes emblemáticos: a comédia *Se eu fosse você 2* (2009), de Daniel Filho, o thriller sobre corrupção policial *Tropa de Elite 2* (2010), de José Padilha, e a manifestação de cinema social e autoral *O Som ao Redor* (2013), de Kleber Mendonça Filho. Estes três filmes, por razões diversas, catalisaram debates, discussões, e com isso funcionam como fios condutores que orientam direta ou indiretamente o conteúdo dos textos da coletânea. Assim, a partir da diversificação simbolizada por estes filmes, o foco do livro recai sobre a emergência de um balanço com os seguintes pontos: os caminhos pós-retomada, a relevância das comédias, a vez dos documentários, a forma para o sucesso de público, a relação entre cinema e TV, o lugar da animação infantil, a emergência do nordeste com destaque para Pernambuco, os desafios com as realizações na Amazônia, no Brasil Central e na Bahia, e a busca de certa identidade do cinema realizado no Brasil.

Em razão da forma como o livro foi organizado, pois propõe um diálogo com o cinema brasileiro em sentido amplo, os destaques são os artigos de Luiz Zanin, Rubens Ewald Filho, Carlos Alberto Mattos, Daniel Schenker, Nelson Hoineff, Paulo Henrique Silva e Ivonete Pinto. Nos textos assinados por eles, a premência da discussão sobre valor artístico e sucesso de bilheteria. Zanin, por exemplo, enfatiza que hoje passamos por momento de pós-retomada. Num esboço do quadro geral pós-retomada, ele acentua que de um lado há o nicho das comédias da Globo Filmes, que estão entre as maiores bilheterias; e de outro os filmes de “empenho”, que marcam presença na cena cultural do país.

Em ambos os casos, no entanto, Zanin alerta para os riscos de um exame precipitado. Com respeito às comédias, o de serem todas consideradas pelo prisma do selo global, portanto dotadas de comichade escrachada. Ele lembra que ao lado das comédias globais transitam outras tantas deste gênero com ambições críticas e estilísticas: julgar todas as comédias sem separar o joio do trigo gera equívocos na suposição de uma homogeneidade que não existe. Já com respeito aos filmes de “empenho”, que possibilitam a renovação e a saúde do cinema, devido ao fato de não terem a

¹ umba.hum@gmail.com

circulação de público que deveriam, há o risco de sobreviverem como pontos de luz que insistem para serem vistos. Não obstante, observa Zanin, é sobre os filmes de “empenho” que recai certo otimismo moderado acerca do futuro do cinema brasileiro.

O mote do texto de Zanin é retomado no de Ivonete Pinto. Em linhas gerais, remetendo ao famoso debate francês da década de 1950 encampado por François Truffaut, que opõe “cinema de qualidade” e “cinema de autor”, ela traz à baila a oposição entre as comédias com selo global e a ocorrência de um cinema que se afirma no âmbito dos festivais e que forjam sua valorização a partir do arrojo na concepção de linguagem. Na trilha aberta por Zanin e Ivonete Pinto, mas com acento nos documentários, na visibilidade dos festivais e no cinema de animação, os textos de Carlos Alberto Mattos, Daniel Schenker e Paulo Henrique Silva se estruturam para propiciar reflexões sobre o cinema brasileiro hoje da perspectiva do encontro com o público. Para Mattos, o Brasil viveu uma primavera do documentário na primeira década do século XXI. Mas a grande quantidade de documentários praticamente não foi vista, com exceção dos de cunho biográfico ou de temática esportiva.

Desse bloco de textos que aborda o cinema brasileiro em sentido amplo, destoam os de Ewald Filho e Hoineff, pois se afastam do que Zanin denomina como “filme de empenho” (Ivonete Pinto menciona o termo “cinema de garagem”) e se voltam exclusivamente para a discussão sobre sucesso de bilheteria e, em decorrência, sobre razões de mercado. Ewald Filho exhibe um longo painel da presença da comédia no cinema brasileiro desde as chanchadas da Atlântida na era Vargas até a onda atual com os sucessos da Globo Filmes. Seu texto prende-se, fundamentalmente, à ideia de entretenimento fugaz e acolhida de público. Embora se expresse de maneira velada, nele o suposto de que o cinema é servo do gosto do espectador: um filme que o afugenta tem sua qualidade artística posta em suspenso.

O que me parece incômodo no texto de Ewald Filho, quando se considera, por exemplo, a reflexão proposta por Zanin e Ivonete Pinto, é a superficialidade com que trata o tema. Ora, em suas considerações ele não problematiza, não demonstra preocupação em destacar matizes em comédias que iriam além do gosto do público

e assim se serviriam como instrumento de crítica ou de invenção artística. O outro texto do livro que também se afasta dos filmes de “empenho” e se volta para as razões de mercado é o de Hoineff. Mas, conquanto se entenda a maneira particular de Ewald Filho se posicionar sobre cinema – não mais que um meio de entretenimento no show business –, o texto de Hoineff é principalmente provocativo.

De fato, Hoineff assevera que para os brasileiros, em consequência da hegemonia da televisão em relação ao cinema, este último perdeu a projeção internacional que conquistara na década de 1960 com o Cinema Novo. Essa hegemonia tornou-se patente hoje com a Globo Filmes, cujas realizações são moldadas pela estética massiva da televisão. A maneira como ele apresenta o problema e desenvolve sua argumentação merece atenção. Ele nota que em decorrência dessa situação o cinema brasileiro vive hoje uma das maiores crises criativas de sua história. A síntese do que argumenta é: no momento em que um filme como *Se eu fosse você* torna-se uma das maiores bilheterias nacionais, isso dá ensejo a que produtores e distribuidores definam o padrão do que seria o filme nacional.

Mas ao não fazer qualquer menção aos filmes de “empenho” ou de “garagem”, a base de sua argumentação carrega a implicação: não há expressão criativa fora do mercado. O imbróglio a que é conduzido pode ser assim explicitado: sucesso de bilheteria não implica num filme relevante do ponto de vista criativo, mas um filme relevante do ponto de vista criativo implica num sucesso de bilheteria; daqui segue-se que todo filme que fracasse nas bilheterias é irrelevante do ponto de vista criativo. Em termos lógicos há aqui uma contradição: se a criação artística for serva do mercado não há criação, pois conforme o gosto do público o mercado regula o que deve ou não ser realizado. Em confronto com Hoineff, entendo que apesar do fracasso de público um filme pode ser uma obra criativa, portanto relevante do ponto de vista cultural.

O restante dos textos da coletânea, assinados por Maria do Rosário Caetano, Luiz Joaquim, pelo trio Savio Luís Stoco, Juliano José de Araújo e Ricardo Agum Ribeiro, Sergio Moriconi e Orlando Senna, que abordam respectivamente o nordeste verde, a vitalidade do cinema de Pernambuco, os filmes amazônicos, o centro do Brasil e a Bahia, são principalmente informativos e descritivos. São im-

portantes no corpo do livro porque revelam aspectos, detalhes de produções locais que interessam a quem tenha pouco contato, por exemplo, com a dinâmica própria da produção fílmica na Amazônia.

Mas, e não se trata de reparo aos autores e sim ao projeto editorial, são textos com viés pouco reflexivo ou provocador. Para ficar no que trata de filmes amazônicos, nele a exposição da interpolação de produções externas realizadas na região e a realização de produções “autóctones”. Fica no ar, contudo, um indisfarçável exotismo, o inegável distanciamento do Brasil litorâneo. A própria expressão “filmes amazônicos” carrega o sentimento de que são filmes “educativos” pedindo para serem vistos por um Brasil de costas para seu interior profundo. Nesse pedido, certa complacência, mas também a constatação das diferenças em um país gigantesco.

Por fim, por que entre outros oferece um providencial quadro geral, *O Cinema brasileiro hoje* é leitura obrigatória para todos que se sintam tocados pelas questões, provocações, próprias à diversidade de nossa filmografia nos dias atuais.

O cinema brasileiro hoje: ensaios de críticos e especialistas em todo o país

Susana Schild (curadora)

Latin American Training Center (LATC), 2015

A memória universal de cada um

Ivonete Pinto¹

Docente nos cursos de Cinema da UFPel e coeditora da revista Teorema

Uma das ações da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo é publicar a coleção de livros que trazem depoimentos de expoentes do cinema em torno de algum tema. A coleção “Os filmes da minha vida” este ano lança *Memórias do Cinema - Um Idioma Universal*, organizado pela diretora do evento, Renata Almeida.

O livro apresenta 18 textos que trabalham a memória afetiva relacionada aos filmes assinados pelos seguintes autores: os cineastas Jia Zhang-Ke, Walter Salles, Júlio Bressane, Tata Amaral, Helvécio Rattton e Murilo Salles, o fotógrafo Lauro Escorel, os críticos Maria do Rosário Caetano, Michel Ciment, Jean-Michel Frodon, José Carlos Avellar e Cassio Starling Carlos, o ator Matheus Nachtergaele, o roteirista Bráulio Mantovani, o escritor Ignácio de Loyola Brandão, o gestor cultural Danilo Santos de Miranda e os jornalistas Zuenir Ventura e Artur Xexéo.

O depoimento do crítico francês Jean-Michel Frodon de certa forma resume o sentimento dos convidados do livro em relação à dificuldade de falar de filmes preferidos neste tipo de proposta. Bons cinéfilos não podem eleger meia dúzia de títulos entre suas preferências, por isso o recorte, que remete aos filmes vistos na infância e na adolescência, que facilita um pouco a empreitada. Frodon, que tem 75 anos e já foi diretor de redação da emblemática Cahiers du Cinéma, adotou o seguinte ponto de vista: “não vou falar sobre os filmes que influenciaram meu gosto ou minha vida, mas que antecederam minha experiência como espectador de ci-



nema”. Cita então desde Chaplin a Buster Keaton, de Renoir a Fritz Lang, sem esquecer de Mizoguchi e Antonioni.

Curioso notar que ao compararmos depoimentos, a faixa etária e o local de nascimento vão ser determinantes desta experiência. Jia Zang-ke, que nasceu em 1970 no interior da China, verá seus primeiros filmes em vídeo, vivendo a chamada Revolução Cultural, com tudo muito regulado pelo Estado. Zang-ke é o exemplo de como o cinema pode ser libertador. E de como pode influenciar na formação moral do indivíduo. Não é à toa que ele cita *Ladrões de Bicicleta* (*Ladri di biciclette*, 1948), de Vittorio de Sica, como um dos mais importantes filmes que viu.

Memórias do cinema - Um idioma universal

Renata Almeida (org)

Editora Brasileira/Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, 2015

¹ ivonetepinto02@gmail.com

O ensaio como quarto domínio das imagens

Adriana Yamamoto

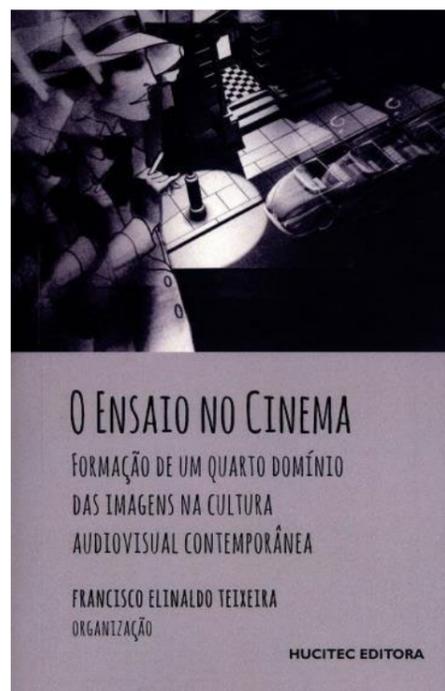
Discente do curso de Cinema e Audiovisual da UFPel

O Ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea, organizado por Francisco Teixeira, propõe um olhar arqueológico para as relações do cinema e ensaio. Observa o ensaio como um domínio relevante que se afasta do conceito de gênero cinematográfico, ultrapassando as fronteiras das vias clássicas do audiovisual (a ficção, o experimental e o documentário).

Segundo Teixeira, o trânsito histórico do ensaio no cinema atravessa cerca de oito décadas e perpassa por três camadas:

1. A passagem do silencioso ao sonoro (com o cinema “intelectual”);
2. O cinema moderno e suas primeiras conceituações nas análises fílmicas a partir de Bazin;
3. O cinema contemporâneo, “o último e mais atual estrato da operação ensaística no cinema”, que soma a subjetividade pensante do ensaísta à voz reconhecível, expressão pessoal e “os movimentos e processos dos seus atos de pensamentos”. (TEIXEIRA, op.cit., p.17)

A imagem digital que surge a partir dos anos 2000, e suas novas acessibilidades enquanto dispositivo, consagra, difunde e visibiliza as reflexões e práticas do filme-ensaio, derivando vertentes como o *live-cinema*, confluência das artes cênicas e visuais sob a forma da performance (Teixeira, 2015). Nesse sentido, o ensaio no audiovi-



sual tem se destacado na cultura imagética contemporânea por ser enrustado ao pensamento e ousar elaborar-se como “forma que pensa” (Godard), essa liberdade da forma intervém criativamente nas vias tradicionais cinematográficas e seu viés subjetivo modifica as relações de alteridade e as noções de público e privado.

O caráter “polimorfo, multiforme, proteico, polifônico e polissêmico” (Teixeira, idem, p.359) do ensaio dificulta o trabalho do pesquisador, este examina um objeto que explora o sensível inclassificável, menos vinculado a racionalidade. Um retorno às inquietações do organizador quanto ao desafio de tradução conceitual do ensaio para o ensaio fílmico é o conjunto crescente de obras ensaísticas no cinema cuja linguagem e problematização tendem a exigir cada vez mais dos analistas, fomentando sua proposição acerca do ensaio como um quarto domínio das imagens. São filmes que intrigam pelas abordagens não sistêmicas, narrativas que costumam ser difusas e não lineares, com múltiplos níveis de sentido. Como o *Brasil S/A* (Marcelo Pedroso, 2015), longa-metragem sem narração, sem diálogos, composto por uma sequência de imagens impactantes que se ligam entre si, geram diálogo e se completam de maneira produtora na mente do espectador.

Lançado em setembro deste ano como primeiro título brasileiro a abordar o tema, o livro reúne reflexões sobre a prática ensaística no cinema a partir de autores brasileiros e internacionais. Contém um capítulo de leitura indispensável para a compreensão dos percursos do ensaio no cinema brasileiro, e é um *work in progress*: “Ao modo de conclusão/abertura para um novo capítulo: Incidências e avatares de um cine-ensaio no Brasil”, (p. 357) que se debruça sobre o assunto e cartografa títulos, pensadores e realizadores de filmes-ensaios.

Francisco Teixeira fecha o livro com uma afirmação otimista, “sim, temos ensaio no cinema brasileiro!” (p. 386). Para os interessados, segue uma indexação menor dos filmes de verve ensaística, citados pelo autor/organizador, dos primeiros ensaios audiovisuais brasileiros mais palpáveis tem-se *O cinema falado* (Caetano Veloso, 1986), *São Paulo sinfonia e cacofonia* (Jean-Claude Bernardet, 1995) e *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (Marcelo Masagão, 1999). Há também, os títulos que dialogam com as reflexões contemporâneas sobre o ensaio no cinema e suas “dobras” (p. 383) de significa-

dos nas relações de representação nos documentários e filmes autobiográficos: *Um passaporte húngaro* (Sandra Kogut, 2002), *Santiago* (João Moreira Salles, 2007), *Mar de Fogo* (Joel Pizzini, 2014), *Rua de Mão Dupla* (Cao Guimarães, 2004), *Jogo de Cena* (Eduardo Coutinho, 2007) e *Moscou* (Eduardo Coutinho, 2009).

O Ensaio no cinema: Formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea

Francisco Elinaldo Teixeira (organização)

Hucitec Editora, 2015

Dois pontos de vista no cinema: o ontológico e o ético

Humberto Pereira da Silva¹

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

O cinema desde sua origem instiga questões, debates, esboços teóricos que jogam com sua especificidade como expressão artística. Esses debates, discussões, se alimentam de fontes variadas: o nexos com outras formas de arte, a indústria cultural, a semiótica, a psicanálise, ou a ontologia da imagem.

Mas o tempo do debate no cinema se confronta com o de novas tecnologias de produção de imagens. De modo que a teorização sobre cinema se defronta com um paradoxo: ao mesmo tempo urgente, pois se refere a uma expressão artística que reflete o mundo vivido, e sob o risco de rapidamente se tornar ultrapassada, arqueológica.

Esta a situação do livro “Pensar o cinema: imagem, ética e filosofia”, organizado pelo pesquisador argentino Gerardo Yoel, e que resultou de um seminário realizado na Universidade de Buenos Aires em 2003. Como refletido no título, o propósito de pensar o cinema quando este articula o sentido da imagem a questões ontológicas e éticas.

Trata-se de um livro de difícil leitura por duas razões principais: os expositores do evento que serviu de base para a obra questionam as proposições que enformam o paradigma estruturalista, hegemônico entre os franceses nas décadas de 1960 e 1970; a filmografia referenciada dificilmente foi vista por grande parte de seus potenciais leitores.

¹ umba.hum@gmail.com



Assim, “Pensar o cinema” é um livro que concomitantemente assusta e desafia. Assusta e desafia porque o leitor precisa mobilizar todo um repertório conceitual para situar devidamente o lugar das falas de seus autores. É o que se mostra com todos os efeitos possíveis o ensaio de abertura, de Alain Badiou, ao tratar o cinema como “situação filosófica”.

Ora, sustenta Badiou, a filosofia pensa por meio de conceitos, da articulação destes em nível abstrato; já o cinema pensa por meio de imagens, da junção destas por meio da montagem. À medida que se oferece como forma de pensamento, portanto de operar a partir de rupturas, escolhas, distanciamentos e eventualidades, tanto quanto a filosofia o cinema se caracteriza pela invenção de novas sínteses.

Para sustentar esta tese, Badiou traz à tona a inevitável comparação com outras formas de expressão artística: a literatura, a pintura etc. Mas, principalmente, ele dialoga com Gilles Deleuze e suas concepções de imagem-movimento e imagem-tempo, e com a maneira pela qual Henry Bérgson aborda os conceitos de matéria e tempo.

No ensaio de Badiou, então, algo como a espinha dorsal do livro no que diz respeito a questões ontológicas que norteiam debates, discussões, sobre a especificidade da imagem cinematográfica. Sob esse aspecto, ainda que menos densa que a inflexão de Badiou, é igualmente importante o exame que Eduardo Russo faz de Vilém Flusser, que elabora uma teoria da fotografia e dos aparatos audiovisuais a partir da relação entre o programado e o não programado nas imagens da indústria cultural.

Na primeira parte do livro, Badiou dá a senha para o tratamento da ontologia da imagem cinematográfica. Com isso, ele põe em xeque o paradigma estruturalista que tem em Christian Metz a grande referência. Na segunda parte do livro, por sua vez, Jean-Louis Comolli e Gustavo Aprea põem em cena as espinhosas questões da ética das imagens.

Para ambos, a questão central que diz respeito à ética das imagens cinematográficas envolve a representação do real. Comolli a aborda da perspectiva do cinema militante. Para ele, no cinema militante o que está em pauta é a instrumentalização, portanto o

quanto a propaganda de uma causa efetivamente gera os efeitos esperados; ou seja, o convencimento pela força das imagens.

Aprea, por sua vez, discute o problema da memória visual do genocídio. Ele mapeia o terreno das polêmicas acirradas sobre as tentativas de representação do genocídio no cinema tendo por contraponto os filmes *A lista de Schindler* (Schindler's list, Steve Spielberg, 1993) e *Shoah* (Claude Lanzmann, 1983). No confronto, do ponto de vista ético *Shoah* é mais repulsivo, difícil de absorver, e nisso seu maior mérito: nele, a ideia de extermínio massivo como trama política em que os indivíduos são meros instrumentos.

Difícil e desafiador, "Pensar o cinema" propicia leitura urgente para a reflexão sobre a especificidade das imagens cinematográficas e sobre escolhas para representação do real que constroem uma nova realidade. Casos de imagens militantes e de genocídio. Mas "Pensar o cinema", apenas tangencia um debate que se renova com a profusão de imagens em diferentes plataformas. Como pensar a imagem em um smartphone ou um tablet?

Por caminho curioso e irônico, Quentin Tarantino dá indícios de resposta em sua decisão de realizar *Os Oito Odiados* (The Hateful Eight, 2015) seu filme mais recente, para ser exibido na bitola 70mm, quase extinta no mundo.

Pensar o cinema - imagem, ética e filosofia

Gerardo Yoel (org.)

Editora CosacNaify, 2015

ENTREVISTAS





Amir Escandari. Foto: Ivonete Pinto.

Entrevista: Amir Escandari

Ivonete Pinto¹

Docente nos curso de Cinema da UFPel e coeditora da revista Teorema

O cineasta Amir Escandari nasceu no Irã em 1979, justamente no ano da revolução islâmica que derrubou o xá Reza Pahlevi e colocou no lugar a teocracia xiita do aiatolá Khomeini. Tinha sete anos quando deixou o país com a família e foi morar como refugiado na Iugoslávia. Fugiam de um estado em guerra e sua história como exilado não termina Iugoslávia, pois lá ficam apenas três anos porque estourou a guerra civil por lá também. A família foi então buscar asilo definitivo na fria Finlândia. E é como finlandês que Escandari veio à 39ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo exibir *Pixadores*. O documentário foi rodado no Brasil, mas a produção é da Helsinki Film. *Pixadores* é o título original, em português, pela falta de tradução exata para o termo. Mantém a informalidade do “x” no lugar do correto “ch” e passa longe do possível “graffiti artists” que poderia dar nome ao filme, mas que em nada teria da rebeldia inerente à ação dos pichadores.

Pixadores recebeu o prêmio de Melhor Documentário Internacional na Mostra, sendo que um dos pichadores retratados pelo filme, Djan Ivson, recebeu o prêmio. *Pixadores* tem como personagens Daja, William, Ricardo e Biscoito, moradores de favelas de São Paulo, que arriscam a vida escrevendo mensagens em prédios altos. O filme mostra como são reconhecidos, através de entrevistas que dão para a imprensa brasileira, e acompanha o grupo à Bienal de Berlim, onde causam um constrangimento diplomático ao atirarem tinta no curador da bienal.

A entrevista a seguir foi concedida à revista Orson durante a Mostra e revela o entusiasmo desse diretor que estudou cinema na Universidade do País de Gales e faz sua estreia tratando de um assunto da realidade brasileira.

¹ ivonetepinto02@gmail.com

ORSON – Como se deu o interesse pelo Brasil?

Escandari – Estava em casa assistindo a uma reportagem de TV em Helsinque sobre os garotos que surfam nos trens do Rio de Janeiro. Fiquei impressionado porque vi que milhares de pessoas morriam fazendo isto. Mais tarde, quando fazia uma pesquisa para um filme de ficção e lembrei da reportagem e tive a ideia de vir ao Brasil para filmar esses “surfistas.” Só depois é que os pichadores entraram como tema principal.

ORSON – E como você se entrosou com os surfistas e os pichadores, foi aceito rapidamente?

Escandari – Demorou, tanto com um grupo como com outro. Não falo português, dependia de tradutor. Mas sempre me coloquei como alguém que estava ali para mostrar o que faziam e não para explorá-los. Decidi que iria surfar também e isto teve consequências, como entender a sensação incrível que eles tinham (a adrenalina) e a de ter sido preso, confundido como bandido que roubou uma câmera e estava ali surfando nos tetos dos trens (risos).

ORSON – Você foi preso??

Escandari – Sim, em Osasco, mas os amigos brasileiros me ajudaram, veio um policial que falava inglês e acabei solto. O importante é que tanto os surfistas como os pichadores passaram a confiar em mim. No começo não gostavam de mim, desconfiavam, me chamavam de “loco gringo”, mas depois me aceitaram. Os policiais diziam a eles: estes gringos estão pagando vocês? E os surfistas respondiam: não estamos fazendo de graça. A atitude demonstrava que estavam no filme por prazer, por aderir mesmo.

ORSON – Este episódio foi reencenado para o filme?

Escandari – Sim, porque aconteceu um ano antes, com captação de imagens precária, então voltei ao Brasil, com equipe, e reencenei chamando os mesmas pessoas. O próprio policial que falava inglês veio ajudar.

ORSON – Reencenar fatos pode ser visto como um problema para um tipo de documentário, não?

Escandari – Não sei. Só sei que não existe possibilidade de ter a verdade num filme. A partir do momento que uma câmera é ligada, acaba a realidade. Reencenar é uma forma de mostrar os fatos.

ORSON – Então você gosta dos filmes do Joshua Oppenheimer então, como *The Act of Killing*?

Escandari – Totalmente. É um dos maiores documentários jamais feitos. É uma obra-prima.

ORSON – E os pichadores, como surgiram, porque você ficou impactado com eles?

Escandari – Conheci primeiro Djan, por acaso, e então fui apresentado aos outros. Eu nunca tinha visto tanta fúria, tanta raiva e revolta juntas. Eles agem como se não tivessem um futuro. De fato eles não têm um futuro. Decidi voltar à Finlândia e buscar recursos para fazer um documentário com eles. Fiz um demo de três minutos e procurei investidores. Consegui um produtor, que buscou co-produtores na Dinamarca e na Suécia. Pouco dinheiro, somente para possibilitar que uma equipe viesse para o Brasil para filmar.

ORSON – Quanto custou o filme?

Escandari – Não sei exatamente, algo em torno de 400 ou 500 mil euros.

ORSON – E a carreira dele como está?

Escandari – É a primeira vez no Brasil, não tenho distribuidor ainda aqui, mas o filme já foi exibido em 40 festivais internacionais.

ORSON – Você está envolvido em projeto de outro filme na Finlândia?

Escandari – Sim, chama-se “Under the black sun”. É sobre a Jihad, a guerra santa.

ORSON – A propósito, você é muçulmano? Acredita em deus?

Escandari – Não, sou ateu, não acredito em nenhuma força suprema.



Bernie Rão. Foto: acervo do diretor.

Entrevista: Bernie Rão

Josias Pereira

Pós-Doutorando em Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Londrina e professor dos curso de cinema da UFPel

A revista Orson entrevistou Bernie Rão, um dos diretores expoentes do cinema independente de Portugal. Entre a música e o cinema, Bernie realiza um trabalho que mistura o fantástico e o cômico que lembra a leveza dos filmes dos anos 30, com piadas leves, uma linguagem simples e um humor entre o real e o surreal. Um de seus trabalhos mais conhecidos é *Calor & Moscas* (2011), junto com seu amigo e músico Afonso Cortez. No seu novo filme, *A Terra dos Carecas* (The Baldlands, 2014), rodado na Nova Zelândia, Rão mantém a mesma linha cômica e surreal do filme anterior. A seguir, o diretor comenta, a partir de perguntas acerca do filme *Calor & Moscas*, as dificuldades de produzir cinema de forma independente, tanto em Portugal como na Nova Zelândia, e apresenta algumas soluções para contorná-las.

ORSON - Como foi realizar o filme *Calor & Moscas*?

Rão - O filme foi o primeiro independente que fiz. Depois realizei mais dois. Esse filme já tem quatro anos. Tínhamos uma câmera simples, microfone e luz, então o realizamos. Lembro que custou mil euros. Foi um filme sem pretensões, onde o dinheiro era apenas para alimentação. Não filmamos com uma DSLR e sim com uma câmera simples: Canon HV40, e preferimos sem tripé.

ORSON - Como foi trabalhar com os atores?

Rão - A maioria eram atores amadores. Claro que trabalhar com atores profissionais é melhor, porém, cinema independente pode assustar estes atores, pois quando chegam e veem poucas pessoas no set já começam a desconfiar do projeto. Já atores iniciantes e não atores, não têm ideia do que é cinema e, quando chegam e veem

poucas pessoas e equipamentos simples, cabo de vassoura com fita e coisas do tipo (risos), já acham que cinema é assim mesmo.

ORSON - Como se deu a relação da música no filme?

Rão - Eu e Afonso, que somos músicos, tivemos a ideia de convidar amigos nossos que também fazem música para compor 20 minutos de trilha para o filme. A ideia era fazer um filme com muita música a ponto dela fazer parte da narrativa.

ORSON - Qual motivo levou vocês a escolherem o gênero comédia?

Rão - Escolhemos a comédia porque melhor entretém as pessoas. Já o drama é mais complicado. Você pode correr o risco de cair na farsa, de ficar algo muito falso.

ORSON - Em *Calor & Moscas*, como se deu a concepção e o processo de produção?

Rão - Quando escrevemos o roteiro de "*Calor & Moscas*" eu já morava na Nova Zelândia, escrevi uma parte e mandei para o Afonso e fomos dialogando. Quando cheguei o filme já estava organizado. Filmamos em um mês. Era equipe mínima: eu e o Afonso. Gravávamos por três dias diretos, então a gente organizava as próximas diárias e filmávamos de novo. Como já tínhamos experiência com outros curtas, não foi tão difícil, mas cansativo, pois fazer um filme sem dinheiro requer muita organização e paciência. Iniciamos a edição do filme, víamos os problemas e cobríamos quando necessário. Outro problema é que um dos atores era jardineiro, então filmávamos quando ele tinha tempo. Preferimos filmar o básico, o plano geral e depois os planos médios. Sou a favor de usar o *storyboard* para organizar o que vai ser gravado. Nossa tática era simples: eu e o Afonso, no dia que antecedia a gravação, fazíamos o *storyboard* dos planos que filmaríamos no dia seguinte, e assim era a cada dia de filmagem.

ORSON - Como foi a seleção dos atores?

Rão - Colocamos na internet que estávamos fazendo um filme independente e esperamos os contatos, chamamos também alguns amigos para atuar em parceria. As únicas exigências para o cas-

ting seriam que os atores deviam possuir certa experiência e morar perto de onde seriam feitas as gravações, para não ter problemas com deslocamento. Acabou que todos que participaram do *casting* fizeram parte do filme.

ORSON - Como foram os ensaios?

Rão - Em maioria, os atores eram todos nossos amigos, menos Victor Gomes que era o tipo principal do filme, o pai da heroína. Esse ator foi um *ídolo* do rock em Portugal na década de 70. Ele estava tomando remédios na *época* em função de um problema de saúde e, por isso, tinha algumas complicações na fala. Então ficávamos atrás da câmera repetindo o que deveria ser dito. Foi engraçado. Não tínhamos muito ensaio por falta de tempo e eu tinha que voltar logo para Nova Zelândia. Por isso, foi feito o *máximo que pudemos*, sem ensaio, mas com muitos diálogos.

ORSON - Como foram as filmagens e o processo de montagem do filme?

Rão - Preferimos filmar externas para não ter problema com DB, ganho de luz e etc. Estávamos preocupados com a qualidade do material também. Lembro-me do primeiro plano filmado com movimento, onde demoramos uns 15 a 20 minutos para organizar a luz, já que não tínhamos muitos *spots*. Eu e o Afonso criamos uma rotina, era assim: acabava a gravação e íamos editar, pois, se precisasse refazer algo, seria mais fácil. É importante o realizador se organizar, já que nem sempre podemos ter um continuísta, um boletim de câmera ou *metadados*. Iniciamos a edição com o Sony Vegas, mas foi complicado porque travava muito. O primeiro corte tinha duas horas e 30 minutos, um épico. Paramos a edição por uns meses para organizar as ideias, mas as pessoas cobravam muito. Geralmente, quem filma carrega um apego emocional com algumas cenas, pois sabe do trabalho e problemas ao produzi-la. Então convidei um amigo que era editor para fazer outro corte. Fizemos a estreia em uma mostra de cinema para atores e convidados. O filme também já foi pensado para ser exibido *on demand* e no *Youtube*.

ORSON - Com toda dificuldade, por que continua filmando?

Rão - Por que continuo filmando? Mesmo sem dinheiro? Não sei. Acho que é porque me divirto fazendo, gosto disso. Sou formado em Cinema e me sinto bem filmando. Sei que são filmes modestos, mas as pessoas veem e faz parte da minha carreira e do meu sonho. É minha expressão artística. Trabalho, ganho meu dinheiro e faço os meus filmes. O sonho é um dia viver disso. O meu segundo filme, *A Terra dos Carecas*, já foi feito com uma câmera DSLR. A qualidade já era melhor do que as mini-DV. As DSLR ajudaram muito no sentido de qualidade para o setor independente. Lembro que, na época das câmeras com qualidades menores, o importante era saber o que dizer e contar a história. É mais importante o conteúdo e não a forma, porém, percebo que hoje os diretores independentes estão se preocupando mais com a forma, e deixando o conteúdo de lado. Acho que os filmes independentes se perdem neste sentido: ganhar o espectador pelo olhar e não pelo conteúdo. Para ser diretor se deve treinar, experimentar, assim como é necessário ter horas de voo para se tornar um piloto. É preciso saber o que está fazendo, saber o que funciona ou não no filme.

ORSON - Qual o coração do filme para você?

Rão - O processo de qualquer filme sempre começa no roteiro. Comecei como roteirista, pois é ali que nasce tudo. Entrei no cinema para ser roteirista, mas como ninguém valorizava o meu roteiro virei diretor. Eu e o Afonso preferimos organizar o roteiro para depois organizar a direção. O roteiro é sempre a base onde tudo é expandido depois dele. O roteiro é o guia do diretor, é dali que o filme vai surgir. O filme *Calor e Moscas*, por exemplo, antes achava uma obra-prima e hoje consigo ver os problemas, o que faz parte do processo e da profissão de um cineasta. O recado para os jovens é: cuidem do roteiro e o valorizem.

NORMAS PARA PUBLICAÇÃO

Para submeter artigos e resenhas para a revista, envie para revistaorson@gmail.com

Data de fechamento da próxima edição: **15 de maio de 2016.**

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, referências bibliográficas e referências audiovisuais. 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, em nota de rodapé, deve ser incluído seu endereço eletrônico para eventuais contatos dos leitores. Logo abaixo do nome do autor, deve constar a instituição com a qual tem vínculo, e também o tipo de vínculo.
7. O Resumo, em seguida às informações referentes à vinculação acadêmica, deve ter no máximo cinco linhas (em português e abstract em inglês) e as palavras-chave (igualmente em português e inglês) não devem ultrapassar cinco palavras.
8. 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. Séries devem trazer o título em português (quando houver), seguido, entre parênteses, de título original, criador principal, ano de início-ano e de término (ou, se a série continua, deve-se informar “até o

presente”). Exemplo de série: *Orange is the new black* (Jenji Kohan, 2013-presente).

9. As citações de até três linhas devem contar no corpo do texto 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.
10. 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.
11. 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).
12. Ilustrações – gráficos, tabelas, imagens etc. – devem ser inseridos no texto, logo após serem citados, contendo a explicação em sua parte inferior (legenda), se necessário.
13. As Referências bibliográficas (ou Bibliografia) devem constar no final do texto, obedecendo as 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:

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.

Filmes

BAILE PERFUMADO. Lírio Ferreira; Paulo Caldas. Brasil, 1997, filme 35 mm.

NOME PRÓPRIO. Murilo Salles. Brasil, 2007,digital.

Séries

BREAKING BAD. Criação: Vince Gilligan. EUA, 2008-2013.

ORANGE IS THE NEW BLACK. Criação: Jenji Kohan. EUA, 2013-presente.

ORSON

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

DEZEMBRO/2015