ATAS DO VII ENCONTRO ANUAL AIM

Editores

Ana Balona de Oliveira
Catarina Maia
Madalena Oliveira

AIM
ASSOCIAÇÃO DE INVESTIGADORES
DA IMAGEM EM MOVIMENTO

FICHA TÉCNICA

Título: Atas do VII Encontro Anual da AIM

Ed. Ana Balona de Oliveira, Catarina Maia, Madalena Oliveira

Editor: AIM – Associação de Investigadores da Imagem em Movimento

Ano: 2017

Capa: atelierdalves.com

Paginação: Catarina Maia

ISBN: 978-989-98215-8-3

www.aim.org.pt

ÍNDICE

INTRODUÇÃO i
Ana Balona de Oliveira, Catarina Maia, Madalena Oliveira

I. COMUNICAÇÕES INDIVIDUAIS

CINEMA BRASILEIRO

Narrativa como acontecimento no cinema pós-vídeo: uma análise do filme *Linha de Passe* 1
Cyntia Gomes Calhado

A periferia do cinema periférico 11
Thuanny Vieira Silva

Da fabulação à desconstrução: o qualquer no cinema brasileiro contemporâneo 22
Susana Viegas
Felipe Diniz

LITERACIAS

Pedagogia nas artes: o que caracteriza um/a Docente de Cinema? 33
Ana Catarina Pereira

TVE e escolas: uma relação a ser construída - propostas para projectos entre as tvs educativas locais e escolas 40
Cláudio Márcio Magalhães

A imagem em movimento enquanto narrativa musical nos primórdios da televisão em Portugal 51
João Ricardo Pinto

O formato "festival" em questão 63
Tânia Leão

CINEMA(S) E REALISMO(S)

Planificação e *mise-en-scène*: o *close* como recurso de desdramatização 75
Bertrand Lira

***Diaries (1971-1976)*: o documentário autobiográfico segundo Ed Pincus** 85
Gabriel Kitofi Tonelo

***O Que Resta do Tempo*, ou a retomada burlesca de uma vida ocupada** 92
Maria Ines Dieuzeide Santos Souza

AUTORES

Jim Jarmusch e o cinema independente americano 102
Carlos Melo Ferreira

Semelhança e cosmopolítica: o futuro imaginado de *Nostalgia da Luz* 112
Isabel Stein

Vídeo-instalações de Bruce Nauman: sarcasmo, tensão e condição humana 122
Susana Rocha

PROCESSOS E TECNOLOGIAS

A colorização de filmes após *Becky Sharp*, de Robert Mamoulian (1935) 129
Jaime Neves

A favor de uma teorização do restauro cinematográfico, o caso de *Metropolis* 139
Ricardo Vieira Lisboa

ESTUDOS DE PUBLICIDADE

Créditos declarativos e possessivos: a linha entre exploração económica e o reconhecimento artístico num filme 150
Inês Rebanda Coelho

Viral de Heineken e narrativas audiovisuais: a representação do real como argumento de venda 162
Thiago Garcia Martins

IDENTIDADE E GÉNERO

Criança e identidade de gênero pela narrativa do cinema 174
Astréia Soares
Aline Teodoro Caldeira

ESTUDOS DE CINEMA

As decisivas transformações audiovisuais nas animações pós-sincronismo 184
Carolina Morgado Leão
Claudiney Rodrigues Carrasco

II. COMUNICAÇÕES EM GRUPOS DE TRABALHO

TEORIA DOS CINEASTAS

Éric Rohmer: filmes e teoria 196
Alexandre Rafael Garcia

Evaldo Mocarzel e o filme que dança: procedimentos de montagem cinematográfica a partir de um devir coreográfico 205
Cristiane Wosniak

A história incompleta, o cinema que preenche: *A Imagem Que Falta* e a tessitura do eu 216
Laís Ferreira Oliveira

As criações narrativas de Valêncio Xavier 226
Regina Célia da Cruz

Eisenstein e a técnica *interior* do ator 237
Sabrina Tozatti Greve

O Cinema e as Outras Artes

Os meus três encontros com Loïe Fuller 246
Bárbara Janicas

Jogo de espelhos – duas aproximações entre Rosângela Rennó e Eduardo Coutinho 258
Fernanda Bastos

Narrativas Audiovisuais

As expectativas do espectador na criação de argumentos: da análise a uma proposta de metodologia prática 268
Pedro Alves

Devires em série: a problemática do personagem no roteiro de *Breaking Bad* 280
Rodrigo Fonseca e Rodrigues
Alessandra Nardini

Um guião cinematográfico: manual de instruções ou obra literária? 288
João de Mancelos

Paisagem e Cinema

Corpo, memória, paisagem: o *Cinema Vertical* de Maya Deren 297
Ana Costa Ribeiro

A cidade erguida diante das câmeras: contrastes do tempo no cinema de Palmas-Brasil 308
Sérgio Ricardo Soares

A floresta desterritorializada de *Mal dos Trópicos* 319
Ricardo Duarte Filho

Cultura Visual Digital

O dispositivo do olhar no cinema de horror *found footage* 330
Ana Maria Acker

"O futuro do cinema é cor de laranja": há uma singularidade estética e narrativa no cinema feito com *smartphones?* 340
Marta Pinho Alves

Outros Filmes

Arquivos e ressignificações em *Imagens do Estado Novo 1937-45*, de Eduardo Escorel 351
Márcio Zanetti Negrini

Cinemas em Português

Entre a peça e o filme da peça, como o documentário revela a obra de Alberto Carneiro e vice-versa 362
Luísa Mendes Tavares

A circulação da produção universitária luso-brasileira nas redes sociais 369
Maria Cristina Tonetto

INTRODUÇÃO

O VII Encontro Anual da AIM teve lugar nos dias 10, 11, 12 e 13 de maio de 2017, em Braga, nas instalações da Universidade do Minho. Esta edição do Encontro Anual da AIM foi coorganizada pela AIM – Associação de Investigadores da Imagem em Movimento e pelo CECS – Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, do Instituto de Ciências Sociais. O Encontro Anual da AIM é uma conferência internacional onde todas as propostas são submetidas a revisão por pares, culminando na publicação de atas em formato eletrónico.

Participaram no VII Encontro Anual perto de 250 investigadores oriundos de Portugal, Brasil, Espanha, Reino Unido, Suécia, França, Itália, Canadá, Austrália e Estados Unidos. Os conferencistas portugueses vieram de universidades e institutos politécnicos de Aveiro, Barcelos, Braga, Bragança, Coimbra, Covilhã, Évora, Faro, Guarda, Lisboa, Porto, Setúbal e Vila Real.

O Encontro teve três conferências plenárias com oradores convidados. A conferência de abertura coube a Catherine Grant, professora de Digital Media e Screen Studies no Birkbeck College da Universidade de Londres, no Reino Unido. Grant tem extensa publicação em teoria e prática de autoria em cinema e intertextualidade, sendo também a editora de livros sobre *world cinema*, cinema latino-americano, cinema digital e estudos de média, e ensaio audiovisual. A segunda conferência foi apresentada por Ernest W. Adams, designer de jogos e professor na Universidade de Uppsala, na Suécia, com uma extensa atividade profissional no campo dos jogos digitais, tendo publicado *Fundamentals of Game Design* (2014) e *Game Mechanics: Advanced Game Design* (2012). Finalmente, a terceira convidada foi Kim Akass, professora na School of Creative Arts da Universidade de Hertfordshire, no Reino Unido, onde é co-coordenadora do Media Research Group. Akass é co-fundadora da revista *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies*, contando ainda com diversas publicações, nomeadamente *TV's Betty Goes Global: From Telenovela to International Brand* (co-editado com Janet McCabe, 2012) e *From Here to Motherhood: Motherhood in the Media* (2015).

Mais uma vez, o Encontro Anual permitiu estimular o desenvolvimento de investigação em rede, através das atividades dos Grupos de Trabalho da AIM, responsáveis por 26 mesas pré-constituídas, para além de reuniões de pesquisa. Estes grupos são fundados por membros da AIM e agrupam os investigadores de acordo com os seus interesses científicos, pretendendo-se que daí resultem novas propostas científicas. Atualmente, a AIM acolhe nove Grupos de Trabalho: Cultura Visual Digital; História do Cinema Português; Cinemas em Português; Paisagem e Cinema; Outros Filmes; A Teoria dos Cineastas; Narrativas Audiovisuais; O Cinema e as Outras Artes; e Cinema e Educação.

No dia 10 de maio, no âmbito das atividades de pré-Encontro, realizou-se uma mesa-redonda na Biblioteca Lúcio Craveiro da Silva, em Braga, sobre "Os sons da imagem", com a participação de Martin Dale (Universidade do Minho), Miguel van der Kellen (sonoplasta, Universidade Autónoma de Lisboa/RDP) e Pedro Neves (realizador), e a moderação de Pedro Portela (Universidade do Minho). O objetivo desta sessão, que reuniu especialistas de design sonoro e cinema, foi refletir sobre o papel do som na narrativa cinematográfica, a sonorização das imagens e a relação da expressão acústica com o imaginário.

O Encontro contou ainda com dois eventos de divulgação e extensão à comunidade. O primeiro foi a projeção, no Espaço TOCA – Trabalho de uma Oficina Cultural e Associativa em Braga, do filme *Tarrafal* (2016) de Pedro Neves, que contou com a presença do realizador e que foi seguida de debate. O segundo evento, que teve lugar na UM, foi uma sessão de apresentação de livros recentemente publicados por associados da AIM.

Foram submetidas à organização 206 propostas de comunicação, das quais foram recusadas 39 (cerca de 19%), depois da avaliação por membros da Comissão Científica. Durante os três dias do Encontro foram apresentadas 167 comunicações em Português, Inglês e Castelhano, as três línguas oficiais do Encontro. Estas comunicações abordaram temas como o cinema português, cinemas internacionais, a teoria do cinema, a cultura visual, o documentário, a antropologia visual, a relação entre cinema e paisagem, cinema e filosofia, cinema e outras artes, entre outros. No total, tiveram lugar 45 painéis, que decorreram em cinco painéis simultâneos. Para além dos conferencistas participantes, inscreveram-se ainda no Encontro cerca de 50 ouvintes.

Das 167 comunicações apresentadas, 37 estão reunidas neste volume. Uma vez que a submissão de textos às atas dos encontros da AIM é voluntária, este volume não reproduz a totalidade dos debates que ocorreram em Braga durante o VII Encontro Anual da AIM. Também importa salientar que o trabalho de edição se centrou em aspetos formais e linguísticos, não se verificando uma avaliação académica por pares (processo conhecido como *peer-review*), cabendo exclusivamente aos autores a responsabilidade pelos textos apresentados. A língua em que os artigos estão escritos é a mesma com que foram apresentados no Encontro, incluindo Português (Portugal) e Português (Brasil).

Os critérios da organização do índice procuraram respeitar a própria organização das mesas no programa oficial do VII Encontro Anual da AIM. Assim, optámos por dividir o presente volume em duas partes: Comunicações Individuais, onde agrupamos tematicamente 19 textos apresentados de forma individual; e Comunicações em Grupos de Trabalho, onde se agrupam as comunicações apresentadas no âmbito dos painéis pré-constituídos por cada Grupo de Trabalho.

Por último, os editores agradecem aos autores pelo envio dos seus textos e pela sua atenta revisão. Fazem votos de que os ensaios aqui reunidos possam revelar-se enriquecedores para a pesquisa e reflexão dos seus leitores.

Ana Balona de Oliveira
Catarina Maia
Madalena Oliveira

I. COMUNICAÇÕES INDIVIDUAIS

CINEMA BRASILEIRO

NARRATIVA COMO ACONTECIMENTO NO CINEMA PÓS-VÍDEO: UMA ANÁLISE DO FILME *LINHA DE PASSE*

Cyntia Gomes Calhado[1]

Resumo: Buscamos defender que o cinema *pós-vídeo* desconstrói uma relação ilusionista com a imagem, em que a narrativa representacional sustenta um determinado estatuto de realismo, e propõe uma experiência estética da narrativa como acontecimento, criando zonas fronteiriças entre as plasticidades da imagem e a narrativa. Para tanto, realizaremos uma leitura da narrativa audiovisual a partir do conceito de acontecimento, procurando oferecer nova visada para além de seus aspectos representacionais tradicionalmente enfocados. Utilizaremos como objeto da análise uma sequência do filme *Linha de Passe* (2008) de Walter Salles. Por meio de diálogos com o pensamento de Gilles Deleuze, André Parente, Arlindo Machado e Christine Mello, o presente estudo pretende demonstrar que a narrativa como acontecimento intensifica a experiência cinematográfica, pois o tempo da imagem e o do espectador se identificam.
Palavras-chave: Walter Salles; poéticas do cinema contemporâneo; experiência estética; narrativa como acontecimento.
Contato: cyntia.calhado@gmail.com

O diretor e produtor audiovisual Walter Salles (Rio de Janeiro, RJ, 1936) faz parte da renovação do ambiente cultural brasileiro pós-redemocratização. Apesar de ser conhecido principalmente por sua atuação como cineasta, pela qual alcançou repercussão internacional, sua trajetória de mais de 30 anos no audiovisual teve início na televisão. Realizou publicidade, programas e documentários, sendo um dos pioneiros nas produtoras de vídeo independentes que surgiram nos anos 1980. A partir dos anos 1990, dedica-se primordialmente ao cinema. Cineasta em atividade, Walter Salles realizou, até 2017, dez longas-metragens, sendo três deles codirigidos por Daniela Thomas.[2] *Central do Brasil* (1998) foi o filme que o projetou dentro e fora do país. O longa é um dos marcos da Retomada e foi premiado com o Urso de Ouro no

[1] Doutoranda do Programa de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e professora do curso de Rádio e TV no FIAM-FAAM Centro Universitário.
[2] *Jia Zhangke, Um Homem de Fenyang* (2014), *Na Estrada* (2012), *Linha de Passe* (2008), *Água Negra* (2005), *Diários de Motocicleta* (2004), *Abril Despedaçado* (2002), *O Primeiro Dia* (1999, codireção Daniela Thomas), *Central do Brasil* (1998), *Terra Estrangeira* (1995, codireção Daniela Thomas) e *A Grande Arte* (1991).

Calhado, Cyntia Gomes. 2017. "Narrativa como acontecimento no cinema pós-vídeo: uma análise do filme *Linha de Passe*". In *Atas do VII Encontro Anual da AIM*, editado por Ana Balona de Oliveira, Catarina Maia e Madalena Oliveira, 1-10. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-8-3

Festival de Berlim de 1998.[3] O filme que analisaremos no presente artigo, *Linha de Passe* (2008, codireção Daniela Thomas), é a quarta, e mais recente, produção ficcional para cinema falada em língua portuguesa do diretor.

A ressignificação que o vídeo oferece à experiência cinematográfica pode ser analisada por meio dos procedimentos de desconstrução, contaminação e compartilhamento, que são a base da leitura das extremidades desenvolvida por Christine Mello (2008a). Essa abordagem dá visibilidade a procedimentos criativos híbridos e descentralizados, que propiciam a interconexão entre diferentes linguagens.

O interesse por esta abordagem se relaciona com o local em que Salles se insere no cinema brasileiro. Visto como um cineasta internacional que propõe uma imagem globalizante e afetuosa do sertão, a produção de Salles situa-se nas bordas do que seria uma imagem canônica de Brasil: aquela apresentada por Glauber Rocha e os cinemanovistas. É a partir deste território descentralizado que ele busca ressignificar as visões de país e a imagem cinematográfica.

Segundo Mello, a desconstrução envolve práticas de desmontagem de um significado para se obter outro; evoca a negação do próprio meio e a necessidade de expansão de seus limites criativos. O cinema *pós-vídeo* desconstrói uma relação ilusionista com a imagem, em que a narrativa representacional sustenta um determinado estatuto de realismo, e propõe uma experiência estética da narrativa como acontecimento, criando zonas fronteiriças entre as plasticidades da imagem e a narrativa.

Já a contaminação diz respeito a estratégias criativas que se associam a outros campos artísticos, afetando as linguagens em diálogo. Diversos procedimentos fílmicos do cinema contemporâneo podem ser considerados apropriações de estratégias videográficas, como o retorno da câmera lenta e da imagem congelada; a revalorização da sobreimpressão; o gosto pela imagem dividida, multiplicada, incrustada; as deformações ópticas ou cromáticas; a insistente referência visual às outras artes e à própria história do cinema.

Por fim, o compartilhamento está relacionado às transformações na produção, recepção e distribuição *videofílmicos*. Entre os inúmeros exemplos que poderíamos

[3] Período de restabelecimento da produção cinematográfica nacional impulsionado pela criação da Lei Rouanet (1991) e Lei do Audiovisual (1993). Apesar de uma definição exata da data padecer de certa arbitrariedade, autores como Lúcia Nagib (2002) e Luiz Oricchio (2003) consideram que a Retomada foi de 1995 a 2002 e 2005, respectivamente.

fornecer desse procedimento, optamos por evidenciar como o cinema *pós-vídeo* articula a passagem da imagem fotoquímica para a eletrônica ou digital. Podemos percebê-la também na decisão pela manutenção dos estatutos representacionais e narrativos, aliada a momentos de quebra desses regimes, em que o figural ganha proeminência. O intuito desse procedimento é colocar em relação duas lógicas, a da imagem fotoquímica, pré-videográfica, e a da imagem eletrônica/digital.

1.1 *Linha de Passe* e a narrativa como acontecimento

No texto "As virtualidades da narrativa cinematográfica" (2013), André Parente apresenta uma crítica interna ao sistema-cinema criado pelo teórico francês Gilles Deleuze, especificamente as relações entre o virtual e a narrativa, instância entendida por Deleuze como condicionada à imagem. Parente defende que não existe oposição entre imagem e narrativa, mas entre concepções diferentes destes dois conceitos: uma afirma que ambos são sistemas de representação e outra que são acontecimentos. Ele busca mostrar que a narrativa também é acontecimento e não apenas representação.

Analisaremos uma das sequências de festa do longa-metragem *Linha de Passe* de Walter Salles a partir do conceito de acontecimento de Parente. Para além de seus aspectos representacionais tradicionalmente estudados, pretendemos demonstrar que a narrativa do filme também configura-se como acontecimento em planos dotados de maior plasticidade.

Segundo a tipologia deleuziana, os cinco processos imagéticos responsáveis pela formação das imagens cinematográficas são, por um lado, a especificação, a diferenciação e a integração das imagens-movimento e, por outro, a ordenação e a seriação das imagens-tempo. A imagem-movimento é aquela relacionada ao esquema sensório-motor, que especifica-se em imagem-percepção (o que se vê), imagem-afecção (o que se sente), imagem-ação (o que se faz), etc. A imagem-movimento se encadeia conforme o esquema sensório-motor e, ao fazê-lo, integra-se em um todo, mas está constantemente se diferenciando em objetos, atos e formas de realidade. Normalmente identificada ao cinema clássico, a imagem-movimento estabelece relações do homem com o mundo, que vão variar segundo a forma como cada cineasta as conceber.

Ao processo de especificação das imagens, Parente acrescenta que ele se produz somente quando existe uma história, que "se manifesta em um campo de tensões e forças, conforme a distribuição de objetos, obstáculos, meios e desvios que afetam as

relações sujeito/objeto" (2013, 263). Para o autor, os processos imagéticos da imagem-movimento estabelecidos por Deleuze correspondem aos processos de toda narrativa verídica, sendo esta imagética ou não.

Já a imagem-tempo, condicionada por processos narrativos de temporalização e relacionada à narrativa não verídica, se distingue pela qualidade intrínseca daquilo que vem a ser na imagem (seriação) e pela coexistência de relações de tempo na imagem (ordenação).

> "A série (qualidade) e a ordem (coexistência) do tempo rompem com o tempo cronológico, linear, e promovem outros modos de narração e de narrativa no cinema. Se, na narrativa verídica, composta de imagens-movimento, tudo remete a um, na narrativa falsificante da imagem-tempo, existe uma multiplicidade irredutível que afeta o cinema." (Parente 2013, 267)

Segundo Parente (2013, 269), Marie-Claire Ropars-Wuillemier foi a teórica que chamou atenção para o fato de que o cinema do pós-guerra tinha se transformado de "arte do movimento" para arte do tempo. Para ela, o tempo estava se tornando o personagem principal do cinema e, deste modo, ele se constituiria como uma "escritura", tendo em vista que era necessário "ler" a imagem.

> "Aos olhos do espectador, o tempo é percebido como vivido, à medida que a representação deixa de ser o suporte de uma ação imediatamente interpretável: aparecem então as diversas maneiras próprias ao tempo de passar sobre os seres, conforme as diversas maneiras próprias aos seres de passar no tempo." (Ropars-Wuilleumier 1970, 132)

De acordo com a autora, no cinema moderno, muda-se de uma estética dramática a uma estética narrativa, de uma estética da representação a uma estética da escritura, de uma sucessão a uma duração, de uma história a uma narrativa.

Diferentemente de Deleuze, Parente acredita que os processos de temporalização são, ao mesmo tempo, imagéticos e narrativos. O que quer dizer que as imagens-tempo não são primeiras em relação às operações de temporalização narrativa, mas é a narração temporalizante que condiciona tanto as imagens-tempo quanto a narrativa não verídica. Mesmo que a imagem-tempo suponha homens, situações, histórias, ações, ela supera as relações sensório-motoras que eles mantêm.

> "Não há meio de fundar o tempo da imagem, que não se confunde com o presente abstrato do que é 'representado' na imagem (objetos, ações, formas de realidade e suas relações sensório-motoras), se introduzirmos nela uma fissura, por meio da qual a narração se desdobra e se torna contemporânea da ação que descreve. A imagem deve se duplicar ou se abrir em um movimento infinito que a faça sair da consciência daquele que a percebe ou que age. Essa operação supõe uma conduta particular de memória, de narração, que se pode denominar, de acordo com Pierre Janet, de 'presentificação'." (Parente 2013, 268)

Ele segue a explicação afirmando que o *ato narrativo de presentificação* é de outra natureza e não se confunde com a narração ou com a narrativa de uma ação presente ou passada. A narrativa não verídica não representa ou comunica um acontecimento, mas *restitui o efeito vivo dos fatos e das falas, restitui suas presenças*. Desta forma, o ato de presentificação introduz uma fissura ou um desdobramento nas imagens, nos enunciados, nas ações, nos personagens, nos narradores e nas narrativas produzidas, afetando as imagens, sons e suas relações no cinema moderno. Para Parente, a *narrativa como acontecimento* só pode existir no cinema quando se produz um desdobramento no filme por meio do qual a imagem exprime e afirma o tempo.

1.2. Análise da sequência da festa de *Linha de Passe*

Linha de passe designa a troca de passes entre os jogadores de um time sem que a bola seja interceptada pelo adversário. O título do filme que analisaremos e sua estrutura dramática se valem desse jargão do futebol para narrar a história de uma família da Cidade Líder, bairro periférico da zona leste de São Paulo. A mãe e os quatro filhos procuram equilibrar sobrevivência e manutenção dos valores, sem desistir da realização dos sonhos. Reginaldo, o caçula, tenta obstinadamente encontrar o pai. Aspirante a jogador de futebol, Dario vê, aos 18 anos, suas possibilidades no esporte se fechando.[4] Dinho é um frentista que busca refúgio na religião. Dênis, o irmão mais velho que ganha a vida como motoboy, flerta com a criminalidade enquanto se esforça para manter o filho, fruto de uma gravidez não planejada. A família é chefiada por Cleuza, empregada doméstica, grávida do quinto filho.

A sequência que investigaremos trata-se de uma festa que acontece logo após Dario participar de um campeonato de futebol no condomínio em que sua mãe

[4] Este personagem é interpretado por Vinícius de Oliveira, ator que protagonizou *Central do Brasil*.

trabalha. O filho da patroa de Cleuza, Bruno, convida-o para um jogo amador com seus amigos, sabendo de suas habilidades profissionais. As opções fílmicas desse trecho buscam ressaltar que a diferença de classe marca o encontro entre o universo de Dario e o de Bruno. Regada a drogas e álcool, essa festa, realizada em uma casa chique, com piscina, tem como contraponto outra festa desse mesmo filme, a organizada na casa de Dario em comemoração aos seus 18 anos.

Essa diferença de classe que marca as experiências de um jovem da periferia e um da elite é trabalhada na composição fotográfica das cenas. O contraste de luz e sombra caracteriza as duas festas, porém, enquanto na de Dario a luz é amarelada, na de Bruno a luz é branca e superexposta. Dessa forma, o excesso e a carência de luz são a elaboração plástica da desigualdade social vivida pelos personagens.

A sequência da festa de Bruno é dividida em três momentos. No primeiro, o clima é de animação leve, os personagens começam a dançar, beber e a tomar uma mistura de drogas que estava sendo preparada. A cena se inicia desfocada, com a forma de duas personagens femininas dançando, e nota-se o contraste de luz e sombra.

O segundo momento corresponde ao pico de intensidade da sequência. Na banda sonora, a música eletrônica alta embala uma frenética dança dos personagens. É quando a imagem-movimento dá lugar à imagem-tempo – graças a um procedimento que detalharemos posteriormente – e as anamorfoses estão mais pronunciadas.[5]

No terceiro momento, o ritmo começa a desacelerar e um tom contemplativo ganha espaço. Vemos Dario ir à cozinha para beber água e, em seguida, seu olhar *voyeur* se perde na dança erotizada dos casais na sala. A superexposição da luz é mais pronunciada quando Dario entra na cozinha; nesse trecho os diversos reflexos da luz também são explorados. A composição fotográfica dessa sequência inclui ainda filtros de efeito, sendo que um deles amplia os diversos pontos de iluminação da cena e o outro distorce a luz em sentido circular. Esse recurso cria rastros do movimento da luz na imagem, gerando diversos tipos de anamorfoses.

[5] Arlindo Machado (1993) explica que o termo anamorfose surge no século XVII para designar uma técnica, já praticada no século anterior, de perverter os cânones da perspectiva geométrica do Renascimento. Com o passar do tempo, o termo passa a fazer referência a qualquer distorção do modelo realista, segundo o entendimento renascentista, de representação figurativa. De uma técnica passou a uma poética de abstração, um mecanismo de produção de ilusão ótica e uma filosofia de falsificação da realidade.

Imagem 1 – Walter Salles e Daniela Thomas, *Linha de Passe*, 2008. Nesse trecho da sequência, a imagem-movimento dá lugar à imagem-tempo. Ênfase às anamorfoses.

Imagem 2 – Walter Salles e Daniela Thomas, *Linha de Passe*, 2008. Elaboração plástica da desigualdade social trabalhada no roteiro; a forma do personagem Dario é marcada pelo contraste de luz e sombra.

Imagem 3 – Walter Salles e Daniela Thomas, *Linha de Passe*, 2008. Cena de Dario na cozinha, em que a superexposição da luz é marcante.

Imagem 4 – Walter Salles e Daniela Thomas, *Linha de Passe*, 2008. Destaque para a textura e o efeito visual que marcam a inscrição do tempo na imagem.

O contato de Dario com a alteridade, elaborado plasticamente pela intensidade da luz, tem como consequência uma experiência de morte e renascimento para o personagem.[6] Ele se dá conta, pela primeira vez, de que o sonho de se tornar jogador de futebol poderia se realizar caso ele pertencesse a outra classe social. Dario desmaia após ser sensibilizado pela luz. Essa experiência cinematográfica, ao mesmo tempo imagética e narrativa, produz novas formas de subjetividade tanto nos personagens, como nos espectadores.

Dario está sob o efeito de drogas. Esse estado de consciência alterado é utilizado como pretexto para outra elaboração plástica das imagens que se apresenta ao mesmo tempo que os efeitos fotográficos apontados. Trata-se de um acontecimento de quebra do movimento fluido dos quadros fílmicos, mais evidente no segundo trecho da sequência. Sabe-se que o dispositivo cinematográfico funda-se na ilusão de movimento gerada pela apresentação sequencial de quadros estáticos. Ao explorar o efeito de salto entre as imagens, em que se percebem os quadros estáticos, esse trecho do filme promove uma experiência de *desconstrução* do dispositivo cinematográfico. Esse fenômeno marca uma das ocorrências da narrativa como acontecimento em *Linha de Passe*.

[6] Analogamente à sequência da Casa dos Milagres do filme *Central do Brasil* de Walter Salles, em que a personagem Dora também desmaia ao ser sensibilizada pela luz. O estado de consciência alterado dessa personagem é atribuído a um transe religioso.

Apesar desse filme permanecer, em grande medida, no registro da imagem-movimento, podemos notar fissuras na representação, momentos em que o tempo se constitui como escritura e, então, instaura-se a imagem-tempo e a narrativa como acontecimento. O segundo momento da sequência da festa quebra o registro da imagem-movimento. O regime da imagem-tempo é instaurado pelo procedimento de quebra do movimento fluido dos quadros fílmicos. Isso acontece pois a percepção dos quadros fixos promove uma pausa na categoria do tempo como um presente abstrato do que é "representado" – objetos, ações, formas de realidade e suas relações sensório-motoras – e funda outra temporalidade, enfatizando o aspecto da imagem como escritura.

A grande plasticidade da luz nesses quadros, fruto das elaborações fotográficas mencionadas, passa a constituir o interesse principal da experiência estética da cena. Nesse instante, o efeito de *transparência* é reduzido drasticamente em detrimento de uma percepção da imagem como *produção* do visível, como um efeito de *mediação*. Portanto, podemos observar nesse trecho uma ocorrência da narrativa como acontecimento, já que ele não comunica um evento, mas restitui o efeito vivo da luz e, por decorrência, da experiência cinematográfica, presentificando essa experiência para o espectador.

Considerações finais

Buscamos demonstrar, por meio da sequência da festa de Bruno, que o filme *Linha de Passe* apresenta simultaneamente os dois *modos de subjetivação* presentes no pensamento deleuziano das imagens cinematográficas: imagem-movimento e imagem-tempo. Além disso, propõe-se que o trecho em que há uma quebra do movimento fluido dos quadros fílmicos, que coincide com o ápice da plasticidade da luz, possa ser lido como aquele que instaura a imagem-tempo na sequência. É um dos momentos em que identifica-se a narrativa como acontecimento no filme, de acordo com a concepção de Parente.

Esse plano, visto como um ato de presentificação, introduz uma fissura na representação das ações até então colocadas, promovendo um desdobramento nas imagens. A dobra instaurada pelo acontecimento narrativo abre uma multiplicidade de relações possíveis entre os espectadores e essa imagem fílmica. A narrativa como acontecimento intensifica a experiência cinematográfica, pois o tempo da imagem e o do espectador se identificam. Dessa forma, o tempo é percebido como vivido e cria-se

uma relação entre a luz projetada - o princípio do dispositivo cinematográfico - e o espectador.

Um modo de leitura que propomos para essa sequência é o de como o contato com a alteridade, mediado pela experiência cinematográfica, pode produzir novas formas de subjetividade. Isso ocorre devido ao procedimento audiovisual de tensionamento dos registros da imagem-movimento e da imagem-tempo que cria zonas fronteiriças entre as plasticidades da imagem e a narrativa. É nesses interstícios que a produção de subjetividade acontece.

BIBLIOGRAFIA

Deleuze, Gilles. 2007. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar.

Machado, Arlindo. 1993. "Anamorfoses cronotópicas ou a quarta dimensão da imagem". In: Parente, André. (Org.). *Imagem-máquina: A era das tecnologias do virtual*. São Paulo: Editora 34.

_____. 2011. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus.

Mello, Christine. 2008a. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Senac.

_____. "Cinemáticas". In: Santaella, Lucia; Arantes, Priscila. (Orgs.). 2008a. *Estéticas tecnológicas: novos modos de sentir*. São Paulo: Educ, 149-162.

Parente, André. "As virtualidades da narrativa cinematográfica". In:_____ (Org.). *Cinema/Deleuze*. Campinas: Papirus, 2013, 249-270.

Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire. 1970. *De la littérature au cinema: genèse d'une écriture*. Paris: Armand Colin.

A PERIFERIA DO CINEMA PERIFÉRICO

Thuanny Vieira Silva[1]

Resumo: Como conceito operacional e metodológico, o cinema periférico tem servido para abordar questões e fenômenos muito complexos de escalas diversas. Os multicêntricos cinematográficos sugerem consequentemente diversas interpretações, transformações, evoluções ou posições geográficas do Cinema Periférico. Como Stephanie Dennison (2013) reitera, os países, enquanto nacionalidades fílmicas, encontram-se na periferia do mercado global, que também possuem suas hegemonias internas, tais como regiões ou cidades que concentram fortemente os meios de produção, relegando a outras regiões e cidades à condição de periferia da periferia. Este trabalho tem como objetivo apresentar as variações dos conceitos de Cinema Periférico desde à sua aplicação na indústria global à periferia da periferia que resultará na análise do documentário *Raimunda – A Quebradeira de Coco*, de Marcelo Silva, produzido no Tocantins, estado que se encontra numa posição de periferia no contexto da cinematografia brasileira. A propósito do vértice produção-distribuição-exibição, e partindo do caso concreto do filme de Marcelo Silva, pretende-se ainda refletir sobre a intervenção do Estado e das suas políticas públicas na democratização do acesso à informação e à cultura.
Palavras-chave: Cinema Periférico; produção cinematográfica; Tocantins, *Raimunda, a Quebradeira.*
Contato: thucavieira@gmail.com

Apresentação

O artigo em questão propõe uma reflexão sobre o conceito de Cinema Periférico e suas variações: Cinema de Sotaque, Cinema de *Brodagem*, Cinema de Bordas e Cinema de Garagem, a partir da análise do filme *Raimunda, a Quebradeira* (2007) de Marcelo Silva, contemplado por um programa nacional o DOCTV. Para uma melhor compreensão é necessário também contextualizar o lugar, os meios de produção – editais e políticas públicas e como estes interferem na conceituação do cinema de um lugar. A metodologia deste trabalho foi construída a partir da revisão bibliográfica e análise fílmica.

Contextualizando: o lugar

Criado em 5 de outubro 1988, no mesmo ano da promulgação da Constituição Brasileira, Tocantins, o estado mais novo da federação, antigo norte de Goiás, teve

[1] Mestranda em Cinema pela Universidade da Beira Interior, com graduação em Comunicação Social pela Universidade Federal do Tocantins – Brasil.

Silva, Thuanny Vieira. 2017. "A periferia do cinema periférico". In *Atas do VII Encontro Anual da AIM*, editado por Ana Balona de Oliveira, Catarina Maia e Madalena Oliveira, 11-21. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-8-3

sua primeira tentativa de emancipação ainda em 1821. Mas foi em 1960 que os processos de emancipação começaram a resultar. José Wilson Siqueira Campos liderou o movimento de emancipação chegando aos extremos, em 1985, ao fazer greve de fome, que resultou na atenção do Ministério dos Interiores a formar uma Comissão de Redivisão Territorial que consolidou a criação do Estado, consequentemente, Siqueira Campos se tornou o primeiro governador do Estado do Tocantins. Paralelo a esses movimentos de emancipação e principalmente de interesses políticos, os conflitos agrários, o descaso do governo de Goiás com a região Norte e a construção da rodovia BR – 153 foram os acontecimentos essenciais para a emancipação do Estado.

Atualmente com 139 municípios, Tocantins ocupa uma área total de 277 720,567 km². No Estado, segundo estimativa do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística[2] em 2016, a população estimava-se em 1.532.902 habitantes, que tem como suas principais receitas a agropecuária, comércios e serviços.

Entretanto, diante da sua situação econômica, política e social do Estado, sua produção fílmica é considerável. Ao longo dos seus 28 anos, tem havido uma produção relevante de curtas e médias-metragens em vista de sua pouca idade e os seus meios de produção. Até abril de 2017 foi possível catalogar 125 filmes, sendo 90 documentários e 35 ficções, dos projetos de ficção dois são de longa-metragens; 15 produtoras audiovisuais e uma distribuidora registrada na Agência Nacional de Cinema - Ancine. A maior parte do seu parque de exibição se concentra na capital, Palmas, com 19 salas cadastradas, sendo 12 do multiplex Cinemark, 5 do Lumiére e mais duas salas consideradas independente, a sala Cine Cultura de Palmas da Fundação Cultural de Palmas e o Cine Sesc do Serviço Social do Comércio do Tocantins – SESC TO. Em um Estado com 139 municípios somente mais duas cidades possuem salas de cinema, Araguaína e Gurupi ambas com três salas da rede Mobicine cada. Gurupi também conta com uma sala de cinema independente do SESC TO. Ao todo o Tocantins possui 26 salas de cinema. Já o governo de Palmas foi pioneiro em publicar editais específicos em audiovisual e com um incentivo de mais de 1 milhão de reais.

[2] Dados retirados do site do IBGE http://www.ibge.gov.br/estadosat/perfil.php?lang=&sigla=to Acesso em 20 de outubro de 2016.

Cinema Periférico

Stephanie Dennison (2013) compreende a cartografia cinematográfica como multicêntrica, ou seja, países que, enquanto nacionalidades fílmicas, acham-se na periferia do mercado global também possuem suas hegemonias internas, tais como regiões ou cidades que concentram fortemente os meios de produção, relegando outras regiões e cidades à condição de periferia da periferia. E na deambulação dos conceitos de periferia dentro do cinema é possível detectar outras características no mesmo centro periférico ou a margem dele, sugerindo novos conceitos.

Dentre as inúmeras classificações que resistem à produção hegemônica, amalgamando os conceitos podemos fazer uso da concepção de Fernando Solanas e Octavio Gentino de "Terceiro Cinema" (Cooke 2013, 14), termo aplicado a partir da década de 60, no intuito de seguir uma concepção libertária tanto geográfica, como político social e cultural dos cânones ocidentais se referindo ao cinema realizado pelos países não desenvolvidos, os ditos países de terceiro mundo e que são feitos em contraposição à estética do cinema que é produzido em Hollywood ou na Europa, países já legitimados como primeiro ou segundo mundo, com uma proposta de retratar o marginalizado. Ou ainda, utilizar a abordagem otimista de Lúcia Nagib de "Cinema Mundial", definindo-o como um "fenômeno policêntrico com picos de criação em diferentes locais e períodos" (Cooke 2013, 18). Nessa corrente, a autora rejeita as noções de uni centrismo e coloca o cinema feito em qualquer parte do mundo em condições de igualdade, incluindo o filme que é produzido em Hollywood, ao contrário do Terceiro Cinema que se opõe a estética e aos modos de produção dele.

Seguindo essas linhas de conceitos em uma leitura mais tendenciosa e crescente das descobertas de múltiplas formas de se produzir cinema dos países em desenvolvimento, mas com as atenções voltadas para a produção cinematográfica do Tocantins, encontramos o conceito de Cinema Periférico.

Os estudos apontam para essa denominação de Cinema Periférico a partir dos anos 90, já numa segunda pós-modernidade, como ressalta Prysthon (2009). Utilizando a ideia de descentramento que passa a ser aplicada, seja geográfica, de identidade ou cultural, o que é periférico começa a ser consumido pelos grandes centros, as fronteiras são rompidas e os diálogos estabelecidos.

E justamente por causa dessas rupturas, a parte técnica do filme abandona os princípios da "estética da fome", com recursos técnicos propositadamente limitados, e adota uma produção contemporânea periférica com imagem e som comparáveis às

grandes produções do cinema *mainstream* (Prysthon 2009, 175). Distanciando-o da visão de cinema do Terceiro Mundo nas décadas de 60 e 70, como afirma Prysthon:

> "[...] ele se volta para a documentação do pequeno, do marginal, do periférico, mesmo que para isso se utilize de técnicas e formas de expressão (às vezes até equipe de produção) de origem central, metropolitana, hegemônica, marcando assim uma distância enorme da tradição cinematográfica terceiro-mundista dos anos sessenta." (Prysthon 2009, 87)

Buscando caracterizar os tipos de produções cinematográficas enquanto estilo, numa tentativa de identificar e não rotular o cinema do Tocantins, trago alguns conceitos que não são excludentes entre si, mas que se comunicam proporcionando uma linguagem e estética híbrida no campo das conceituações de Cinema Periférico, nomeadamente Cinema de Sotaque, Cinema de Brodagem, Cinema de Bordas e Cinema de Garagem, conforme abordadas por diversos autores.

Cinema de Sotaque

Dentro dos estudos sobre Cinema Periférico, o sotaque se torna elemento importante da narrativa fílmica, não só no ponto de vista da linguística, mas também abarca os códigos especificamente audiovisuais como a maneira de filmar, a estruturação da narrativa, a direção de arte e canções que demarcam identidades coletivas e audiovisuais. Segundo Naficy, o Cinema de Sotaque está relacionado com a "impressão de cultura, uma nação, uma etnia particular em uma obra cinematográfica".

> "Os filmes com sotaque enfatizam fetiches visuais da terra natal e do passado (paisagem, monumentos, fotografias, lembranças, cartas) e também marcadores visuais de diferenças e de pertencimento (postura, olhar, estilo de roupa e comportamento). Eles acentuam, de forma equivalente, o oral, o vocal e o musical – ou seja, sotaques, entonações, vozes música e canções que também demarcam identidades coletivas e individuais." (Naficy 2010, 158)

O autor defende esse conceito sobretudo em relação aos desterritorializados, aplicando conceitos de exílio, diáspora e étnicos para caracterizar e justificar os filmes com sotaques[3]. De acordo com Naficy, essas tipologias não são excludentes entre si,

[3] O cinema de exílio é marcado pelo seu foco no aqui e agora em seu país de origem; o cinema diaspórico, pela relação vertical com seu país de origem e pela relação lateral com as comunidades e

podendo encontrar num mesmo filme todas as características em diferentes níveis (2010, 139).

Considerando a obra fílmica como objeto de estudo dessa pesquisa, podemos denominar que a sua população é desterritorializada, refletindo essas características e inconstâncias trazidas de pessoas de várias regiões do país, encontrando em um mesmo filme diversas variações de sotaques.

Como reforça Naficy, o que condiciona essas características como um estilo é a sua "inscrição repetida em um único filme, na obra inteira de cada diretor ou nos trabalhos de vários diretores deslocados independentemente de seu local de origem ou residência" (2010, 154).

Cinema de *Brodagem*

O conceito de Cinema de *Brodagem* apresentado por Amanda Mansur em sua tese de doutorado defende que este cinema está diretamente relacionado aos laços afetivos e jogos de interesse que se articulam em torno de uma cena audiovisual. Este cenário estudado pela autora é o de Pernambuco, uma referência para os realizadores e produtores de cinema do Tocantins.

O termo começou a ser utilizado como uma forma de expressar a forma de produzir algo, seja música, teatro ou cinema na década de 90 no Recife, capital de Pernambuco. A gíria é um aportuguesamento da palavra em inglês *brother,* denominado para caracterizar uma "irmandade (grupo de amigos) ou uma camaradagem (no caso de um favor)" (Nogueira 2014, 33). Aprofundando ainda mais o conceito e sua aplicação Nogueira explica:

> "Em Pernambuco, na migração para o campo cultural, a brotherhood se torna brodagem. Dentro do campo cultural, a brodagem se configura como um jogo de interesses dentro de uma forte relação de amizade, de paixões em comum e vontade de fazer cinema." (Nogueira 2014, 34)

Concordando com Simonard, a autora afirma que os modelo de produções dos filmes pernambucanos se baseiam nas relações afetivas de modo despretensioso, são filmes produzidos entre colegas de faculdades, de pessoas que frequentavam os

---

experiências da diáspora; e o cinema pós-colonial étnico e de identidade, pelas exigências do aqui e agora no país onde os cineastas residem. (Naficy 2010, 147)

mesmos cinemas, bares e festas. Nogueira ressalta ainda que as obras produzidas em Pernambuco são realizadas em um contexto comum de produção, financiadas por editais públicos, com recursos limitados e com novos conceitos de distribuição, se assemelhando muito aos meios de produção de Tocantins. Com a ressalva à distribuição, em que no caso de Pernambuco há um circuito de festivais e depois seguem para salas de cinemas, enquanto no Tocantins, mal se estreia um filme, tendo ele logo depois seu lugar na Internet, sem nenhuma estratégia de circulação em festivais.

No entanto essa "estratégia" de distribuição do Tocantins via Internet, segundo Nogueira, é o que intensifica o conceito de *brodagem*, transformando-o tanto nas questões das relações, como da representação dos afetos nos filmes (Nogueira 2014, 33).

As descrições de cinema de *brodagem* apontada por Amanda Nogueira se enquadram perfeitamente nos modos de produção e nas relações afetivas e nos interesses dos coletivos não constituídos de realizadores e produtores tocantinenses, embora as experimentações de linguagem ainda seja uma realidade distante.

> "São as experiências afetivas coletivas inconscientes, que são a fonte de unidade, tanto para a produção individual autoral, como para a produção de grupo. O que poderia, em certo ponto, evoluir para a formação de uma linguagem de grupo." (Nogueira 2014, 37)

Cinema de Bordas

Aos filmes que se encontram numa dupla periferia o conceito de Cinema de Bordas proposto por Benardette Lyra e Gelson Santana, afirmam ser produções amadoras e que está muito mais conectada aos gêneros cinematográficos que seus realizadores consomem, produzidas e distribuídas fora de qualquer modelo ou circuito convencional.

Realizadores estes que não são profissionais de cinema, ou sequer detentores de uma formação académica ou técnica, que fazem por paixão e que fora do contexto cinematográfico delegam a sua rotina a exercer as mais variadas profissões: professores, jornalistas, bombeiros, pedreiros, vendedores ambulantes e estudantes que se unem para fazer cinema, com orçamentos zero, falas regionais, com locações que são do seu cotidiano real, e atores amadores. Normalmente esses filmes se referenciam aos gêneros do cinema dominante e da televisão como o terror, humor e *western.*

Apesar da referência ao cinema dominante, ele não se propõe a ser uma paródia, "à medida em que o que se verifica é uma apropriação de elementos midiáticos e de cultura popular que se aproxima mais da bricolagem que da estruturação crítica dos elementos que costuma definir a paródia" (Cánepa 2011, 2).

Como ressalta Lyra, o que diferencia o Cinema de Bordas do Cinema Periférico são as intenções descompromissadas do primeiro, sem a preocupação com os meios de produção, narrativas e estéticas do cinema hegemônico, se baseando nos códigos de entretenimento, enquanto no cinema periférico as preocupações, estéticas e técnicas e as atitudes identificadoras de protestos ou de autoafirmação de segmentos socialmente excluídos ou de comunidades e indivíduos submetidos à violência dos grandes e pequenos centros urbanos (2009, 34) Todavia a marca autoral e a posição geográfica estabelecem uma comunicação entre os conceitos.

Cinema de Garagem

Sendo o conceito de periférico mais abrangente podendo compreender filmes que visivelmente anseiam por ser visto em plataformas hegemônicas, a concepção de Cinema de Garagem defendido por Marcelo Ikeda e Dellani Lima fogem à regra do cinema industrial, desde a captação de recursos, seja por meio de incentivos públicos ou privados, como também do circuito comercial de exibição se relacionando muito mais ao cinema de autor reunindo hibridização de formatos e gêneros, estando muito mais conectado as linguagens e as experimentações (2012, 5).

O Cinema de Garagem é realizado normalmente por jovens cineastas que, segundo Ikeda (2013, 61), não se veem representados nos formatos de filme que são contemplados pelas estruturas oficiais de financiamento e enxergam poucas possibilidades de dirigir seus filmes através dessas estruturas:

> "[...] Essa era a forma política possível de uma geração mostrar a sua cara, uma forma política diferente do debate de 'identidade cultural de um país' dos anos sessenta, mas, no início desse novo século parecia ser a forma possível de falar do mundo. Um olhar precário, confuso, difuso, entediado, mas de alguma forma era um olhar que mostrava uma pulsão diante de novas possibilidades de encontro que o audiovisual vinha possibilitando." (Ikeda 2013, 162)

Os estudos de Lima e Ikeda acerca do assunto surgiram a partir das produções dos anos 2000, partindo do advento das tecnologias que flexibilizaram os meios de

"produção e difusão, com a proliferação dos meios digitais e a disseminação da internet" (Ikeda e Lima 2011, 77). Com a produção de filmes digitais, os festivais visualizaram uma nova demanda de exibição e se viam obrigados a alterar os seus formatos de exibição passando a existir circuitos de exibição mais flexíveis, como os cineclubes que, além de ser um espaço de exibição alternativo, cooperava para a formação e trocas de experiências influenciando na narrativa e estética dos filmes.

Para além dos meios de exibições alternativos que surgiram com a demanda de novos tipos de filme, Ikeda via um novo formato de cinema em que os jovens cineastas acreditavam na precariedade como potência e via de processo e não no resultado final, um dos pontos chaves dos novos meios de produção, menos hierarquizada e mais flexível, dialogando com o documentário e o videoarte, uma relação de cumplicidade entre o cinema e o mundo, e entre a criação e a vida (Ikeda 2013, 63).

O filme *Raimunda, a Quebradeira*

Raimunda, conhecida popularmente como *Dona Raimunda, a Quebradeira*, hoje com 76 anos, continua a ser uma trabalhadora rural, líder comunitária e ativista política. Nasceu em Novo Jardim (MA), filha de agricultores pobres, em uma família de 10 irmãos. Casou-se aos 18 anos, mas, em meio a uma relação difícil, decidiu abandonar o marido 14 anos depois e criar sozinha os seis filhos, trabalhando como lavradora. Na sua constante migração à procura de serviço, chegou ao Bico do Papagaio, região desassistida onde moravam 52 famílias. Para levar trabalho comunitário à região e proteger os moradores das ameaças de grileiros, começou a mobilizar a criação de sindicatos rurais. Em sua trajetória, foi responsável pela Secretaria da Mulher Trabalhadora Rural Extrativista do Conselho Nacional dos Seringueiros (CNS) e uma das fundadoras da Associação das Mulheres Trabalhadoras Rurais do Bico do Papagaio (Asmubip).

A trajetória da história de Dona Raimunda foi contada em 2007 no documentário do publicitário e cineasta Marcelo Silva, com a duração de 52 minutos, o filme *Raimunda, a Quebradeira* retrata o cotidiano de milhares de mulheres e o confronto delas com os latifundiários pela posse de terras, tendo como o centro dessa narrativa, Dona Raimunda. A repercussão do filme ganhou os principais festivais de cinema do país, chegando a ganhar telas internacionais sendo exibido na França e

Estados Unidos. Além de alcançar as principais janelas, o filme alcançou em todo Estado mais de 80 mil espectadores.

O filme foi contemplado pelo Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro, na intenção de fomentar a produção regional de documentários e garantir a teledifusão em rede pública de televisão através da articulação das emissoras componentes da RPTV – Rede Pública de Televisão e suas afiliadas de modo a incentivar a criação de mercados para o documentário brasileiro, via Carteiras Especiais DOCTV[4]. O programa é uma realização da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura (SAV/Minc), da ABEPEC – Associação Brasileira das Emissoras Públicas, Educativas e Culturais, Fundação Padre Anchieta-TV Cultura, Empresa Brasil de Comunicação – TV Brasil, com o apoio da Associação Brasileira de Documentaristas e Curta-metragistas – ABD Nacional.

Desde 2003, o Programa atua no Tocantins e premiou 6 filmes. *Raimunda, a Quebradeira* foi contemplado na terceira edição do DOCTV, com o prêmio de 110 mil reais, embora o custo total do filme soma-se em 300 mil reais e foi distribuído e exibido pelas televisões públicas brasileiras. O filme ganhou repercussão nos principais festivais de cinema do país, chegando a ganhar telas internacionais sendo exibido na França e Estados Unidos. Além de alcançar as principais janelas, o filme alcançou em todo estado mais de 80 mil espectadores.

Reflexões

Quando Dennison se refere aos multicêntricos, ela afirma que na cartografia mundial, cada nacionalidade tem os seus centros: assim como a produção cinematográfica do Brasil, está para Hollywood, o cinema que é produzido no Tocantins está para o polo cinematográfico brasileiro o eixo Rio/São Paulo. Portanto os filmes que são realizados à margem desses centros cinematográficos eles podem ser conceituados como periférico.

No que tange ainda à sua posição geográfica, o Tocantins está situado na região Norte do país, a mais pobre, confirmando a sua condição de periferia, já que os seus meios de produção são escassos. Para combater essa escassez os realizadores se apoiam em editais públicos, é o principal meio de financiamento para se produzir um

[4] As Carteiras Especiais DOCTV são um modelo de negócio que consiste na articulação de recursos financeiros pelas TVs Públicas e Associações Brasileiras de Documentaristas junto à iniciativa privada e à administração pública de seus estados para a viabilização da produção de mais documentários que os selecionados diretamente pelo programa nacional nos Concursos Estaduais DOCTV. Disponível em: https://goo.gl/uQGNLf

filme e ser remunerado, fora isso, é necessário muita paixão e vontade de fazer cinema. O número de documentários em relação ao de ficção também atestam essa condição, já que é muito superior ao de ficção, por ser um tipo de filme de menor custo e que exige uma equipe menor, é o formato mais recorrido.

As características dos conceitos expostos aqui podem ser exploradas e relegadas à produção cinematográfica do Tocantins, aqui, no filme *Raimunda, a Quebradeira.* O conceito de sotaque é predominante no filme, a forma de falar das quebradeiras entrevistadas no filme é diferente, assim como o sotaque das pessoas que vivem na capital. Isso se justifica, por que as quebradeiras são oriundas de outros estados que fazem fronteira com o Tocantins e há uma miscigenação de línguas, o realizador Marcelo Silva é do Sul do país e a outra entrevistadora Daniella Flores é do Centro-Oeste. Nesse contexto, a diáspora e o exílio se fazem presente no filme desde o sotaque representado através da língua no filme, como a trilha sonora original e as paisagens exibidas no filme, caracterizando o lugar.

O conceito de *Brodagem*, definitivamente, é o que mais se enquadra nas produções cinematográficas do Tocantins. Apesar de o filme ter um orçamento de 110 mil reais, o custo total dele foi de 300 mil. Esse custo não foi somado por meio de dinheiro em espécie, mas sim através de equipamentos e recursos humanos, que por meio da *brodagem,* outras produtoras e pessoas emprestavam o equipamento ou se disponibilizavam para atender a equipe de produção, e essa disponibilidade se baseou nas relações afetivas construídas antes do filme.

Apesar de o conceito de Bordas se referir a uma produção amadora, com referências no cinema hegemônico, características essas que não estão presente no filme, a condição de dupla periferia por ser gravado a mais de 500 km da capital permite ainda, mesmo que na borda, a aplicação deste conceito.

Por fim, o Cinema de Garagem não se enquadra neste filme, apesar de ele estar situado em uma condição de periferia, o seu edital prever uma distribuição comercial, o afasta de imediato deste conceito. Os elementos de experimentação e hibridização de linguagens estéticas também não estão presentes nesse filme.

O *Raimunda, a Quebradeira*, é um exemplo do tipo de produções cinematográficas que são realizadas no Tocantins, obviamente que cada filme traz a sua particularidade, mas em termos de iniciar uma construção da identidade da produção cinematográfica local, *Raimunda, a Quebradeira* cumpre essa função.

BIBLIOGRAFIA

Cánepa, Laura. 2011. "O cinema de Bordas e a Estética Trash". *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*. Recife: Intercom. Disponível: < http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-0364-1.pdf>. Consultado em 31 de maio de 2017.

Cooke, Paul. 2013. "A importância de um 'S': o Leeds Centre for World Cinemas, Transnacionalismo, Policentrismo e o Desafio de Hollywood", in *World Cinema*. Campinas. Papirus, 13-34.

Dennison, Stephannie. 2013. *World Cinema: as Novas Cartografias do Cinema Mundial*. Campinas: Papirus.

Ikeda, Marcelo; Lima, Dellani. 2012. *Cinema de Garagem: Panorama da Produção Brasileira Independente do Novo Século*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural.

Ikeda, Marcelo. 2013. "Novas Tendências do Cinema Contemporâneo Brasileiro e o Coletivo Alumbramento", in *Cinema(s) Independente(s)*. Suppia, Alfredo (ed.). Juiz de Fora: Editora UFJF, 159-176.

Ikeda, Marcelo.; Lima, Dellani. 2011. *Cinema de Garagem: Um Inventário Afetivo Sobre o Jovem Cinema Brasileiro do Século XXI*. Brasil: Creative Commons.

Lyra, Bernadette. 2009. "Cinema Periférico de Bordas". *Comunicação, Mídia e Consumo, Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo ESPM*, vol. 6, n.º 15. São Paulo: ESPM, 31-47.

Middents, Jeffrey. 2013. "The first rule of Latin American cinema is you do not talk about Latin American Cinema: notes on discussing a sense of place in contemporary cinema", *Transnational Cinemas*. 4.2 (October), 147-164.

Naficy, Hamid. 2010. "Situando o Cinema com Sotaque." *In* França, A. Lopes, D. *Cinema, Globalização e Interculturalidade*. Chapecó: Argos. 137-161.

Nogueira, Amanda M. C. 2014. *A Brodagem no Cinema em Pernambuco*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco.

Prysthon, Ângela. 2009. "Do Terceiro Cinema ao Cinema Periférico: Estéticas Contemporâneas e Cultura Mundial". *Periferia*. 1 (1), 79-89.

Soares, Sérgio R; Silva, Thuanny. 2016. "Sotaque e identidade no cinema periférico brasileiro", in Lopes, F.; Cunha, P. & Penafria, M. (eds.). IX Jornadas Cinema em Português. Disponível em < http://www.labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/201702021503-201623_cinemaportugues_ix_jornadas.pdf>. Acedido em 20 de maio de 2017.

Soares, Sérgio R.; Coelho, Amélia. & Souza, Anderson. 2012. "Representações do lugar periférico no cinema contemporâneo brasileiro". In Martins, M. L.; Cabecinhas, R. & Macedo, L. (eds.). *Anuário internacional de comunicação lusófona 2011: lusofonia e cultura mundo*. Braga: CECS, Grácio Editor, 193-210.

FILMOGRAFIA

Silva, Marcelo. 2013. *Raimunda, a Quebradeira.*
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m26P_NZx1C4>.

DA FABULAÇÃO À DESCONSTRUÇÃO: O QUALQUER NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

Susana Viegas[1]
Felipe Diniz[2]

Resumo: Como chegar ao personagem-qualquer? Partindo da ideia de fabulação em Deleuze para uma breve reflexão sobre o duplo processo ontológico de devires e intensidades, evidenciamos a dimensão política e ética que o conceito ganha, apontando para a urgência de um registo que permite ao indivíduo devir 'o próprio', ficcionar a sua vida. Juntamente com a ideia de "auto-mise en scène" de um personagem, discutimos a formação desta singularidade e a necessidade da função fabuladora que liberta a ficção de um modelo de verdade que tem dominado todo um imaginário. Por outro lado, Agamben enxerga este qualquer como uma singularidade que "jamais é inteligência de alguma coisa, desta ou daquela qualidade ou essência, mas somente uma inteligência de uma inteligibilidade" (Agamben 2013, 11). Desta forma, o indivíduo, em sua existência singular, vive submerso na complexidade das relações indistinguíveis entre a potência e o ato, e suas formas de ser e estar transitam constantemente através de um corpo verdadeiramente qualquer. Opera-se assim, no contexto de uma cinematografia brasileira contemporânea, personagens que experimentam a sensação de estarem expropriados de identidades e animados pela própria impropriedade. O que está em jogo é a exposição de histórias e personagens que se constituem pelas singularidades em potência e não por identidades acabadas. Neste sentido, como veremos com a análise de alguns filmes, o qualquer pode ser entendido não como ausência de pertencimento, mas como presença plena.
Palavras-chave: Deleuze; Agamben; filosofia do cinema; fabulação.
Contacto: susanarainhoviegas@gmail.com; fildiniz@hotmail.com

Introdução

O personagem-qualquer habita o cinema contemporâneo. Mas, como se processa a sua criação? Como é que a arte cinematográfica em particular engloba na sua prática a dinâmica envolvida no personagem-qualquer?

O presente texto resultou de um breve e pontual trabalho conjunto em torno do projeto de doutoramento de Felipe Diniz na Universidade Federal Do Rio Grande intitulado "O qualquer como problemática de desconstrução do personagem no novo cinema brasileiro". A nossa premissa inicial para este encontro surgiu de uma ideia

[1] Bolseira de pós-doutoramento pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia na Universidade Nova de Lisboa e na Universidade de Deakin.
[2] Doutorando pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Brasil. Professor no curso de Cinema da Uniritter.

Viegas, Susana. Dinz, Felipe. 2017. "Da fabulação à desconstrução: o qualquer no cinema brasileiro contemporâneo". In *Atas do VII Encontro Anual da AIM*, editado por Ana Balona de Oliveira, Catarina Maia e Madalena Oliveira, 22-31. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-8-3

amplamente conhecida nos estudos deleuzianos: a ideia de "fabulação" que condensa conceptualmente o duplo processo ontológico de devires e de intensidades que atravessam as subjetividades reais no cinema da segunda metade do século XX e que caracteriza-se por libertar a ficção de um modelo de verdade. Esta ficção do real, que permite devir "o próprio" dentro da trama narrativa, de ficcionar a sua vida real, evidencia a clara dimensão política e ética que o conceito foi ganhando em determinadas cinematografias.

Ora, propomo-nos analisar os processos de geração desta singularidade, entendido numa segunda fase como "qualquer", que, segundo Giorgio Agamben, "jamais é inteligência de alguma coisa, desta ou daquela qualidade ou essência, mas somente uma inteligência de uma inteligibilidade" (Agamben 2013, 11). Desta forma, opera-se no contexto de uma cinematografia brasileira contemporânea, personagens que experimentam a sensação de estarem expropriados de identidades e animados pela própria impropriedade. O que está em jogo é a exposição de histórias e personagens que se constituem pelas singularidades em potência e não por identidades acabadas. Neste sentido, como veremos com a análise de alguns filmes, o qualquer pode ser entendido não como uma ausência de pertencimento, mas como uma presença plena.

O Novíssimo Cinema brasileiro

Alguma coisa acontece no cinema brasileiro de dez anos para cá. Não se trata de um movimento formado por filmes e diretores, cujas coordenadas estéticas caminhem para uma certa uniformidade. Não há, definitivamente, um conjunto fechado de filmes que dão a ver confluências de linguagem que os tornem pertencentes a uma mesma escola. Ninguém reivindica a inserção, não há voz guia, nem tampouco regras a seguir.

Mas alguma coisa acontece no cinema brasileiro de dez anos para cá. Estamos falando de alguns filmes que evidenciam recorrências no modo como produzem suas imagens, que dizem respeito a uma conceção singular de fazer cinema. Algo nos diz que estes filmes apresentam-nos uma experiência que articula o que podemos chamar de jogos dramáticos com algo que vem de fora, um dado gesto documental (não ligado a um documento, a um real), mas a um *acontecimento bruto*. Algo que em alguma instância faz enredar aquilo que entendemos como o vivido com as dimensões fabulares.

O Novíssimo Cinema brasileiro revela algumas obras cujas imagens aparecem desconectadas de uma categoria essencialista e sedentária, nas quais há estabelecida uma certa indecisão de sentidos e parâmetros. Derivam destes filmes um dado cruzamento de potências. Uma potência de ficção pressiona o real ao mesmo tempo em que uma potência de realidade se oferece à ficção, e tal dinâmica prepara o terreno para uma total indiscernibilidade. Tais potências exploram os limiares e se posicionam no espaço anterior das relações de significação e de comunicação. Destarte, há uma significativa quebra das prerrogativas de uma narrativa clássica, que já haviam sido estremecidas na urgência de um cinema moderno.

Uma década passada do tão comentado "cinema da retomada" no final dos anos 90, diz Marcelo Ikeda que apareceu uma nova geração no Brasil, centrada na crítica cinematográfica *online* e na organização de mostras e festivais, uma geração que transitou para a realização e que, desse modo fez surgir

> "um cinema que acreditava na precariedade como potência e via no processo, e não necessariamente no produto final, um dos pontos-chaves de uma nova forma de produção, menos hierarquizada e mais flexível, dialogando com o documentário e com a videoarte, que via uma relação de cumplicidade entre o cinema e o mundo, entre a criação e a vida." (Ikeda 2012)

O que assistimos em filmes tão díspares como *Olmo e a Gaivota*, de Petra Costa e Lea Glob, (2014), *O Homem das Multidões*, de Cao Guimarães e Marcelo Gomes (2014), *Branco Sai, Preto Fica*, de Adirley Queirós (2015) *A Vizinhança do Tigre,* de Affonso Uchoa (2014), *Ela Volta na Quinta,* de André Novais (2015) e *A Cidade onde Envelheço*, de Marília Rocha (2016), que representam aqui um corpus assistemático de algumas obras do cinema brasileiro contemporâneo, é uma espécie de colapso dos modelos estabelecidos, uma desterritorialização que confronta qualquer desejo de pureza.

Mais do que perseguir aquilo que se apresenta como possibilidade ao mundo, tais filmes parecem trazer à superfície as potencialidades do próprio cinema, a partir de uma valorização das possibilidades plásticas e afetivas dos corpos em ação. Entram em cena os dispositivos que marcam as desdramatizações, que procuram a poética da banalidade, que afirmam o gesto cotidiano, que embaralham os gêneros, que fogem dos estigmas e, situados entre a contingência e a necessidade, entre a potência e o ato, amparam a urgência de uma produção cinematográfica contemporânea brasileira.

Notas sobre fabulação

Na base da nossa pesquisa, num primeiro momento, encontrava-se o conceito de fabulação, que surge tardiamente no pensamento filosófico de Deleuze, apenas no segundo volume de *Cinema*. Afirma o filósofo que: "O que se opõe à ficção não é o real, não é a verdade que é sempre a dos dominantes ou dos colonizadores, é a função fabuladora dos pobres, na medida em que dá ao falso a potência que faz deste uma memória, uma lenda, um monstro" (Deleuze, 2013, 183). Deleuze apoia-se no trabalho de Pierre Perrault em *Pour la suite du monde (1963)* e na sua original conceção de fazer cinema defendendo que deve ser o personagem real a contar as suas próprias histórias reais expondo assim a potência da sua singularidade, sem que tal procedimento expurgue a realidade do seu lado ficcional.

Mas a sua premissa vai muito além da análise fílmica do realizador Pierre Perrault como uma prática artística dentre outras; ele procura revitalizar toda uma dimensão política do conceito tal como o encontrara em Henri Bergson. No Capítulo II de *Les deux sources de la morale et de la religion*, Bergson distingue as comunidades abertas das comunidades fechadas. As comunidades humanas caracterizam-se pela sua abertura, mas também pela sua instabilidade e mutabilidade que são, de algum modo, controladas pela função fabuladora. Nesta prática cinematográfica, os atores reais não-profissionais inventam e dramatizam episódios baseados nas suas vidas reais, fabulando sobre o seu passado, a sua comunidade, evitando assim o olhar, por vezes, paternalista sobre essa realidade, mas potenciando uma forma natural e inconsciente de autoencenação: tal como Jean-Louis Comolli afirma, se um ator profissional se sintetiza com a personagem que encarna, um ator não-profissional se *desdobra* consigo próprio, procedendo por uma "auto-mise en scène" (Comolli 2012, 423).

Importa ainda destacar a necessidade deste processo fabulador inserido numa ideia de cinema como correspondendo a uma prática do pensamento: apenas o próprio se pode auto-ficionar pois, como cedo constataram os documentaristas etnográficos, perante a câmara de filmar todos representam (de France 1982). Na verdade, recuperando a enorme influência da prática filosófica e historiográfica de Michel Foucault no pensamento deleuziano, podemos ainda considerar indigno a perpetuação de um "falar pelos outros" quando os próprios podem falar por si e de si (Deleuze, 2002, 291).

O qualquer, então, aparece como um dispositivo de desconstrução que torna os filmes irreconhecíveis em relação às formas clássicas. O que antes era referência central, por estes filmes é descentrada. Ora presenciamos um desejo pela invenção, ora o apego ao acaso. Em cada movimento, invertem-se os polos dicotômicos, de modo que experimentamos uma incapacidade de percebê-los. Os personagens atravessados pelo dispositivo de desconstrução do qualquer não reagem aos estímulos de uma ação, mas resistem aos imperativos sugeridos por um código que tenta encerrá-los em uma perspetiva causal e lógica apegada aos modelos.

Do infame ao qualquer

Instaura-se, portanto, um jogo paradoxal imposto por uma linguagem cujos traços também inserem personagens, igualmente paradoxais, evidenciando menos uma dúvida do que a afirmação dos dois contrários.

Assim como o infame, o qualquer também é resultado da ação de um personagem exposta por um dado sistema. Se compreendemos o infame como figura que rompe com a hegemonia de um personagem idealizado no ambiente clássico (que, relativamente aos filmes já mencionados, passa pelo *cliché* da felicidade da mulher grávida, o paternalismo com a vida do pobre, preconceitos raciais e de classe, os naturais laços familiares, etc.), o qualquer vai mais além ao produzir uma zona de tensão e ao se expor no filme não para responder a um ego, mas para instaurar um paradoxo.

Elaborar uma reflexão sobre o personagem-qualquer no cinema brasileiro em particular leva-nos a considerar um processo de desconstrução de marcas operadas nas passagens de distintas conceções cinematográficas.

Se partirmos do princípio de que há, na ocorrência de uma linguagem clássica, um personagem marcado por identidades fixadas e em referentes naturalizados, compreendemos que existem alguns movimentos que demarcam linhas de fuga de tais pressupostos. Há a possibilidade de o cinema dar a ver personagens não protegidos por estereótipos e intuímos que tal faceta é instituída pelos infames, situados em uma conceção mais moderna de cinema. Acontece que os infames também são assujeitados pelo princípio da identidade, e, embora produzam rompimentos com o território de um personagem clássico, ainda são concebidos por perfis identitários, facilmente reconhecidos e enquadrados em lugares de pertencimento.

O qualquer, na nossa conceção, é produzido como um traço cujas identidades se desfazem em detrimento da expressão de uma singularidade em devir. Os personagens nunca chegam a ser uma identidade, uma vez que suas marcas são constituídas através de um plano de expressão fílmica que carrega elementos paradoxais.

Assim, o personagem-qualquer expressa-se como efeito no corpo cinematográfico a partir da desconstrução de uma tradição. O personagem deixa de ser identidade, deixa de ser infame, e passa a ocupar uma zona de indiscernibilidade. Através desta perspetiva partimos do pressuposto de que algumas formas pelas quais a linguagem cinematográfica se articula produzem personagens, cujas subjetividades emergem de um processo que se faz descolado dos modelos pré-estabelecidos. Antes de personagens, o que existe são linguagens cinematográficas que se afirmam como potência de criação de sujeitos e de formas de ser.

O reconhecimento de um traço qualquer nos personagens está ligado ao dispositivo empregado no filme, seja ele expresso pela dialética controle e acaso, por imposições mais naturalistas, através do gosto pela improvisação, ou por técnicas de desdramatização e descontinuidade. Dispositivos estes que revelam diferentes estratégias de *mise-en-scène* e que acabam por produzir o que Denilson Lopes chama de "personagens da recusa" (Lopes 2012, 111). Entendemos serem personagens da recusa justamente por recusarem delimitações mais exatas ao serem produzidos através da afirmação das singularidades. O qualquer, assim, seria produzido a partir de uma recusa de elementos tradicionais de conceção cinematográfica.

Como já dito, está presente a recusa das normas clássicas que conduzem na linguagem as referências compreendidas *a priori*. O qualquer recusa o centro, e se dá a ver a partir do descentramento dos elementos formais que compõem o filme. Revelam-se, neste contexto, personagens produzidos através das "brechas do possível" (Migliorin 2005). Lopes utiliza este termo, também, ao expor uma tese sobre o homem comum, figura incorporada nos movimentos artísticos da era moderna. Para ele, há uma distinção necessária a ser feita entre o comum e uma figura estigmatizada pelas exclusões sociais e raciais. O comum não estaria marcado por uma classe social, mas acentuado por uma experiência de indistinção.

O comum como personagem por este prisma não seria representado pelo pobre, pelo desafortunado e marginalizado tão presentes nas conceções naturalistas das obras e alinhados com a conceção de um personagem infame, mas emergiria da discussão

de Agamben sobre singularidade, ou seja, à sombra do desaparecimento das identidades.

Neste aspeto, a obra de Agamben traz alguns componentes que dialogam com as perspetivas epistemológicas de uma geração anterior. Autores como Deleuze e Foucault também travaram em suas teorias um confronto com o pensamento baseado na representação e centrado no sujeito, contra um modo de subjetivação estritamente interiorizado. O autor italiano busca desdobrar as consequências teóricas das obras destes filósofos que o antecederam e o inspiraram. Falamos, deste modo, de imagens cujas singularidades são modeladas na linha que separa as instâncias pré-individuais das qualidades atualizadas em estados de coisas e que se equilibram num limiar. Uma espécie de zona límbica, onde a experiência é um enredar nos próprios limites. Neste sentido, o qualquer pode ser entendido não como ausência de pertencimento, mas como presença plena, ocupado por todas as possibilidades.

Giorgio Agamben (2013) também introduz a ideia do qualquer baseada na problematização da própria etimologia da palavra. Ele introduz a tradução correspondente ao termo oriundo da tradição escolástica dos transcendentais *quodlibet*, que seria "o ser não importa qual, indiferente". Logo em seguida, o autor confronta esta tradução com a comprometida com o latim, cujo significado do mesmo termo *quodlibet* seria "o ser tal que, de todo modo importa". O "ser tal que se queira" estaria, nesse caso, diretamente ligado ao desejo, explícito no termo "qual-se-queira". O qualquer que atravessa o pensamento de Agamben, e a que nos filiamos no presente texto não carrega nenhuma indiferença em relação às propriedades, que poderia apontar para uma ausência de pertencimento, como explicita a tradução escolástica, mas opera na condição da própria pertença. Como coloca o autor "há um x tal que pertence a y" (...) a singularidade exposta como tal é qual-se-queira" (Agamben 2013, 11).

Assim, Agamben vai entender o qualquer como uma singularidade não-essencialista e nómada: "somente uma inteligência de uma inteligibilidade" (Agamben 2013, 11). Desta forma, o indivíduo, em sua existência singular, vive submerso na complexidade das relações indistinguíveis entre a potência e o ato, e suas formas de ser e estar transitam constantemente através de um corpo verdadeiramente qualquer. "Esse imperceptível frêmito do finito, que indetermina os seus limites e o torna capaz de confundir-se, de fazer-se qualquer é o pequeno deslocamento que toda coisa deverá realizar no mundo messiânico" (Agamben 2013, 54).

Pensamos o qualquer justamente como uma operação de linguagem que reconfigura os personagens do cinema, e, assim, os inserimos em uma narrativa, entendida como um sistema. Tais procedimentos acerca dos dispositivos fílmicos e da *mise-en-scène* acabam por produzir personagens, cujas dimensões singulares investem nas opacidades e não nos efeitos de verdade. "A relação que o filme estabelece com seu personagem e nós estabelecemos com o filme é de suspeição, e não de dúvida" (Feldman 2010, 130).

> "É justamente nos indeterminados e ambíguos interstícios de categorias como autenticidade e encenação, pessoa e personagem, experiência e jogo, vida e performance, documentário e ficção que operam uma série de dispositivos comunicacionais e audiovisuais contemporâneos, empenhados tanto em performar formas de vida quanto em evitar o enfrentamento das contradições." (Feldman 2010, 122)

A figura do qualquer cumpre uma função quando se transforma em personagem; entretanto, tal movimento é abalado por uma espécie de suspensão de uma dada identificação. O qualquer pode ser entendido como um traço que assegura uma não adequação a nenhuma espécie de pertencimento. A qualidade é medida por nenhuma categoria compreendida *a priori*, nenhuma referência que não a possibilidade de todas as referências. O qualquer como potência, intermediário entre o inefável e o universal, que surge no contexto cinematográfico embalado por uma proposta formal que celebra a descontinuidade e o preenchimento do tempo no espaço.

Conclusão

Tendo em vista os movimentos cinematográficos, compreendemos o qualquer como uma figura paradoxal, cujos processos de constituição da imagem são marcados pela afirmação dos dois contrários, pela criação de uma zona de tensão indecidível: ao nível da narrativa, na incerteza entre autenticidade e encenação, do ponto de vista espacial, por exemplo, entre diferentes lugares na dialética centro-periferia, ou pode ser temporal jogando, neste caso, com a convergência entre passado e futuro. Desta forma, se a singularidade qualquer é determinada apenas quando posta em relação a alguma ideia ou objeto, sendo detentora de inúmeros possíveis, "ela pertence a um todo, mas sem que este pertencimento possa ser representado por uma condição real" (Agamben 2013, 63). A singularidade pertence assim a um todo vazio e

indeterminado que é, no fundo, a totalidades das suas próprias possibilidades, um todo ideal.

O qualquer, como um dispositivo de desconstrução, aparece na imagem de uma figura de linguagem que, tendo sua singularidade expressa no terreno da multiplicidade, transita por inúmeros possíveis. Deleuze afirma que há um só oceano para todas as gotas (Deleuze 2000), e com isso acaba por corroborar a teoria que insere o qualquer como puro pertencimento, como traço que atravessa um corpo (um personagem) em movimento constante de atualização de um virtual. Há um processo de desmonte dos referentes em direção a um personagem que deixa de ser identidade e passa a produzir indiscernibilidades. Justamente porque o nosso foco de análise foi o aspeto ontogénico da desconstrução do personagem e de um modelo tradicional de fazer cinema que demos menos destaque a outras questões importantes que gravitam à volta desses filmes – como, por exemplo, a questão biopolítica nos filmes.

Como é dito nos créditos finais de *Branco Sai, Preto Fica*, em forma de epílogo: "Da nossa memória fabulamos nós mesmos". As diversas soluções criativas de fazer filmes neste registo não se limita a "permitir" uma voz exógena ao Outro, mas vai além desse mero registo realista. Na verdade, a obra é tão mais interessante do ponto de vista fílmico quanto há nela espelhado um encontro e um trabalho conjunto do personagem com o realizador. Este pode ser o instigador, mas não só. Faz parte deste processo fabulador que alguém tenha essa ideia, que alguém incite à fabulação coletiva, fator ético importante quando falamos da intromissão da câmara na privacidade ou mesmo a criação de uma imagem cinematográfica pública.

Qual é o poder destes filmes híbridos e das suas novas linguagens cinematográficas na receção crítica? Eles ganham o poder de resistência logo no momento da sua realização no qual o filme incorpora essas armas de desafio, crítica e afirmação, de rutura com o cânone, com os modelos tradicionais, abrindo uma multiplicidade de narrativas imprevisíveis e desregradas que abalam as regras tradicionais. Por isso, hoje, esta é considerada uma das práticas mais criativas e originais nas cinematografias mundiais.

BIBLIOGRAFIA:

Agamben, Giorgio. 2013. *A Comunidade Que Vem*. São Paulo: Autêntica.

Comolli, Jean-Louis. 2012. *Corps et Cadre. Cinéma, éthique, politique*. Lagrasse: Éditions Verdier.

De France, Claudine. 1982. *Cinéma et anthropologie*. Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme.

Deleuze, Gilles. 2013. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense.
_____. 2000. *Diferença e Repetição*. Lisboa: Relógio D'Água.
_____. 2002. *L'Île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*. Paris: Les éditions de Minuit.
Feldman, Ilana. 2010. "A indeterminação sob suspeita no cinema brasileiro contemporâneo: os distintos casos de *Filmefobia* e *Pan-cinema permanente*." *Revista Galáxia.* n. 20, 121-133.
Ikeda, Marcelo. 2012. "O 'novíssimo cinema brasileiro'. Sinais de uma renovação." *Cinémas d'Amérique latine* 20: http://cinelatino.revues.org/597.
Lopes, Denilson. 2012. *No Coração do Mundo*. Rio de Janeiro: Rocco.
Migliorin, Cezar. 2005. "O Dispositivo como estratégia narrativa." *Revista Acadêmica de Cinema*.

FILMOGRAFIA

Costa, Petra e Glob, Lea. 2015. *Olmo e a Gaivota*. O Som e a Fúria.
Guimarães, Cao e Gomes, Marcelo. 2013. *O Homem das Multidões*. Figa Filmes.
Novais, André. 2015. *Ela Volta na Quinta*. Filmes de Plástico.
Perrault, Pierre. 1963. *Pour la suite du monde*. Office National du Film du Canada.
Queirós, Adirley. 2015. *Branco Sai, Preto Fica*. 5 da Norte.
Rocha, Marília. 2016. *A Cidade onde Envelheço*. Anavilhana.
Uchoa, Affonso. 2014. *A Vizinhança do Tigre*. Katasia Filmes.

LITERACIAS

PEDAGOGIA NAS ARTES: O QUE CARACTERIZA UM/A DOCENTE DE CINEMA?

Ana Catarina Pereira[1]

Resumo: É uma dúvida com a qual, creio, muitos docentes se debatem frequentemente: o que torna um/a Docente de Cinema num bom Docente de Cinema? Obliterando a subjectividade da adjectivação, acredito que este seja o objectivo pessoal de cada académico que abraçou a carreira do ensino. Não obstante, a indefinição ou o constante debate em torno de conceitos como Arte, Cinema, Novos Média, História, Cânone, Experimentalismo, Utopia ou mesmo Liberdade, frequentemente associados às escolas de ensino artístico, suscitam a dúvida. Como definir os melhores programas das unidades curriculares que nos são atribuídas? Como estabelecer os critérios de avaliação? Como corresponder às expectativas de todo um corpo docente que considera uma imensa variedade de temáticas como fundamentais para o conhecimento e desenvolvimento de alunos do primeiro ciclo do ensino superior? Como manter o interesse de turmas de dezenas de alunos, com influências cinematográficas tão distintas como Godard e Kubrick, Wong Kar Wai e Scorcese, cinema iraniano e documentário ecológico ou, mais frequentemente, *Mr. Robot* e *Game of Thrones*? Como gerir tão distintas inquietudes artísticas? Mais do que uma prescrição, o que se manifesta aqui é uma aporia e a instigação à reflexão, com base em autores da pedagogia crítica, mas também estudiosos do conceito "Arte", como Gumbrecht, Heidegger, Jacques Rancière, Pevsner ou Giroux.
Palavras-chave: criatividade; pedagogia; método; análise; objectivos.
Contato: anacatarinapereira4@gmail.com

As universidades e escolas superiores constituem, por excelência, locais de experimentação, partilha de dúvidas e reinício de questionamentos. Em entrevista recente ao jornal *El País*, em Julho de 2016, George Steiner falava da importância do regresso a essa cultura, sublinhando que o ensino superior deveria corresponder a um momento em que o/a estudante pudesse (re)descobrir as suas falhas e construir-se a partir das mesmas: "É muito mais importante cometer erros do que tentar entender tudo desde o início e de uma vez só. É dramático ter claro aos 18 anos o que você tem que fazer e o que não" (Steiner 2016, link). Para além da denúncia da pressão, o filósofo desafia o sistema de ensino a regressar às utopias, combatendo a ditadura da certeza: "Muitos dizem que as utopias são idiotices. Mas, em qualquer caso, serão

[1] Professora Auxiliar na Faculdade de Artes e Letras, Universidade da Beira Interior. Investigadora do LabCom.IFP. A autora escreve de acordo com a antiga ortografia.

Pereira, Ana Catarina. 2017. "Pedagogia nas artes: o que caracteriza um/a Docente de Cinema". In *Atas do VII Encontro Anual da AIM*, editado por Ana Balona de Oliveira, Catarina Maia e Madalena Oliveira, 33-39. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-8-3

idiotices vitais. Um professor que não deixa seus alunos pensar em utopias e errar é um péssimo professor" (Steiner 2016, link). Reiterando que o erro é o ponto de partida da criação, Steiner conclui que temê-lo constitui um imenso obstáculo para assumir desafios e correr riscos (2016).

Sendo "utopia" um conceito frequentemente utilizado em cursos de componente artística, importa atentar no facto de que um número significativo de alunos/as destes cursos toma a decisão de os frequentar não apenas em função de uma aptidão ou talento específicos, mas sobretudo pela expectativa de aulas com uma reduzida componente teórica ou valorizadora do raciocínio lógico (André, Gabriel e Rêgo 2016). A melhoria das suas competências pessoais será o objectivo dominante: a arte − parecem já ter intuído, mesmo que nem sempre o consigam enunciar − como expressão imaginativa da emoção, um meio de o/a artista se (re)conhecer a si próprio/a, menos manifestação inconsciente ou involuntária do que clarificação de sentimentos vagos.

Na esteira de George Steiner, e contrariamente aos teóricos marxistas, Ernst Bloch revaloriza igualmente a utopia, encarando-a de modo positivo, criativo e subversivo. Na obra *The principle of hope* (1986), classifica-a como originária de um profundo sentido crítico relativo à contemporaneidade, conducente à antecipação de um novo real. O desejo "de uma forma diferente e melhor de existência" que move os seus enunciadores será, por essa razão, e também na perspectiva de Levitas (1990, 9), fundamental para o desenvolvimento humano. Não se cingindo ao carácter existencialista, a utopia transportará o potencial de criação de mundos distintos, redefinindo assim as fronteiras das esferas social e política.

Neste sentido, a expressão "utopias reais", originalmente criada por Erik Olin Wright (2010), não corresponde a qualquer oxímoro, mas antes à concretização de determinados anseios em projectos e movimentos da contemporaneidade. Para Boaventura Sousa Santos, o regresso das utopias é visível em experiências e iniciativas sociais concretas, que perturbam a ordem social dominante e, simultaneamente, promovem formas mais justas e igualitárias de viver: "Chamam-se, por isso, utopias realistas, o início da construção de outro futuro, não noutro lugar, mas aqui e agora. Se é verdade que as utopias têm o seu horário, o nosso tempo é o horário das utopias realistas. Torna-se mais claro que qualquer ideia inovadora é sempre utópica antes de se transformar em realidade" (2012, 212).

No momento de formulação de um programa e de objectivos para distintas unidades curriculares de cursos de componente artística, estes conceitos e liberdades devem encontrar-se, naturalmente, presentes. Como suscitar o interesse de alunos/as com conhecimentos cinéfilos tão díspares?, torna-se uma questão premente, que nos faz repensar a necessidade de uma educação do olhar para algo que se distingue das suas referências e na própria utopia real de conquistar novos espectadores/as para cinematografias minoritárias, sendo esse o caso da própria cinematografia portuguesa.

No mesmo sentido, deverá ainda privilegiar-se a autonomia dos alunos e alunas na aquisição de saber. A selecção de determinadas obras fílmicas ou de estudos académicos pressupõe o relacionamento a outras obras (dos mesmos realizadores/as ou que dialoguem intertextualmente com outros filmes), exercitando-se a capacidade associativa do/a aluno/a. Conscientes de que trabalhamos directamente com criativos/as, a motivação deverá, portanto, ser encorajada, fora dos padrões reprodutores de um *curriculum* fechado. A vontade de aprofundar o conhecimento pode ser incentivada, na expectativa de obtenção de respostas afirmativas.

Estudos e normas europeias recentes para a formação de curricula universitários privilegiam igualmente uma abordagem menos centrada no/a docente e no estabelecimento de metas e objectivos, e mais no/a estudante, bem como nos designados *learning outcomes*, ou resultados da aprendizagem. Um relatório da University of the Arts, London, de 2000, desenvolvido em parceria com diversas instituições de ensino superior do Reino Unido, sustenta:

> "One of the major challenges for them is to take the term 'understanding' and redefine it in terms of more specific measurable cognitive (thinking) outcomes. In art and design our challenge is greater because we work with rather more ambiguous terms such as 'creativity', 'imagination', 'originality' etc. as well as 'understanding'. A significant challenge for you then will be to articulate learning outcomes in a way which promotes these important cognitive attributes but at the same time provides some useful methods of measuring their achievement." (Davies 2000, 1)

No mesmo relatório, rejeita-se o uso de expressões como "Nesta unidade curricular, o/a estudante irá familiarizar-se com os termos…" ou "Ser-lhe-á apresentado o trabalho de cineastas…", uma vez que o léxico não expressa qualquer entendimento específico que possa vir a ser adquirido, apenas informando sobre os conteúdos que virão a ser abordados (Davies 2000, 3-4, tradução da autora). Os

resultados devem antes abranger verbos de sentido cognitivo (descrever, analisar, explicar…) e prático (apresentar, descrever, debater, criticar…), para que possam relacionar-se directamente com: a) a compreensão de perspectivas teóricas, conceitos e temas; b) a aplicação do conhecimento em diferentes contextos; c) a análise de problemas, com definição de possíveis soluções; d) o trabalho em equipa, a comunicação, a gestão de tempo e de conflitos; e) o domínio de determinados programas, tarefas ou actividades específicas. Pretende-se, deste modo, tornar o *curriculum* mais transparente, o que beneficiará tanto estudantes como avaliadores externos. Por outro lado, ao promover-se a mudança de paradigma para uma aprendizagem mais autónoma, é necessário ser-se o mais explícito possível acerca do que é esperado que os/as alunos/as aprendam.

Assumido o pragmatismo e a clarividência dos propósitos, pode, no entanto, questionar-se a forma como a criação artística deve ser inserida no processo de aprendizagem e, posteriormente, avaliada. Do/a Docente de Cinema, espera-se um incentivo à criatividade que terá sido perdida, na maioria dos casos, ao longo dos anos de ensino secundário, encerrados em áreas e disciplinas que pouco estimularam o estudo ou a prática artística. Se, por um lado, alguns/mas alunos/as foram tendo acesso a clubes de teatro, dança ou música, em aulas extracurriculares, e outros provêm de escolas profissionais como a Escola Artística e Profissional Árvore ou a Escola Artística de Soares dos Reis, a maioria dos estudantes matriculados nas licenciaturas de Cinema não tem contacto com a arte desde o infantário ou o ensino básico, quando habitualmente se considera que a conclusão deste deve dar lugar a temáticas mais formais e necessárias, como o ensino da matemática, das tecnologias de informação ou das humanidades, sendo o cinema, neste último caso, apenas utilizado como dispositivo explicativo de um determinado conteúdo.

Neste ponto, o relatório adapta a definição proposta por Ken Robinson no texto *Creative Education*, redigido pelo National Advisory Committee on Creative and Cultural Education, de Inglaterra, em 1998 (Robinson 1998). Reconhece-se naquele quatro características comuns a todos os processos criativos, nomeadamente: o pensamento e a acção imaginativos; desenvolvidos com um propósito (direccionados para a concretização de um objectivo); que gera algo original; e com valor relativamente ao objectivo estipulado. A originalidade é, por sua vez, encarada de três formas distintas pelos/as redactores/as do relatório: a individual (o trabalho de alguém é original em relação ao que fez anteriormente, sendo considerado um progresso); a

relativa (quando comparada ao trabalho dos seus pares); e a histórica (quando se está perante um objecto único num determinado campo, sendo distinto de todos os criados anteriormente a um nível global).

O desafio na construção de programas das unidades curriculares de índole artística é, assim, o de promover um pensamento imaginativo, num ambiente propício, que premeie o arriscar e, em simultâneo, permita o desenvolvimento de uma concepção do objecto de estudo (filmes, vídeos, *performances*, curadoria de ciclos, etc.). A aplicação do modelo permite ao/à estudante adquirir capacidades cognitivas e práticas, enquanto reflecte sobre aquilo que faz ou produz. A avaliação, por sua vez, deve traduzir o desenvolvimento dessas competências, correspondendo a actividade educativa, a partir desse momento, à formação de seres críticos, autónomos, imaginativos e socialmente implicados.

Por último, por mais ambíguas, sujeitas a contextualização histórica e abrangentes que as definições de arte e de criatividade possam parecer, elas comportam um certo valor de exposição ou visibilidade. Um/a cineasta trabalha, à partida, para que os seus filmes sejam vistos. Nesse sentido, a universidade pode favorecer esse contacto e aprendizagem desde os primeiros anos, ou mesmo no final dos ciclos (licenciatura e mestrado). Recentemente, as demandas, por parte de festivais nacionais e internacionais, de filmes de escola têm vindo a aumentar, em secções específicas que avaliam precisamente o grau de experimentação implicado, procurando reconhecer, ainda que prematuramente, determinados talentos.

Cabe assim à instituição de ensino superior confrontar o/a artista em formação com o outro: o público que vê o seu filme e um júri que o avalia, fora do contexto universitário e da estrita lógica de uma nota final. Saber apresentar a sua obra, discutir o processo criativo, justificar determinadas escolhas, bem como aceitar a valorização ou desvalorização da mesma pode fazer parte do processo de aprendizagem e crescimento pessoal, que a escola deverá fomentar.

Neste breve texto, e na impossibilidade de serem tecidas considerações finais profundas, pode ainda levantar-se uma questão específica relativamente às unidades curriculares de componente essencialmente teórica, como as de Análise Fílmica ou História e Estética do Cinema. Nesses casos, julgamos que a visualização e discussão em torno das obras, na íntegra, é fundamental, contrariando-se a estratégia mais frequentemente utilizada de exibição de cursos excertos e recuperando-se o espírito pedagógico e formativo do modelo cineclubista.

As referências teóricas para a definição deste método são diversificadas, mas o estudo recente de Hans Gumbrecht − historiador, crítico e teórico da literatura, que reflecte e sublinha alguns princípios heideggerianos − constitui uma das principais motivações. Na tentativa de enunciar alternativas epistemológicas ao que considera ser o domínio injustificado da hermenêutica (enquanto interpretação e procura de um sentido) nas ciências sociais e humanas, o autor entende que a herança cartesiana da modernidade conduziu a uma espiritualidade metafísica e a uma "perda do mundo" (Gumbrecht 2010, 43). Na sua obra, o conceito de "presença" refere-se ao que se encontra diante de nós, ocupa espaço, é tangível aos corpos e não apreensível unicamente por uma relação de sentido. Aproximando aquele conceito ao de *Ser*, em Heidegger, Gumbrecht não encara os humanos como agentes transformadores, situados à parte do mundo, mas como entes que, na Serenidade heideggeriana, conseguirão voltar a entrar em contacto com tudo de uma forma mais pura, embora não menos complexa.

A perspectiva de Gumbrecht não é totalmente original. Em *Against interpretation* e em *Os limites da interpretação*, Susan Sontag (1966) e Umberto Eco (2004), respectivamente, já haviam enunciado o primado da busca de sentido na análise de obras de arte, antecipando a necessidade de um contacto e olhar mais directos sobre os objectos. Em *O ser e o tempo* (1923), Heidegger também já havia substituído o paradigma sujeito/objecto pelo conceito de "ser-no-mundo", reafirmando-se a substancialidade corpórea e as dimensões espaciais da existência humana. Numa cultura de sentido, relembra-nos Gumbrecht, a autorreferência humana predominante é o pensamento ou a consciência, enquanto, numa cultura de presença, é o corpo que assume a dominação. O conhecimento é revelado (e não tanto descoberto ou interpretado), existindo "momentos de intensidade" ou epifanias (preterência ao conceito de "experiência estética") que ditam a efemeridade da revelação. Esses momentos adquirem o estatuto de evento por, segundo o autor, desconhecermos o tempo em que irão ocorrer e a intensidade que irão provocar, desfazendo-se com a mesma espontaneidade com que surgiram.

Como historiador e crítico da literatura, Gumbrecht não alargou a sua reflexão aos estudos fílmicos. Não obstante, uma tentativa de adaptação aos mesmos passaria necessariamente por olhar o filme enquanto envolvente e parte integrante do *Ser*, reactivando a dimensão corpórea e espacial da existência. O trabalho de análise fílmica solicitado na disciplina não pretende assim traduzir-se numa formalidade que

corresponderá a uma determinada percentagem da classificação final, mas naquilo que pode fazer do aluno ou aluna um ser mais dotado e sensível a essas epifanias. Tal como nas relações puras de sentido, cada aula deve ser encarada como um acto em si e não pela ulterioridade da sua aplicação empírica. Cabe ao/à docente a tarefa de incutir esse espírito de concentração no momento presente, para construção de um ser mais dotado. Pretende-se, num sentido mais abrangente, o retorno à visão da universidade como instância de produção e discussão de saber, ao invés de um centro de emprego superior que anualmente debita jovens para o mercado de trabalho.

BIBLIOGRAFIA

André, Isabel, Gabriel, Leandro & Rêgo, Patrícia. 2016. "O ensino artístico – Atlas das utopias reais: criatividade, cultura e artes". *Le Monde Diplomatique – Edição Portuguesa*. André, Isabel, Estevens, Ana, Gabriel, Leandro (coord.). Lisboa: Centro de Estudos Geográficos e Ordenamento do Território – Universidade de Lisboa, Outro Modo, Cooperativa Cultural, CRL.

Bloch, Ernst. 1986. *The principle of hope.* Cambridge, Massachussets: The MIT Press.

Davies, Allan. 2000. "Effective Assessment in Art and Design. Writing Learning Outcomes and Assessment Criteria in Art and Design". Project Report. CLTAD, University of the Arts London. Disponível em: http://ualresearchonline.arts.ac.uk/629/1/cltad_learningoutcomes.pdf. Acesso em: 12 de Abril de 2017.

Eco, Umberto. 2004. *Os limites da interpretação.* Algés: Difel Editora.

Gumbrecht, H. U. 2010. *Produção de presença.* Rio de Janeiro: Contraponto, Editora PUC Rio.

Heidegger, Martin. 2005 [1923]. *Ser e tempo*. Petrópolis: Editora Vozes.

Levitas, Ruth. 1990. *The concept of utopia.* New York: Philip Allan.

Robinson, Ken (chairman). 1998. "The National Advisory Committee on Creative and Cultural Education Report". England. Disponível em: http://www.tracscotland.org/sites/default/files/Creativity%20Culture%20and%20Education%20intro%20and%20summ..pdf. Acesso em: 9 de Setembro de 2017.

Santos, Boaventura Sousa. 2012. "Utopia". In: *Dicionário das crises e das alternativas.* Santos, Ana Cristina e outros (coord.). Coimbra: Edições Almedina.

Sontag, Susan. 1966. *Against interpretaion.* Disponível em: http://shifter-magazine.com/wp-content/uploads/2015/10/Sontag-Against-Interpretation.pdf. Acesso em: 12 de Abril de 2017.

Steiner, George. 2016. "Estamos matando os sonhos de nossos filhos". *El País*. Disponível em: http://brasil.elpais.com/brasil/2016/06/29/cultura/1467214901_163889.html?id_externo_rsoc=Fb_BR_CM. Acesso em: 12 de Abril de 2017.

Wright, Erik Olin. 2010. *Envisioning real utopias.* London: Verso.

TVE E ESCOLAS: UMA RELAÇÃO A SER CONSTRUÍDA - PROPOSTAS PARA PROJECTOS ENTRE AS TVS EDUCATIVAS LOCAIS E ESCOLAS

Cláudio Márcio Magalhães[1]

Resumo: A TV Educativa (TVE) brasileira é, dentro da comunidade ibero-americana, um segmento singular, variado e complexo. Esse trabalho tem como principal foco apenas uma de suas variáveis pouco exploradas: a da relação entre as pequenas emissoras e a educação formal nas pequenas e médias cidades onde seus sinais alcançam. Resultado de uma ampla pesquisa, onde se detectou que há um enorme distanciamento entre as TVE e a escola local, aqui se encontram 14 propostas de projetos interdisciplinares em que os profissionais da comunicação, em conjunto com os educadores, possam oferecer à população uma programação com um viés educativo e, ao mesmo tempo, de entretenimento.
Palavras-chave: televisão educativa; comunidade escolar; ABTU; ATEI; televisão universitária, interdisciplinaridade, Brasil.
Contato: claudiomagalhaes@uol.com.br

Introdução

As Televisões Educativas brasileiras já existem há 50 anos. Sua história mais conhecida é centralizada nas grandes emissoras estatais dos estados federativos. Mas centenas de pequenas emissoras estão espalhadas pelo interior, a maioria sendo a única TV local. Como educativas, deveriam estar próximas da educação formal das cidades aonde chega seu sinal. Mas não é o que acontece. TV e escola não dialogam, e ambas têm visões diferentes sobre essa relação.

Tal conclusão é resultado de uma ampla investigação realizada dentro do Programa de Iniciação Científica e Tecnológica do Centro Universitário UNA, em Minas Gerais, Brasil, com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais – FAPEMIG. Foram dois anos (2015-2016) fazendo um estudo sobre as concepções do que seja uma Televisão Educativa (TVE) no Brasil, que, em sua história, tem muito de televisão e pouco de educativa. No levantamento, partiu-se das variadas concepções sobre TVE que, neste país, resulta em uma miríade de tipologias que

[1] Doutor em Educação e Mestre em Comunicação Social. Professor e orientador do Programa de Pós Graduação em Gestão Social, Educação e Desenvolvimento Local e do Instituto de Comunicação e Artes do Centro Universitário UNA/Brasil.

Magalhães, Cláudio Márcio. 2017. "TVE e escolas: uma relação a ser construída – propostas para projectos entre as tvs educativas locais e escolas". In *Atas do VII Encontro Anual da AIM*, editado por Ana Balona de Oliveira, Catarina Maia e Madalena Oliveira, 40-50. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-8-3

parecem singulares no mundo, e tipos de emissoras que nem sempre têm conceitos convergentes (Magalhães, Costa e Magalhães 2016a).[2]

Dentro do rol de tipos de TVEs, as mais tradicionais são as de sinal aberto, via radiodifusão, e são essas que completam cinco décadas. Portanto, o foco das investigações se concentrou nelas. A pesquisa se propôs a investigar se há prioridade pela educação por essas emissoras, por uma única variável: a interação com as escolas onde seu sinal alcança. Para isso, foi feito um levantamento das TVE em atuação em Minas Gerais, que concentra o maior número de emissoras desta categoria no Brasil, e foi realizada uma investigação utilizando-se de pesquisa bibliográfica, pesquisa documental, método biográfico, observação exploratória e questionários estruturados para 33 TVs e 495 escolas (Magalhães, Costa, Magalhães 2016b).

Ao final, percebe-se que as ditas emissoras educativas têm sua própria noção de educação, diferente, por sua vez, das escolas que deveriam ser um público privilegiado. Para as TVs, as escolas, na maioria das vezes, são somente uma pauta jornalística. Quanto às escolas, não têm conhecimento do caráter educativo das emissoras. No intuito de diminuir esse afastamento entre TV e escolas, foi desenvolvido um produto técnico resultante da pesquisa que visa elencar uma série de propostas (Imagem 1).

Imagem 1 – Capa da publicação resultante da pesquisa (Magalhães 2017).

[2] Os resultados das investigações foram apresentados no V Congreso de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación (AE-IC) Congreso Iberoamericano de Comunicación: Comunicación, Cultura Y Cooperación, em Madrid (2016) e nos Congressos Brasileiros de Ciências da Comunicação – Intercom de 2015 e 2016.

Assim, esse trabalho relata quais são essas propostas. O objetivo é que TVE e escolas locais possam estabelecer pontes entre si, e em via dupla. Como consequência mais do que bem vinda, pretende-se que a população beneficie de uma alternativa de programação que dê sentido ao nome educativa de sua emissora local. Dada a dimensão quantitativa e qualitativa da experiência de TV educativa no Brasil, tais estudos podem ser de utilidade para os demais países íbero-americanos, que também contam com uma importante diversidade de emissoras de interesse público.

O campo público da TV brasileira e sua inserção ibero-americana

Não há *uma* TV educativa brasileira. Aparentemente, deveria haver, já que a legislação da radiodifusão apenas a prevê e a sua concorrente comercial. No entanto, ao partir do princípio de que uma TVE é toda emissora que não tem como objetivo principal a remuneração do capital e, consequentemente, o uso dos seus espaços para comercialização, somando à ampliação tecnológica que vai extrapolar o meio inicial de transmissão por sinal aberto (agora também via cabo, satélite, internet, circuitos fechados), a criatividade brasileira irá criar uma série de novos gêneros de televisões educativas.

A variedade é tanta que este segmento vai colocá-la em um só "lugar", o do "Campo Público de Televisão", expressão cunhada no I Fórum Nacional de TVs Públicas, que aconteceu em 2006, patrocinado pelo governo brasileiro, através de seu Ministério da Cultura, e organizado pelas quatro principais entidades representativas do setor: Associação Brasileira das Emissoras Brasileiras Públicas, Educativas e Culturais – ABEPEC; Associação Brasileira de Televisão Universitária – ABTU; Associação Brasileira de Televisões e Rádios Legislativas – ASTRAL; e Associação Brasileira de Canais Comunitários – ABCCom. Naquela ocasião, já se computava 174 emissoras públicas, como seriam chamadas, por extensão, as educativas previstas na legislação (Ministério da Cultura 2006), sem contar as dezenas que ainda funcionavam, mas que não estavam ligadas a nenhuma das associações. O número ampliou-se ainda mais com a popularização da internet e o barateamento dos equipamentos de produção. Só as TVs Universitárias saltaram das 64 citadas naquele evento para 151 em 2010 (Ramalho 2011).

A TVE brasileira é educativa?

Os dados das pesquisas, em que se baseia esse texto, não são relativos às grandes emissoras, em geral ligadas aos governos dos estados federativos do Brasil (embora, pela experiência do pesquisador, se possa especular que o resultado não seria muito diferente). É preciso, portanto, que se saiba que tal levantamento estatístico refere-se ao universo de TVEs do estado de Minas Gerais, das emissoras e representantes das escolas que responderam aos questionários. Mas é possível o espelhamento para o restante do país, já que esse Estado continha quase 30% de todas as emissoras educativas brasileiras, superando em 34% São Paulo, o estado mais populoso e rico do país. Só Minas Gerais tem mais emissoras que todos os estados (sete) das regiões sul e centro-oeste (Magalhães, Costa e Magalhães 2016a, 72).

Quando questionados, 100% dos representantes das TVs declararam que acreditam que sua emissora é educativa e mais de 80% confirma que desenvolvem atividades com as escolas. Portanto, aqui não há problema de auto-estima. A impressão deles é justificada pela programação transmitida (em grande parte, retransmissões de grandes emissoras regionais e nacionais), pela cobertura jornalística das atividades escolares e projetos junto com universidades locais.

No entanto, do outro lado do sinal emissor, os representantes das escolas têm outra percepção. 85% desconhecem que há uma TV educativa na cidade. Após serem lembrados da sua existência e que a emissora local é uma TV educativa, mais de 80% declara que a sua relação com a escola é fraca ou inexistente e que eles não fazem reportagens sobre a instituição. Na comunidade escolar pesquisada, quatro em cada cinco entrevistados informaram que não assistem ou raramente assistem a programação da TV Educativa e acreditam que a comunidade escolar, como um todo, nunca assiste (42%) e raramente assiste (menos de duas vezes por semana) (42%) a programação.

No entanto, como boa notícia, um terço dos educadores agora reavalia a situação e acha que a TV é educativa, e 20% considera que ela o é em algumas ocasiões. Portanto, há algum tipo de ligação e uma expectativa de que o pouco relacionamento, ao contrário de ser um problema, é uma oportunidade para uma aproximação, um campo a ser explorado por projetos de desenvolvimento conjunto.

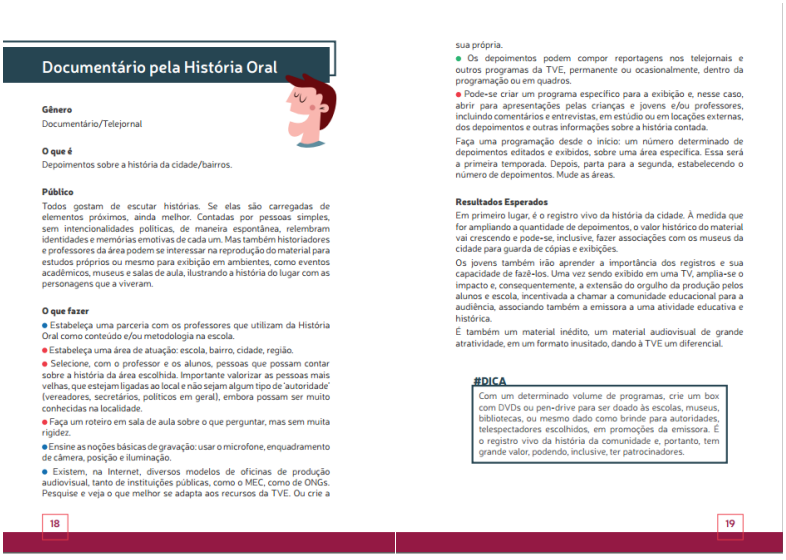
Como entender as propostas

As sugestões são, inicialmente, dirigidas para os profissionais das emissoras educativas, mas teve-se um cuidado para que o documento também pudesse ser

enviado às escolas como um guia para o estabelecimento de relações de produção. Nas propostas, há uma lógica que será seguida e que permitirá a consulta sem que haja uma ordem definida. Ou seja, pode-se consultar cada proposta isoladamente. Duas questões são premissas para todas. A primeira, a necessidade de mensuração dos resultados. Para isso, na parte final do artigo, apresentam-se sugestões de como obter dados para analisar o sucesso do projeto. Tais dados também devem ser compilados e mostrados a possíveis patrocinadores.

A segunda será quanto à utilização de equipamentos. Neste sentido, sempre que for necessária, a captação de imagens e entrevistas e a edição podem ser feitas de duas maneiras: usando os equipamentos da TVE e/ou usando equipamentos móveis das escolas e/ou dos alunos (celulares/tablets). Da mesma maneira, a edição pode ser realizada com material produzido inteiramente pela equipe técnica da TV dentro da escola e/ou uma mistura de ambos.

Neste artigo, surge apenas a compilação das propostas, mais adequadamente descritas na publicação resultante das pesquisas (Magalhães 2017). É importante salientar que todas elas descrevem a que *gênero* pertencem (tipo de programa e/ou projeto) e a que *público* se destinam, ou seja, tanto o projeto em si, como a audiência. Em seguida, incluem-se informações d*o que fazer*, sugestões de como realizar a proposta. Nesta parte, as atividades estão divididas em graus de mobilização junto à comunidade escolar, sendo o número 1, com pouca mobilização; 2, com razoável mobilização; 3, com muita mobilização. Por fim, alguns *resultados esperados* e uma última *dica* de como ampliar os benefícios da atividade (Imagem 2).



Documentário pela História Oral

Gênero
Documentário/Telejornal

O que é
Depoimentos sobre a história da cidade/bairros.

Público
Todos gostam de escutar histórias. Se elas são carregadas de elementos próximos, ainda melhor. Contadas por pessoas simples, sem intencionalidades políticas, de maneira espontânea, relembram identidades e memórias emotivas de cada um. Mas também historiadores e professores da área podem se interessar na reprodução do material para estudos próprios ou mesmo para exibição em ambientes, como eventos acadêmicos, museus e salas de aula, ilustrando a história do lugar com as personagens que a viveram.

O que fazer
- Estabeleça uma parceria com os professores que utilizam da História Oral como conteúdo e/ou metodologia na escola.
- Estabeleça uma área de atuação: escola, bairro, cidade, região.
- Selecione, com o professor e os alunos, pessoas que possam contar sobre a história da área escolhida. Importante valorizar as pessoas mais velhas, que estejam ligadas ao local e não sejam algum tipo de 'autoridade' (vereadores, secretários, políticos em geral), embora possam ser muito conhecidas na localidade.
- Faça um roteiro em sala de aula sobre o que perguntar, mas sem muita rigidez.
- Ensine as noções básicas de gravação: usar o microfone, enquadramento de câmera, posição e iluminação.
- Existem, na Internet, diversos modelos de oficinas de produção audiovisual, tanto de instituições públicas, como o MEC, como de ONGs. Pesquise e veja o que melhor se adapta aos recursos da TVE. Ou crie a

18

sua própria.
- Os depoimentos podem compor reportagens nos telejornais e outros programas da TVE, permanente ou ocasionalmente, dentro da programação ou em quadros.
- Pode-se criar um programa específico para a exibição e, nesse caso, abrir para apresentações pelas crianças e jovens e/ou professores, incluindo comentários e entrevistas, em estúdio ou em locações externas, dos depoimentos e outras informações sobre a história contada.

Faça uma programação desde o início: um número determinado de depoimentos editados e exibidos, sobre uma área específica. Essa será a primeira temporada. Depois, parta para a segunda, estabelecendo o número de depoimentos. Mude as áreas.

Resultados Esperados
Em primeiro lugar, é o registro vivo da história da cidade. À medida que for ampliando a quantidade de depoimentos, o valor histórico do material vai crescendo e pode-se, inclusive, fazer associações com os museus da cidade para guarda de cópias e exibições.

Os jovens também irão aprender a importância dos registros e sua capacidade de fazê-los. Uma vez sendo exibido em uma TV, amplia-se o impacto e, consequentemente, a extensão do orgulho da produção pelos alunos e escola, incentivada a chamar a comunidade educacional para a audiência, associando também a emissora a uma atividade educativa e histórica.

É também um material inédito, um material audiovisual de grande atratividade, em um formato inusitado, dando à TVE um diferencial.

#DICA
Com um determinado volume de programas, crie um box com DVDs ou pen-drive para ser doado às escolas, museus, bibliotecas, ou mesmo dado como brinde para autoridades, telespectadores escolhidos, em promoções da emissora. É o registro vivo da história da comunidade e, portanto, tem grande valor, podendo, inclusive, ter patrocinadores.

19

Imagem 2 – Exemplo de atividade proposta (Magalhães 2017, 18-19).

Projeto 1: Cobertura de feira de ciência

Feiras de ciência estão no imaginário das pessoas. Quem nunca teve, em seu tempo de escola, que passar pelas alegrias e os constrangimentos de uma apresentação de ciências? Os "vulcões" artesanais, as misturas químicas coloridas, as mudas e hortas variadas, as galerias de protótipos de invenções, tudo isso e muito mais é puro deleite audiovisual. Para qualquer lado que virar a câmera, existe uma imagem interessante com uma criança junto. Além disso, é um assunto ignorado pela grande mídia, o que o torna um diferencial para a emissora.

Podem-se criar interprogramas ou quadros em programas fixos da TVE com a temática Feira de Ciência, abordando pequenas curiosidades do tipo "você sabia?" e utilizando o material audiovisual gerado pela atividade.

Projeto 2: Cobertura das atividades da escola

As escolas são pequenas representações da sociedade nas quais se inserem. Lá se discutem as notícias mais atuais, debate-se o passado, sua pertinência com o presente e as expectativas do futuro. Nessas instituições, há esporte, artes, histórias alegres e tristes. O que acontece dentro da escola, geralmente, tem mais repercussão na comunidade em torno – sempre um conjunto de pessoas numericamente considerável – do que uma exposição de artes. Além disso, a cobertura local da escola é uma exclusividade que as emissoras regionais e nacionais não podem oferecer, o que gera também um diferencial. Faça das coberturas das escolas um diferencial da TVE.

Projeto 3 - Oficina de reportagem para TV

Desenvolver uma oficina que ensina as crianças e jovens a fazer uma reportagem para televisão. Os cursos podem ser adaptados, conforme os recursos da TVE e da escola. Pode-se fazer todo o processo descrito acima ou apenas partes. Por exemplo, pauta, entrevistas e roteiro, deixando para o corpo técnico da emissora as demais etapas.

Como é um projeto que demanda tempo e recursos, recomenda-se iniciar com apenas uma escola em uma determinada turma e que tenha um(a) professor(a) que acredita na proposta. Vá ampliando, se possível, à medida que for adquirindo experiência.

Projeto 4 - Oficina de telejornal

Desenvolver um telejornal com a comunidade escolar. Os cursos podem ser adaptados, conforme os recursos da TVE e da escola. Os telejornais podem ser gravados em CD ou *pen-drives* e distribuídos aos estudantes e professores que participaram do projeto como lembrança, para que possam assistir em casa e em outros ambientes. Deve-se fazer um belo acabamento (capa, adesivos) para transformar a produção em algo tangível e com design atrativo. Tal produto, pela importância que será dada pelos professores, estudantes e pais/responsáveis, também tem apelo promocional, comportando patrocínios de empresas interessadas nesse público.

Projeto 5 - Documentário pela história oral

Depoimentos sobre a história da cidade/bairros. Com um determinado volume de programas, crie uma caixa com DVDs ou *pen-drive* para ser doada às escolas, museus, bibliotecas, ou mesmo dada como brinde para autoridades, telespectadores escolhidos e em promoções da emissora. É o registro vivo da história da comunidade e, portanto, tem grande valor, podendo, inclusive, ter patrocinadores.

Projeto 6 - Programa infantil

Um programa infantil local, feito pela TVE *com* as crianças. Procure patrocínio. Programas infantis locais costumam ser mais atrativos aos investidores, dada a comoção emocional envolvida.

Projeto 7 - Programa comunitário nos bairros

Uma revista eletrônica sobre um dos bairros da cidade. Para que o programa tenha uma cara de revista eletrônica, é importante ter uma variedade de quadros: ter reportagens curtas tradicionais, entrevistas com autoridades conduzidas por alunos e/ou professores, história oral dos moradores mais antigos, contando casos da região, notícias esportivas e, se possível, até esquetes teatrais com humor ou suspense, ilustrando lendas e histórias do bairro.

Projeto 8 - Programa de entrevista com educadores

Talk-show com educadores. Envolver estudantes de todas as idades. Eles podem estar no estúdio, acompanhando a entrevista, ou enviar mensagens via vídeo (até do seu próprio celular) com perguntas e opiniões.

Projeto 9 - Eventos esportivos estudantis

Transmissão de jogos de estudantes. De fato, é uma atividade que requer muito planejamento e distribuição de tarefas, mas é perfeitamente viável com um número limitado de equipes e câmeras. Não é para transmitir um jogo de Copa do Mundo, mas para levar aos telespectadores algo que, sem a TV, eles não poderiam visualizar. É importante fazer com qualidade técnica, mas o referencial deve ser as capacidades da TV e não um padrão global. Fazer com cuidado e esmero; mesmo com uma ou duas câmeras, será mais do que suficiente.

Projeto 10 - Contação de histórias

Um pequeno vídeo, transmitido nos intervalos, com pequenas histórias contadas por professores e estudantes. Tais histórias podem privilegiar as histórias da própria cidade, como as lendas urbanas, ou contos que são também usados nas escolas para fins pedagógicos. Que tal lançar um DVD com os contos? Podem ser distribuídos em escolas e dados como brindes, levando a marca da TV para dentro das casas e instituições de ensino de forma permanente e positiva.

Projeto 11 - Agenda cultural escolar

Uma chamada, em forma de agenda, das atividades que as escolas estarão realizando durante a semana ou no fim de semana, dentro dos intervalos da programação da TVE. A agenda também poderá alimentar outros programas, repercutindo por toda a grade.

Projeto 12 - Visitas à emissora

Agendamento de visitas direcionadas a estudantes na TV. Alunos e educadores passeiam pela emissora, de forma orientada e explicativa, em que será mostrado como ela funciona, como são feitos os programas e apresentada a estrutura da emissora. Havendo recursos, dê um pequeno brinde para que as crianças levem para casa um pouco da TV, para que mostrem aos adultos sua experiência e tenham oportunidade

de falar da emissora. Pode ser algo muito simples, como uma caneta com o logotipo da TV. O importante é que saiam com algo tangível nas mãos e que esse objeto possa servir como lembrança e perpetuação da nova relação deles com a emissora.

Projeto 13 - Cursos de formação de professores

Há diversos cursos de formação de professores acontecendo pelo país. Alguns em nível nacional, outros estaduais. Raramente há projetos em nível municipal, o que cria uma oportunidade de se estabelecer tal projeto junto à Secretaria de Educação. Há também a possibilidade de treinamento para docentes de escolas privadas. A produção de material de Educação a Distância (EaD) poderá também ser uma nova fonte de renda.

Último projeto: medindo o sucesso.

Tão importante como realizar os projetos com as escolas, é medir o sucesso da iniciativa. Dar resultados em números é fundamental para avaliar se os objectivos foram alcançados; fazer reajustes no projeto; conseguir patrocinadores; relatar as atividades educativas à mantenedora da TVE; solicitar complementação orçamentária; produzir releases para a imprensa local e especializada nacional, dando visibilidade à emissora.

Algumas sugestões para mediar os resultados:

• Faça uma pequena pesquisa, informal, antes do início dos projetos, de quantas pessoas na escola assistem a determinado programa ou à programação em geral. Pergunte a, pelo menos, trinta pessoas, entre professores e funcionários.

• Se você tiver acesso aos e-mails dos funcionários e professores, oferecidos pelas escolas ou secretarias municipais de ensino, pode fazer a pesquisa sem sair da emissora.

• No caso de concursos e promoções, meça quantos participaram. Estabeleça metas para que, a cada edição, aumente o número de votantes.

• Antes do projeto, faça um levantamento de quantas ligações, e-mails e mensagens das escolas locais a TVE recebia por mês. Após o início do projeto, continue fazendo o levantamento e estabeleça uma meta de quantas ligações a emissora gostaria de receber das escolas.

• Faça uma permuta com um instituto de pesquisa da cidade. Eles fazem a pesquisa de audiência para vocês e vocês divulgam, tanto a propaganda deles, como os resultados das pesquisas que eles fazem.

E não se preocupe com números aparentemente baixos. Mesmo quando o seu programa der apenas 10% de audiência, em uma cidade com 25 mil habitantes, isso representaria 2.500 pessoas assistindo a ele! Provavelmente mais pessoas do que um ginásio ou teatro da cidade comporta. Valorize os números e estabeleça metas para ir mantendo ou superando. Divida os resultados com sua equipe, cobre e comemore junto com eles.

Conclusão

O objetivo deste trabalho, portanto, foi o de ajudar as emissoras educativas a construír projetos interdisciplinares com suas escolas locais, assim como fornecer para as instituições ideias com que possam também oferecer sugestões por parte da comunidade escolar. O mais difícil de fazer em uma TV é o seu conteúdo. E é inegável que a escola pode ajudá-la sobremaneira. Feito isso, são inúmeras as maneiras de se ganhar visibilidade. Vejam-se algumas:

• Não deixar de colocar os vídeos também na internet.

• Produzir materiais tangíveis para serem distribuídos nas escolas, para pais e responsáveis, para patrocinadores e mantenedora: copiar as produções em CDs e distribuir.

• Fazer trabalhos, convênios, abrir vagas para estágios remunerados ou voluntários, com as instituições de ensino superior da cidade.

Certamente, embora se tenha tentado dar uma grande variedade de ideias, elas não se esgotam aqui. É preciso que haja disseminação de uma prática educacional que ligue a comunicação eletrônica, em especial as mais populares e com objetivos públicos e educativos, à comunidade educacional, ao ponto de ser assimilada pela cultura social em que ambas estão inseridas. É um longo caminho. Aqui se espera que se tenha dado os primeiros passos.

BIBLIOGRAFIA

Magalhães, Cláudio M. 2017. *TVE e escolas: 14 propostas para projetos entre as TVs educativas e escolas de ensino básico.* Belo Horizonte: (no prelo).

Magalhães, Cláudio M. 2017. *TVE e escolas: 14 propostas para projetos entre as TVs educativas e escolas de ensino básico.* Belo Horizonte: Centro Universitário UNA.

Magalhães, Cláudio M., Costa, Izabella F., Magalhães, Luiz Cláudio F. 2016a. "Concepções sobre TVE e um estudo sobre as TVs Educativas e as escolas em Minas Gerais". In: Nagamini, E. *Processos educativos na interface comunicação e educação (Série Comunicação e Educação)*. Ilhéus/BA: Editus, 67-82.

Magalhães, Cláudio M., Costa, Izabella F., Magalhães, Luiz Cláudio F. 2016b. "A TV Educativa brasileira é educativa? Um estudo das relações entre a TVE e as escolas locais". *Revista Comunicação Midiática*, vol.11, no. 2, 126-141.

Ministério da Cultura. 2006. *I Fórum Nacional de TV's Públicas: Diagnóstico do Campo Público de Televisão (Caderno de Debates)*. Brasília: Ministério da Cultura.

Ramalho, Alzimar. 2011. *Mapa da TV universitária brasileira: versão 3.0.* Viçosa/MG: Anadarco.

A IMAGEM EM MOVIMENTO ENQUANTO NARRATIVA MUSICAL NOS PRIMÓRDIOS DA TELEVISÃO EM PORTUGAL

João Ricardo Pinto[1]

Resumo: Antes do advento da televisão a rádio, o cinema, o disco, os espaços públicos de espetáculos e a imprensa escrita, formavam o campo mediático no qual os artistas associados ao campo musical desenvolviam as suas carreiras. Contudo, o início das transmissões televisivas por parte da Radiotelevisão Portuguesa em setembro de 1956, veio alterar a constituição do campo mediático e consequentemente o modo de funcionamento da rede de relações entre os diferentes meios de comunicação.
A nova realidade técnica possibilitada pela televisão, que permitia a transmissão em direto de imagens em movimento a auditórios cada vez mais alargados, veio alterar a narrativa musical existente atribuindo à imagem televisiva uma importância acrescida. Embora existam poucas imagens da presença musical nos ecrãs de televisão até 1964, ano em que a RTP passa a gravar as emissões em *videotape*, a leitura da imprensa escrita, nomeadamente da revista Rádio e Televisão, permite tirar algumas conclusões suportadas em discussões em torno de algumas das principais vedetas da época.
Sendo este um dos aspetos que analiso na minha investigação, que se irá constituir na minha tese de doutoramento, irei procurar apresentar alguns exemplos da consciência que existia nos primórdios da televisão em Portugal relativamente à importância da imagem em movimento em direto, bem como a importância da televisão na disseminação musical.
Palavras-chave: Radiotelevisão Portuguesa, narrativa musical, imagem televisiva, meios de comunicação.
Contato: jrpinto@fcsh.unl.pt

A presente comunicação baseia-se em trabalho de pesquisa realizado, conducente à elaboração de uma tese de doutoramento em Etnomusicologia na Faculdade de Ciências Socias e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, sob a orientação do Professor Doutor João Soeiro de Carvalho. É meu propósito contribuir para a reflexão sobre a produção musical (Tonra 1998; Peterson 2004) para televisão em Portugal, tendo optado por analisar o período entre setembro de 1956, data do

[1] Doutorando em Ciências Musicais (ramo Etnomusicologia) na FCSH-UNL e Investigador colaborador no INET-MD. Tem-se dedicado ao estudo dos media, com enfoque nos primórdios da televisão em Portugal (1956-1964). Docente na ESEAG entre 2005 e 2012, e a partir de 2016 na ESELx.

Pinto, João Ricardo. 2017. "A imagem em movimento enquanto narrativa musical nos primórdios da televisão em Portugal". In *Atas do VII Encontro Anual da AIM*, editado por Ana Balona de Oliveira, Catarina Maia e Madalena Oliveira, 51-62. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-8-3

início das emissões televisivas em Portugal, e os primeiros meses de 1964, quando entra em funcionamento o *videotape*[2].

Deste modo, estudar a televisão em Portugal neste período é estudar a *Radiotelevisão Portuguesa* (RTP), empresa à qual foi cedido o serviço público de televisão, partindo da análise do único canal em funcionamento, pois só em 1968 surge o segundo canal da RTP.

Embora a programação televisiva tenha presente o elemento musical em diferentes momentos e se apresentasse de formas variadas, o meu estudo parte da análise dos programas com "música de ecrã", que Michel Chion define como "a música que emana de uma fonte situada direta ou indiretamente no lugar e no tempo da ação" (2011, 67). Esta opção deve-se ao facto de desejar conhecer os fluxos (Williams 1974; Thussu 2007) musicais criados e partilhados com a presença de músicos no momento da emissão, fosse em direto ou em diferido.

Contudo, o estudo da produção musical na, e, para televisão, obriga a que seja levado em conta os fluxos vindos do exterior do campo televisivo, assumindo a televisão não só como um canal de produção e disseminação de conteúdos televisivos, mas também como continuidade dos fluxos vindos dos outros meios de comunicação, bem como do ambiente musical fora do âmbito mediático, como por exemplo dos espaços públicos de espetáculos.

Antes do advento da televisão o campo dos media, no qual os artistas associados ao campo musical desenvolviam as suas carreiras, era formado pela rádio, cinema, disco e imprensa escrita. Porém, o início da televisão veio alterar a constituição deste, bem como o papel que cada um dos seus elementos na rede de relações, que se reajustaram à nova realidade.

Partindo do conceito de medição de Hennion, na qual este afirma que "entender a obra de arte como mediação significa rever o trabalho em todos os detalhes dos gestos, corpos, hábitos, materiais, espaços, linguagens e instituições que habita" (2003, 82), somos levados a percecionar a imagem televisiva como um elemento autónomo. No entanto, esta encontra-se próxima da imagem cinematográfica por se tratarem de dois meios de comunicação que exibiam imagens em movimento. Ainda

[2] Aparelho que permitiu gravar som e imagem numa fita de *Mylar* coberta, de um modo uniforme, por material magnetizável, normalmente óxido de ferro, cuja retenção deverá ser por um período o mais dilatado possível, teoricamente infinito, na qual se faz o registo das múltiplas pistas de sinal de vídeo, assim como de áudio, pista auxiliar, pista de comando e pista de *timecode*. (Henriques 1993, 137). O primeiro *videotape* lançado comercialmente foi o VR-1000 pela firma *Ampex Corporation*, em 1956.

assim, tratam-se de duas narrativas distintas, mesmo assumindo ambas como uma aglomeração das linguagens verbal e teatral.

Deste modo, importa salientar que até 1956 as imagens em movimento eram exclusivamente mediadas pelo cinema, passando a partir desta data a serem mediadas também pela televisão, mas tendo como novidade tecnológica permitir a emissão de imagens em direto, seja a partir dos estúdios numa primeira fase, como a partir dos exteriores numa fase posterior.

Embora não sendo objetivo da presente comunicação, importa referir que o cinema teve uma grande importância na programação televisiva. A utilização de câmaras cinematográficas permitiu fazer chegar aos ecrãs de televisão imagens de acontecimentos do dia a dia, o que foi importante principalmente ao nível dos noticiários. Para compreender a sua importância, e servindo aqui como exemplo, basta referir o trabalho realizado por Batista Rosa, Hélder Mendes, Augusto Cabrita e António Cunha Teles, aquando da visita da Rainha Isabel II, em fevereiro de 1957, ainda antes do início das emissões regulares que se verificou no dia 7 do mês seguinte.

No que diz respeito à televisão, o facto de esta permitir fazer chegar as imagens em movimento a *auditórios* cada vez mais alargados em simultâneo, parece ter sido a razão pela qual, em 1963, Artur Portela Filho afirmou que "a canção portuguesa era uma voz sem face" (Rádio e Televisão, 29 junho 1963). Esta declaração parece querer dizer que após o início das emissões televisivas a imagem dos artistas, que desenvolviam as suas carreiras em torno da música, ganhou maior poder simbólico (Bourdieu 1989). Porém, é importante referir que a imagem já existia na imprensa escrita através da fotografia, bem como no cinema, pela participação de alguns dos mais famosos cançonetistas das décadas de 1930 e 1940. É igualmente indispensável mencionar o facto de ser na década de 1950 que as capas de alguns discos começaram a ser preenchidas com imagens dos intérpretes.

Outro aspeto relevante, no que diz respeito à televisão no período em análise, é a constatação de que esta não chegava a todo o território nacional. A 25 de abril de 1958, data em que termina a primeira fase de instalação da rede de emissores da RTP, o sinal de televisão cobria "44% da superfície continental e 58% da população", segundo podemos ler no primeiro Anuário da RTP de 1964.

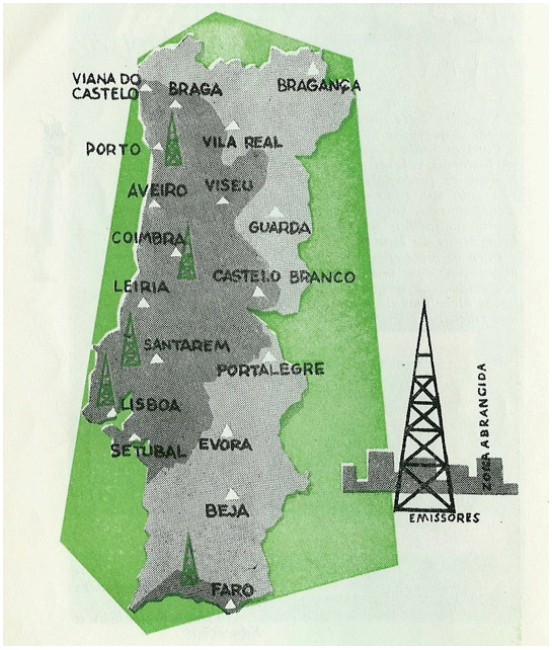


Imagem 1 – Cobertura da rede de televisão prevista após a conclusão da primeira fase de instalação da rede de emissores publicada na Brochura ilustrada[3] *ONDE? COMO? QUANTO? QUANDO?* (1956)
(Imagem cedida pelo *Núcleo Museológico e Apoio ao Serviço Público* da RTP)

O facto de no final da década de 1950 as imagens televisivas chegarem a mais de metade da população portuguesa, atribui à simultaneidade da sua receção uma caraterística crucial para o sucesso da televisão. A circunstância de vários milhares de pessoas assistirem a um programa, no mesmo dia à mesma hora, permitia que as conversas do dia seguinte pudessem desenvolver-se em torno da emissão da noite anterior; numa altura em que a televisão emitia do final da tarde ao final da noite, e que só muito pontualmente os programas eram repetidos.

O facto de as imagens dos primórdios da televisão, que chegaram até nós, serem muito escassas, obrigaram a recorrer à imprensa escrita como fonte para conhecer a programação musical televisiva. Esta pesquisa permitiu contactar com a crítica musical em torno dos programas emitidos, com os desenvolvimentos tecnológicos associados à televisão, com as novidades relativamente às carreiras dos artistas presentes nos ecrãs de televisão, ou mesmo apreender as relações entre os diferentes meios de comunicação.

A partir da análise de três revistas, as que na época se dedicavam especificamente ao mundo do espetáculo, refiro-me à *Rádio e Televisão*[4] (RTV), à

[3] Distribuída aos visitantes do pavilhão da RTP na Feira Popular Lisboa, local onde se iniciaram as emissões experimentais a 4 de setembro de 1956.

Flama[5], e à *TV Semanário da Radiotelevisão Portuguesa*[6], é possível afirmar que a imagem em movimento dos artistas foi uma preocupação desde a transmissão das primeiras imagens televisivas em setembro de 1956, quando se iniciaram as emissões experimentais de televisão em Portugal. Contudo, agora irei centrar-me em dois acontecimentos verificados no início da década de 1960, muito representativos da importância dada à imagem em movimento no campo televisivo.

O primeiro caso parte dos concursos, *Rainha da Rádio* e *Rainha da Televisão*, organizados pela revista *Flama*, no qual Madalena Iglésias[7] foi uma figura central ao vencer em 1960 o primeiro lugar nos dois concursos. Em 1964 voltaria a receber o título de *Rainha da Rádio*, e em 1962 e 1965 o de *Rainha da Televisão*.

No início de 1963, partindo da opinião de uma telespetadora, surge uma discussão tornada pública pela revista RTV, na qual são apontados os argumentos a favor e contra a possibilidade de Simone de Oliveira[8] vir a ser a *Rainha da Televisão*, destronando assim Madalena Iglésias. Ao longo de vários meses são publicadas cartas nas quais as qualidades vocais de ambas as artistas nunca são colocadas em causa. A discussão decorreu em torno dos movimentos que Simone de Oliveira fazia com as mãos. É a própria visada que afirma, numa entrevista radiofónica, que os seus movimentos são naturais e que nunca procurou, nem iria procurar estudá-los. Esta postura é muito criticada por alguns telespetadores, que acreditavam que Madalena Iglésias tinha uns movimentos com as mãos muito mais graciosos, e que Simone deveria estudar os seus movimentos de forma a melhorá-los.

---

[4] Iniciou a sua publicação sábado dia 8 de setembro de 1956, quatro dias após o início das emissões experimentais de televisão em Portugal. Com publicação semanal, esta é uma continuação da revista *Rádio Nacional*, que iniciou a sua publicação a 1 de agosto de 1937 e, tal como a sua antecessora, era propriedade da *Empresa do Jornal de Comércio e das Colónias*. A sua antiga designação, *Rádio Nacional*, passa a ser usada para um suplemento inteiramente dedicado à programação televisiva e radiofónica. (Pinto, no prelo)

[5] Propriedade da *Juventude Escolar Católica*, iniciou a sua publicação a 5 de fevereiro de 1937, sob a direção de António dos Reis Rodrigues (1918-2009). Assumidamente com um carácter cristão, em novembro de 1948 passou a ter uma nova proprietária, a *União Gráfica S.A.R.L.*, e passou a ser dirigida por Avelino Gonçalves. Em 1972 passa a ser propriedade da *Sefla - Sociedade Editorial Flama*, uma empresa detida maioritariamente pelo *Crédito Predial Português*.

[6] Publicação semanal iniciada a 2 de maio de 1963, propriedade da *Radiotelevisão Portuguesa* (RTP).

[7] Madalena Lucília Iglésias do Vale, nasceu em Lisboa em 1939, estudou canto no *Conservatório Nacional*, tendo mais tarde ingressado no *Centro de Preparação de Artista da Emissora Nacional*. Em 1964 venceu o *Festival Hispano-Português de Aranda del Duero*, e dois anos mais tarde o *Festival RTP da Canção* de 1966 com a canção *Ele e Ela*, que representou Portugal no *Festival Eurovisão da Canção,* no mesmo ano.

[8] Nascida em Lisboa no ano de 1938, Simone de Macedo e Oliveira, tornou-se famosa como cançonetista. A sua estreia deu-se em janeiro de 1958 no *I Festival da Canção Portuguesa*, após ter frequentado o *Centro de Preparação de Artistas da Emissora Nacional*. Em 1965 vence o *II Grande*

O segundo caso dá-se a partir de 19 de outubro de 1963, num texto de Carlos Mesquita, em resposta a uma crítica de Mário Alves[9] feita a 28 de setembro, na rubrica *TV dia-a-dia* (Alves 1963c). Dos vários argumentos expostos pelos dois interlocutores importa salientar o que Mário Alves escreve a 26 de outubro na rubrica *Teias de Aranha*:

> Como é que pode agradar um artista (seja ele quem for!) que canta uma canção de natureza mais ou menos brejeira, se lhe dá o desempenho de motivo sumamente dramático? Como se pode ficar impávido e sereno diante da atuação de um artista tão viajado que nessas viagens todas não se apercebeu de a TV requerer uma exteriorização que não se pode nem se deve confinar à impassibilidade do rosto, às atitudes estáticas e aos gestos uniformemente pendulares? Ou será caso de também o cançonetista Carlos Mesquita ter adotado o critério de que para cantar perante as câmaras da TV bastam os processos rotineiros da Rádio (antiquados) ou da gravação em estúdio (onde se pode cantar até de <<short>> ou <<bikini>>), porque apenas interessa a voz? (Alves 1963b)

Os dois episódios tiveram mais momentos de afirmação de opiniões, tanto de espectadores como de críticos, mas pelo descrito podemos concluir que a imagem passou a ter uma grande importância quando os artistas se encontravam frente a uma câmara de televisão. Este facto é revelador de que na época já existia consciência da importância da imagem em movimento, tanto entre artistas nacionais, como em comparação com artistas estrangeiros.

Embora a comparação feita por Mário Alves se refira às tournées de músicos nacionais pelo estrangeiro, ao lermos alguns dos seus textos, concluímos que a sua preocupação visava essencialmente a possibilidade de os artistas nacionais terem o mesmo nível que as vedetas internacionais.

Esta sua preocupação vai-se tornando cada vez mais evidente ao longo dos seus textos, o que poderá ser atribuído ao facto de a imagem em movimento das principais vedetas da época associadas à música chegar a um auditório cada vez mais alargado devido às transmissões televisivas. Deste modo podemos afirmar que o acesso à imagem dos artistas e dos espaços públicos de espetáculos, como por exemplo casas

---

Prémio TV da Canção, organizado pela RTP com a canção *Sol de Inverno*, que a leva a Itália como representante portuguesa no *Festival da Eurovisão*.

[9] Mário Alves surge como crítico de televisão a 23 de novembro de 1963 na rubrica "Câmara 3" da Revista RTV. (Alves, 1963a)

de fado, teatros, ou salas de espetáculos, como por exemplo o *Casino do Estoril*, até então só acessíveis nas zonas urbanas e por determinadas classes sociais, conferiu uma maior importância à imagem.

Para além disso, a possibilidade de visionar artistas estrangeiros, a que se referiu Mário Alves, bem como de fazer chegar ao estrangeiro a imagem em movimento de músicos que desenvolviam as suas carreiras em Portugal atribui ainda maior importância à imagem, pois as vedetas que desenvolviam as suas carreiras artísticas essencialmente em Portugal, passaram a ser comparadas com as vedetas de renome internacional, o que até então só podia ser realizado por um grupo restrito de pessoas, ou seja, as que tinham acesso às principais salas de espetáculos situadas nos espaços urbanos.

Este alargamento do conhecimento do que se fazia do ponto de vista musical deveu-se à *Eurovisão*[10], conforme é noticiado na revista RTV a 11 de abril de 1959. Contudo, nesta fase para que a RTP pudesse emitir programas transmitidos através da *Eurovisão* dependia ainda da sua ligação com a *Rádio Televisão Espanhola* (TVE), e da ligação desta com outro país europeu, que seria a França ou a Itália. Importa referir que a TVE emite pela primeira vez via *Eurovisão*, para cinquenta milhões de telespetadores, a 9 de janeiro de 1960; e que a primeira ligação Espanha-Portugal, foi feita com a transmissão de um jogo de hóquei em patins entre as seleções dos dois países a 15 de maio do mesmo ano (1960), a partir da cidade de Madrid.

Este novo ambiente de cooperação entre a RTP e a TVE, teve na organização do *I Festival da Canção Hispano-Portuguesa* em Aranda Del Duero, entre os dias 8 e 10 de setembro de 1960, um momento de clara afirmação. Este contou ainda com a colaboração do *Rádio Clube Português* (Lisboa) e da *Rádio Peninsular* (Madrid). A participação portuguesa fez-se pela presença de cinco canções de compositores portugueses: Fernando Carvalho, Nóbrega e Sousa (com duas canções), Helena Moreira Viana e Jorge Costa Pinto. Como intérpretes portugueses estiveram presentes Maria Amélia Canossa e Artur Ribeiro.

Também são conhecidas participações de artistas espanhóis, em festivais realizados em Portugal, como por exemplo no *III Festival da Canção Portuguesa*, que

[10] Possibilidade de ligação via satélite entre diferentes países que formavam a União Europeia de Radiodifusão (UER).

se realizou no *Casino Peninsular da Figueira da Foz*, a 5 de agosto de 1961; emitido em direto pela *Emissora Nacional*[11] (EN) e pela RTP.

Ainda estava a decorrer o processo de ligação à *Eurovisão* e já havia estudos técnicos no sentido de se fazer uma ligação mundial de televisão. Numa notícia de Robert Aron, de 19 de maio de 1962, intitulada "Da Eurovisão à Mundovisão" publicada na revista RTV, são apresentados os últimos desenvolvimentos tecnológicos que, "refletem uma das maiores aventuras humanas do nosso tempo. Assinalam ainda o desenvolvimento das relações entre os povos, criando entre eles laços cada vez mais numerosos e solidários". O lançamento do primeiro satélite de uma rede de telecomunicações internacionais, o *Telstar*, permitiu que a 23 de julho de 1962, se tivesse feito a primeira emissão da *Mundovisão* (Anónimo 1962).

Embora já fossem transmitidos programas estrangeiros na televisão portuguesa, como por exemplo *Música para Todos*[12], com recurso ao filme gravado que era emitido através do *telecinema*[13], a *Eurovisão* e a *Mundovisão* vieram permitir um maior conhecimento, não só do que se fazia internacionalmente ao nível da produção televisiva, como também ao nível da produção musical. Esta nova realidade possibilitou que o mesmo programa fosse visionado em simultâneo em diferentes países e em diferentes continentes.

Se a possibilidade de transmitir a partir do exterior, com a aquisição dos carros de exteriores no final da década de 1950, foi importante para a RTP e para o campo musical em Portugal, porque permitiu que muitas pessoas pudessem ver e ouvir concertos e espetáculos de variedades só acessíveis a alguns, como referi, agora, as novas possibilidades técnicas, a *Eurovisão* e a *Mundovisão*, permitiam que tal acontecesse em direto a partir de grande parte das mais importantes salas de espetáculos do mundo.

Estas inovações, para além de serem importantes ao nível do desenvolvimento tecnológico em si mesmo, tiveram um importante papel na disseminação musical. Contudo, importa referir que nesta fase a disseminação musical ainda continuava a

[11] Criada em 1935 como um serviço público foi a estação de rádio estatal até à revolução de *25 de abril* de 1974, quando em Portugal passa a vigorar um sistema político democrático, ou seja, durante o período do Estado Novo.

[12] Programa da televisão norte-americana que foi emitido em Portugal a partir de 10 de março de 1957. Contava com a presença de cantores e instrumentistas famosos que eram acompanhados por um coro e orquestra. A direção era da responsabilidade do maestro Howard Barlow.

[13] Equipamento electromecânico concebido para a transferência de material em suporte filme - seja slide, filme de 8 mm, 16 mm ou 35 mm - para vídeo. (Henriques 1993, 124)

fazer-se predominantemente através da rádio e do disco; tendo também o cinema um papel importante.

Os artistas portugueses, ou a trabalhar em Portugal, passaram de uma fase em que a sua visibilidade estava em segundo plano, para uma fase em que esta passa a ser fundamental para o seu sucesso. Já não bastava ter uma "boa voz", era preciso ter uma "boa presença" ou se quisermos uma "boa imagem".

Esta nova fase desenvolveu-se num primeiro momento entre colegas que desenvolviam a sua atividade musical fundamentalmente em Portugal, para passarem a ser comparados com as principais estrelas mundiais, devido às transmissões da *Eurovisão* e da *Mundovisão*, como referi.

Tais comparações já aconteciam antes, mas relativamente ao som. Após o início das emissões televisivas estas passam a englobar a imagem em movimento. Segundo David Levin (1993, 7) esta passa a controlar, por tornar visível, o que no presente contexto se evidencia na capacidade de a imagem criar o desejo de querer estar perto dos artistas que surgiam na televisão. Deste modo podemos afirmar que da presença nos recetores de televisão podiam surgir novos contratos, tanto para a gravação de discos, como para a realização de tournées nacionais e/ou internacionais, ou ainda contractos com diferentes espaços públicos de espetáculos.

Ao contrário do que alguns afirmavam na época, a televisão não veio fazer com que os músicos tivessem menos concertos ao vivo. Através de entrevistas realizadas, por exemplo a Simone de Oliveira, é possível afirmar que o número de concertos dados em tournées nacionais aumentou, o que nos leva a pensar que a televisão foi um importante divulgador da música e dos artistas, não só ao nível do campo mediático, refiro-me à indústria discográfica, à imprensa escrita e ao cinema, que cada vez mais procurava a sua presença, mas também ao nível das suas carreiras fora do âmbito mediático. A presença em diferentes meios de comunicação vai-se tornando cada vez mais importante para as carreiras artísticas.

No entanto, a participação na televisão por parte dos artistas não acontecia por acaso. Esta era uma forma de legitimação de um determinado artista, ou grupo musical, adquirida por já ter dado provas do seu talento e da sua qualidade artística, e era sem dúvida um meio para se chegar mais longe.

São conhecidas as provas feitas na RTP para a certificação das qualidades de alguns artistas menos consagrados, mas a passagem para a televisão era feita essencialmente a partir da rádio, da indústria discográfica, dos festivais e dos

concursos de música que em alguns casos não eram mais que formas de criar vedetas a partir de intérpretes desconhecidos. Esta era uma forma de trazer alguma novidade ao campo musical e artístico. Entre estes, importa salientar o *Festival da Canção Portuguesa* organizado pela EN, que teve a sua primeira edição a 12 de janeiro de 1958; e o concurso *Vedetas Precisam-se*, organizado pela revista RTV em 1961, que teve a sua final a 9 de dezembro do mesmo ano. Ao nível da consagração de artistas já conhecidos no meio mediático importa referir de novo o concurso das *Rainhas da Rádio*, iniciado em 1950, ao qual se veio juntar a *Rainha da Televisão* em 1959, ou o *Iº Concurso de Canções Ligeiras* organizado pela RTP em 1961.

Em 1964, com o objetivo de estimular a produção de canções originais de nível internacional que pudessem competir com canções de outros países europeus, a RTP organizou a 8 de fevereiro desse ano o *Grande Prémio TV da Canção Portuguesa*. Deste evento surgiu, pela primeira vez, uma canção que viria a representar Portugal num *Grande Prémio Eurovisão da Canção Europeia*. Organizado pela *União Europeia da Radiodifusão* (UER), em 1964 Portugal fez-se representar com a canção *Oração* (letra de Rogério Bracinha e Francisco Nicholson; música de João Nobre) interpretada por António Calvário, apresentada no dia 21 de março em Copenhaga.

Este festival foi ao longo das décadas seguintes um dos ícones da *Eurovisão*, pois para além do grande sucesso junto do público, foi um momento de competição importante entre diferentes países, maioritariamente europeus, no qual se deu a afirmação da canção ligeira (Moreira 2010) como uma categoria musical.

Foi também uma forma de afirmação da europa no mundo, que terá tido um grande impacto não só ao nível das sonoridades, mas também ao nível das imagens. Este foi, e de certa forma é, uma referência musical ao possibilitar conhecer a canção ligeira internacional, e dar a conhecer a canção ligeira feita em Portugal, conhecida por "festivaleira".

Em resumo, podemos afirmar que a imagem dos músicos e grupos musicais se aproximou da vida quotidiana do seu público ao chegar através dos ecrãs de televisão. O poder de se sentir mais próximo dos seus artistas preferidos, bem como de conhecer novos espaços de espetáculos e novos artistas, mudou a perceção que era anteriormente dada pela rádio, pela imprensa escrita e pelos concertos ao vivo. Esta nova realidade fez com que surgisse o desejo não só de ouvir, mas também ver os artistas. Associada a esta nova possibilidade, a *Eurovisão* e a *Mundovisão* vieram dar a conhecer novos mundos artísticos, que influenciaram não só o conhecimento

musical do público em geral, como o dos próprios artistas, que em muitos casos procuraram imitar modelos, tanto musicais como ao nível da imagem e dos comportamentos.

Deste modo, podemos afirmar que a televisão foi, em grande medida, responsável pelas rápidas mudanças verificadas ao nível musical por englobar na sua narrativa a imagem em movimento em direto. Já não era preciso sair de casa para ver cinema ou espetáculos em direto; os artistas passaram a estar na sala de estar de cada telespectador.

BIBLIOGRAFIA

AAVV. 1964. *Anuário RTP*. Lisboa: Publicações RTP.

AAVV. 1956. *Onde? Como? Quanto? Quando?*, Brochura ilustrada da RTP.

Alves, Mário. 1963a. "TV dia-a-dia". *Rádio e Televisão*, 28 setembro.

Alves, Mário. 1963b. "Teias de Aranha". *Rádio e Televisão*, 26 outubro.

Alves, Mário. 1963c. "Câmara 3". *Rádio e Televisão*, 23 novembro.

Anónimo. 1959. "Do relatório da R.T.P.: TV em Angola e Moçambique, Programas do Estúdio do Porto e outras revelações de interesse". *Rádio e Televisão*, 11 abril.

Anónimo. 1962. "Os telespectadores portugueses assistiram ao primeiro programa da Mundovisão". *Rádio e Televisão*, 28 julho.

Aron, Robert. 1962. "Da Eurovisão à Mundovisão". *Rádio e Televisão*, 19 maio.

Bourdieu, Pierre. 1989. "Social Space and Symbolic Power". *Sociological Theory*, vol. 7, nº 1, 14-25.

Chion, Michel. 2011.*A Audiovisão: Som e Imagem no Cinema*. Lisboa, Edições Texto & Grafia.

Filho, Artur Portela. 1963. "Televisão". *Rádio e Televisão,* 29 junho.

Hennion, Antoine. 2003. "Music and Mediation: Toward a New Sociology of Music". *The Cultural Study of Music: a critical introduction*, ed. Martin Clayton, Trevor Herbet e Richard Middleton. New York: Routledge, 80-91.

Henriques, Carlos Alberto. 1993. *Dicionário Televisivo*. Lisboa: Centro de Formação da Radiotelevisão Portuguesa S. A.

Levin, David Michael (ed.). 1993. *Modernity and the Hegemony of Vison*. University of California Press.

Mesquita, Carlos. 1963. "Uma carta de Carlos Mesquita". *Rádio e Televisão*, 19 outubro.

Moreira, Pedro; Cidra, Rui e Castelo-Branco, Salwa. 2010. "Música Ligeira". *Enciclopédia da Música em Portugal no Século X*X, ed. Salwa Castelo-Branco. Lisboa: Círculo de Leitores, 872-875.

Peterson, Richard e N. Anand. 2004. "The Production of Culture Perspective". *Annual Review of Sociology,* vol. 30, 311-334.

Pinto, João Ricardo. No prelo. "<<Vedetas Precisam-se >>: o papel da revista Rádio e Televisão na criação de novos intérpretes em Portugal no início da década de 1960". *Dossier Cuadernos de ETNOmusicología "As músicas populares e a imprensa musical no mundo ibérico nos séculos XX e XXI"*.

Thussu, Daya Kishan (ed.). 2007. *Media on the move: global flow and contra-flow*. London and New York: Routledge.

Tonra, Ben e Dunne, Denise. 1998. "A European Cultural Identity – Myth, Reality or Aspiration?". Disponível em: ssrn.com/abstract=1739565. Acedido em 15 de janeiro de 2017.

Williams, Raymond. 1974. "Television: Technology and Cultural Form". In *Media Studies: A Reader*, eds. Sue Thornham e Paul Marris. Edinburh: Edinburg University Press, 231-237.

O FORMATO "FESTIVAL" EM QUESTÃO

Tânia Leão[1]

Resumo: A década de 80 ficou marcada pela mundialização dos festivais de cinema e, no final do século XX, alguns investigadores iniciaram a discussão sobre a *saturação de festivais* no circuito mundial, apoiando-se em termos como "festivalomania", "festivalização" ou "eventização" da oferta de cinema (Peranson 2009) (De Valck, Kredell e Loist 2016). Em Portugal – que vive em permanente *décalage* no que toca aos efeitos da globalização (Abreu e Mantecón 2013) – só agora começaram a ser discutidas as consequências perversas da institucionalização dos festivais de cinema. A urgência em encontrar fontes de financiamento e a ditadura imposta pela obrigação de uma excelente performance *numérica* (consubstanciada no número de sessões, de estreias, de espectadores, de convidados, etc.) leva alguns festivais de maiores dimensões, por opção ou necessidade, a trilharem percursos questionáveis. A exibição de filmes que constituam verdadeiras alternativas ao circuito de exibição comercial, por exemplo, nem sempre é acautelada. As sessões programadas em catadupa, que visam capitalizar o sentimento de urgência criado pela efemeridade do "evento", criam lógicas de consumo insustentáveis. Por fim, ignora-se que a procura de bens culturais é sempre *limitadamente elástica* e tem vindo a sofrer alterações profundas nos modos de consumir. Tendo por base algumas pistas avançadas pelos estudos de casos que temos desenvolvido, nos últimos anos, em festivais internacionais portugueses, propomo-nos refletir sobre o real papel dos festivais de cinema na contemporaneidade.
Palavras-chave: sociologia da cultura; festivais de cinema; difusão cultural; economia cultural; descentralização cultural; ludificação da cultura.
Contacto: tania.l.leao@gmail.com

Introdução

A reflexão que aqui trazemos é fruto de uma pesquisa de doutoramento em Sociologia, desenvolvida, nos últimos anos, nos festivais de cinema portugueses Curtas Vila do Conde e IndieLisboa. A pesquisa, comparada e realizada com o apoio da Fundação para a Ciência e Tecnologia, implicou o regresso aos certames em diferentes edições e assentou numa metodologia que procurava combinar técnicas extensivas e intensivas. Das várias abordagens possíveis, optámos por analisar *os públicos* dos festivais e o modo como estes se relacionam com as múltiplas dimensões

[1] Socióloga (FLUP, 2000). Mestre em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação (ISCTE, 2006). Doutoranda em Cidades e Culturas Urbanas (CES/FEUC) e bolseira individual de doutoramento FCT. Investigadora no IS-UP.

Leão, Tânia. 2017. "O formato 'festival' em questão". In *Atas do VII Encontro Anual da AIM*, editado por Ana Balona de Oliveira, Catarina Maia e Madalena Oliveira, 63-73. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-8-3

em jogo. Isto, partindo do pressuposto de que uma análise aprofundada dos públicos é indissociável das inúmeras implicações daquele formato específico.

A presente comunicação pretende, mais concretamente, aflorar o debate em torno do receio da crescente banalização e ludificação deste género de projetos, além dos riscos resultantes da sua progressiva sujeição a ditames político-económicos.

É sabido que o cinema é um domínio cultural particularmente sensível à inovação, permeável às transformações na esfera económica (Bertini 2008; Creton 2005; Ethis 2001, 2005) e à instituição de políticas públicas, nacionais e europeias (Silva 2003). É ainda um setor onde prolifera a "forma" festival, facto que se aplica à realidade internacional, mas também a Portugal.

A constatação do valor estratégico da cultura e da sua repercussão ao nível do desenvolvimento económico, da inovação e da coesão social, contribuiu para a crescente permeabilidade entre os universos da cultura e economia. A banalização do conceito de "economia cultural" – e, no caso do cinema, das noções de "cadeia de valor" ou "fileira" do cinema e audiovisual –, fizeram-se acompanhar de uma nova forma de olhar o setor.

Os festivais de cinema beneficiaram desta nova perceção da "cultura" (aqui entendida no seu sentido estrito), passando a ser encarados como iniciativas com potencial para gerarem ganhos de natureza económica, além de facilitarem a permuta cultural e a agitação criativa que o fenómeno da globalização veio acentuar. Firmou-se a crença de que, a médio ou longo prazo, os festivais poderiam revelar-se instrumentos valiosos para a dinamização da economia de um dado território, através, por exemplo, do incremento do turismo cultural a eles associado, ou do aumento de postos de trabalho direta ou indiretamente relacionados com os eventos, entre outros aspetos (De Valck, Kredell e Loist 2016).

A possibilidade de *descentralização* contida neste género de iniciativas, resultante da dinamização de cidades de menores dimensões ou de localidades rurais, tem sido outro fator a motivar o seu sucesso. Quando eficaz, a descentralização cultural pode permitir ganhos financeiros importantes para as regiões que acolhem os eventos, possibilitando uma transformação mais abrangente. Várias cidades, muitas de média dimensão, investiram em estratégias de regeneração urbana assentes na produção e difusão de *logos* ou de *imagens de marca* associadas aos festivais de cinema que organizam, tendo granjeado reconhecimento e atenção mediática (e.g. Cannes, Locarno, Veneza, Park City, entre outras) (Langer 2000).

Por outro lado, além do seu potencial económico e de descentralização cultural, é sabido que os festivais são eventos que, pela sua especificidade, marcam a vida das cidades. São momentos de exceção, singulares, que proporcionam episódios festivos e fraturam o ritmo normal do quotidiano. Tornam-se, por isso mesmo, expressões paradigmáticas das cidades que os acolhem, símbolos de cosmopolitismo e rituais urbanos contemporâneos, que recriam, a cada ano, a sua própria identidade no espaço-tempo de reencontro com os seus públicos (Fabiani e Ethis 2003; Gomes 2000; Leão 2007).

A partir do momento em que passaram a ser amplamente encarados como instrumentos político-económicos valiosos, os festivais de cinema multiplicaram-se. E foi quando se atingiu um estado de saturação que se levantaram as primeiras vozes críticas. Desde acusações de serem expressões de uma forma de ludificação da cultura, estandardizada, espetacular e de gratificação instantânea – como descreveu Ritzer (2000) – ao recurso a expressões como "festivalomania", "festivalização" ou "eventização" da oferta de cinema (Peranson 2009) (De Valck, Kredell e Loist 2016), o facto é que os festivais de cinema, a sua missão e utilidade passaram a ser fervorosamente escrutinados e questionados, a começar pelos profissionais do setor.

Breves notas sobre o conceito de "festival"

Os festivais de cinema integram o conjunto mais vasto composto pelas entidades promotoras de exibição de cinema não comercial. Trata-se de um tipo de exibição que compreende um leque muito heterogéneo de agentes culturais: entidades públicas, associações culturais, cineclubes, escolas e entidades sem fins lucrativos.

Estes agentes podem, ou não, ser beneficiários do apoio financeiro do Estado e visam a promoção dos diferentes géneros representativos da cultura cinematográfica global (e, em particular, da cinematografia nacional e europeia), em alternativa aos conteúdos divulgados pelo circuito de exibição comercial. E podem funcionar em qualquer ponto do território nacional, existindo uma prioridade óbvia para as zonas geográficas do país onde a oferta de cinema é escassa.

O seu papel seria – pelo menos, em teoria – o de preencher uma lacuna, numa lógica de *dupla reação*:

(i) reação à falta de estruturas de oferta de cinema, isto é, de equipamentos culturais apropriados para a exibição de cinema – salas de cinema tradicionais, cine-

estúdios, cineteatros e outros, que não estejam encerrados em grandes complexos multiplex – que se situem, preferencialmente, no interior do país;

(ii) e reação à escassez da oferta de conteúdos cinematográficos que funcionem como alternativa às grandes multinacionais de distribuição e exibição de cinema, os quais coexistem em regime de oligopólio e veiculam uma oferta tendencialmente estandardizada, globalizada e muito dominada pelo cinema comercial norte-americano.

Há, no entanto, uma questão que se impõe: qual será a diferença primordial entre os festivais de cinema e as restantes iniciativas de exibição que decorrem à margem do circuito comercial?

Para esta pergunta, não existe uma resposta simples. Os festivais de cinema são difíceis de delimitar teoricamente, como consequência da sua diversidade. São iniciativas que variam muito entre si, consoante fatores como a sua dimensão (pequena, média ou grande), o alcance (local, nacional ou internacional), o tipo de programação (generalista ou especializada), os espaços de exibição (tradicionais, alternativos ou itinerantes), os dispositivos de projeção (tecnologias, formatos ou equipamentos utilizados), as entidades promotoras (entidades públicas ou associações sem fins lucrativos), o tipo de financiamento (público, público-privado), etc. (De Valck, Kredell e Loist 2016).

No entanto, é possível observar que os mesmos se distinguem dos demais eventos cinematográficos, como as mostras ou os ciclos de cinema, por apresentarem as seguintes características:

(i) promoverem a exibição pública de cinema;
(ii) terem a exibição pública de cinema como atividade principal;
(iii) terem uma regularidade anual;
(iv) estarem delimitados no espaço (circunscrição territorial) e no tempo (circunscrição temporal);
(v) estarem assentes numa programação previamente definida;
(vi) e terem, pelo menos, uma secção competitiva.

Os primeiros festivais nacionais terão coincidido com o esmorecimento do movimento cineclubista português (Monteiro 2000). Há memória de festivais de cinema realizados em Portugal desde meados da década de 60. Eram festivais nacionais ou internacionais de cinema amador, localizados em algumas das principais

cidades do país, como Lisboa, Porto, Coimbra ou Guimarães (Cunha, 2012). É interessante verificar que a cidade de Lisboa conheceu festivais de cinema neste período, facto que só viria a repetir-se várias décadas mais tarde.

Todavia, o *processo de institucionalização dos festivais de cinema* dá-se apenas na primeira década do século XXI, com a entrada em vigor de uma regulamentação específica para este género de manifestações culturais. As mudanças legislativas impulsionaram a modernização e a profissionalização de muitas destas estruturas. Até então, as condições atrás enumeradas nem sempre se verificavam. Como consequência, é a partir desta altura que a capital se vê subitamente invadida por festivais de cinema.

Depois de 2010, são inúmeros os casos de novos festivais de cinema a surgir em Portugal. A maioria destes novos festivais não está contemplada nos dados oficiais disponibilizados pelo Instituto do Cinema e Audiovisual (ICA) porque não são apoiados pelo organismo público, e, quando assim é, o envio de informação por parte das estruturas é voluntário. Como não existem dados oficiais ou uma base de dados que colija esta informação, é difícil ter-se uma noção exata da quantidade de eventos a que nos referimos. No entanto, uma sua característica é dependerem muito da comunicação, pelo que uma simples pesquisa num motor de busca da internet nos permitirá ter uma ideia aproximada do peso que os eventos de cinema, a arrancar ou com poucas edições, assumem atualmente em território nacional (Barbosa 2015).

Este fenómeno confluiu com um outro: o da *deslocação do consumo de cinema para a esfera doméstica*. Ou seja, a proliferação de formatos e plataformas de distribuição e exibição de cinema, tem conduzido à crescente privatização do consumo cinematográfico. Porém, a transposição do consumo para a esfera domiciliar não significa que se veja menos cinema; apenas que se está a passar de um paradigma mais convencional dos modos de consumir cinema para um outro, cujo principal traço distintivo é a possibilidade de combinar diferentes modalidades de consumo. Ou seja, esta prática tende a ser cumulativa, a compreender múltiplos ecrãs (salas de cinema, televisão, computador ou outros) e diferentes formatos (cinema tradicional, cinema na televisão pública, em operadoras privadas de televisão, em DVD, Blu-Ray, *streaming*, *downloads* da internet, etc.), o que possibilita uma maior interatividade e a personalização dos consumos (Espanha 2007).

Com efeito, a nova conjuntura comporta um desafio gigantesco para os festivais de cinema contemporâneos: o de se manterem permanentemente *atualizados*, *relevantes e atrativos.*

Alguns paradoxos e constrangimentos contemporâneos do formato "festival de cinema"

O cenário que aqui traçámos sucintamente tem levado os festivais de cinema, os seus promotores e entidades financiadoras a adotarem um conjunto de medidas que têm abalado profundamente o impacto destas estruturas. Destacaremos algumas delas neste subponto.

(i) A concentração de festivais de cinema na região de Lisboa, após a viragem do século e, sobretudo, a partir de 2010

Estas iniciativas têm vindo a perder um dos seus principais atrativos do ponto de vista do *justo* acesso ao consumo cultural. Ou seja, o potencial de descentralização na exibição de cinema alternativo, num país marcado por fortíssimas assimetrias, geográficas e culturais, tem vindo a desaparecer. Aliás, o próprio acesso às salas que exibem cinema comercial tem sido penalizado pela saída das grandes distribuidoras / exibidoras do interior do país (Abreu e Mantecón 2013). Logo, a concentração de festivais de cinema na capital e nos maiores centros urbanos do litoral do país (com o apoio financeiro do Estado), acaba por ser uma subversão da lógica democratizadora.

(ii) Constrangimentos inerentes ao ato de programação dos festivais

O papel dos programadores dos festivais de cinema enquanto mediadores culturais contemporâneos – os "novos intermediários culturais" ou "novos notáveis" pressentidos anos atrás (Bovone 2001) (Madeira 2002) – tem vindo a sedimentar-se. São eles que, eventualmente auxiliados por comités de seleção, efetuam a triagem da produção cinematográfica mais recente e que, ao fazê-lo, têm o poder simbólico (e efetivo) de decidir o percurso de um filme. Porém, como salienta Ruoff (2012), o ato de programar não deve ser reduzido a algo tão simples como um dado Comité de Seleção escolher os filmes que *deseja* mostrar a um público. Nos festivais – ou, pelo menos, nos festivais de maiores dimensões ou nos mais profissionais – os

programadores estão reféns de um conjunto de complexas negociações com realizadores, distribuidoras e mesmo outros festivais de cinema, para poderem assegurar os direitos às estreias de novos trabalhos. De resto, no caso dos festivais de média ou pequena dimensão, não são sequer os programadores os principais responsáveis pelas seleções que são realizadas, mas sim os agentes e os distribuidores dos filmes.

(iii) A missão cultural dos festivais: qual é ela, afinal?

Citando o crítico de cinema Augusto M. Seabra num artigo de opinião do jornal *Público*, importa perguntar se "os festivais existem por causa de filmes – para lhes dar oportunidade e visibilidade – ou se são os filmes o pretexto para servir os interesses de um festival?" (Seabra 2016). Esses interesses podem variar, dependendo do próprio festival de cinema, mas as estratégias utilizadas para os alcançar são semelhantes: (i) a "corrida" ao anúncio de antestreias (nomeadamente de obras com estreia prevista para o circuito comercial!), garantindo, desse modo, uma maior afluência de público e repercussão mediática; (ii) a programação de homenagens ou retrospetivas de autores que, embora quase sempre relevantes, são conhecidos do grande público; ou (iii) a ponte com a cultura popular, através do investimento noutros géneros artísticos (onde se destaca a *música*, com a súbita banalização dos filmes-concerto, por exemplo – sem que haja a garantia de que existe uma transferência dos públicos dessas sessões para as sessões de cinema propriamente ditas), etc. A esta evolução houve quem chamasse, pejorativamente, de "aburguesamento dos festivais de cinema" (De Valck, Kredell e Loist 2016).

(iv) Obras que são privadas de ir ao encontro dos seus públicos

A imposição, que existe nos festivais de maiores dimensões e com secções competitivas, para se programarem novos trabalhos e se descobrirem novos autores, acaba por levar a que, muitas vezes, obras recentes e de qualidade sejam preteridas pelo simples facto de já terem sido exibidas ou terem a sua estreia prevista noutros festivais nacionais. Esta opção tem como efeito privar os públicos do acesso a filmes importantes, cuja exibição (raramente comercializada), fica restringida ao circuito de

festivais internacionais, aos cineclubes ou a outras iniciativas pontuais, ou, ainda, a outros suportes (DVD, televisão, internet, entre outros).

(v) Concentração, no tempo, de uma quantidade massiva de filmes e sessões

Este é um dos traços identificativos de um festival de cinema. Um festival é uma celebração. Mas serve também para criar um sentimento de urgência nos espectadores (o do acontecimento, da experiência efémera e imperdível), indissociável do ambiente festivo. No entanto, a concentração da oferta em poucos dias cria constrangimentos aos públicos, sejam ele profissionais (jornalistas e críticos de cinema, programadores culturais e outros), públicos cinéfilos (que embarcam em consumos cumulativos, maratonas cansativas e desenfreadas, para nada perder de relevante) ou as restantes falanges dos públicos, mais generalistas, para os quais a multiplicação conduz à dispersão e a uma escolha que tende a ser angustiante, ou, então, pouco ou nada criteriosa e informada. Citando novamente Augusto M. Seabra, a propósito da retrospetiva sobre Godard no LEFFEST, composta por 60 filmes e que gerou tanto entusiasmo entre os fãs do realizador francês (e, claro, a desejável atenção mediática): "não perceberão esses fãs que 60 filmes em 10 dias se torna uma impossibilidade nos modos de ver e como tal um desperdício?" (Seabra 2016).

Festivais de cinema: que futuro?

Em reação à "crise" do formato festival de cinema – por vezes, na sua sequência – têm sido erigidas outras iniciativas que visam colmatar algumas lacunas que atrás identificámos. É o caso do aumento da oferta de exibição regular de cinema, pela mão de diversas associações culturais sem fins lucrativos (as entidades que compõem a "Agenda de Cinema Independente no Porto" são disso exemplo); a reativação da atividade de cineclubes locais (como o Cineclube do Porto) e a manutenção do fulgor de outros cineclubes (o Cineclube de Joane ou o de Guimarães); a reabertura de salas de cinema históricas nas principais cidades do país (o caso do Cinema Ideal, em Lisboa, ou, mais recentemente, do Cinema Trindade, no Porto), o surgimento de iniciativas que, sem eliminarem por completo a vertente de evento cinematográfico, rejeitam liminarmente a competição e apostam na discussão alargada e multidisciplinar entre públicos generalistas, cinéfilos, estudantes e professores,

académicos, programadores, críticos e diferentes profissionais do setor do cinema, procurando recentrar a atenção nas obras cinematográficas e no debate em torno das mesmas (é o caso do Doc's Kingdom – Seminário Internacional de Cinema Documental, dos Encontros Cinematográficos do Fundão, ou do Close Up – Observatório de Cinema, realizado na Casa das Artes de Famalicão).

Não perfilhamos, de facto, de uma visão pessimista sobre o futuro dos festivais de cinema, embora consideremos que o formato deva ser pensado criticamente e atualizado. Tudo indica que os festivais de cinema não vão deixar de ser instituições basilares para a circulação e divulgação de cinematografias alternativas, representando as cinematografias nacionais, e substituindo-se ao Estado nessa função, como tem vindo a ser hábito. Irão, ainda, continuar a acumular capital simbólico, atuando como espaços de legitimação cultural que conferem *valor* aos filmes por si exibidos (ou seja, dificilmente deixarão de ser uma espécie de mercado ou indústria alternativa) (De Valck, Kredell e Loist 2016).

Cremos que é a coerência do projeto cultural e da sua *identidade* artística que pode ditar a respetiva longevidade. No caso dos festivais de cinema, é fundamental que a sétima arte seja a manifestação artística central, evitando-se dispersões desnecessárias (e redundantes, se atendermos à atual proliferação de eventos de toda a espécie) e investindo no afunilamento das atividades paralelas desenvolvidas, para que estas se emparelhem, de forma consistente, com a programação de cinema.

A fórmula para o sucesso do formato consistirá, assim, em não descurar a programação de cinema, em ter um conhecimento aprofundado do público do certame e um conhecimento realista / fundamentado do seu público-alvo, em investir numa comunicação correta e eficaz do festival (tendo por base esse conhecimento do público) e em apostar na formação de novos públicos (de preferência, locais), através do investimento em ações educativas sistemáticas junto de jovens em idade escolar.

Donde, para rematar, defendemos que é fundamental uma tomada de posição em duas vertentes. É importante que, por um lado, os responsáveis pelos festivais não descurem o seu papel de divulgadores de qualidade, sendo, para isso, elementar que repensem a sua aproximação à fação *mainstream* da distribuição e exibição de cinema: o que mais não é do que a perversão completa do seu papel. E que, por outro lado, as instâncias do poder político, nacionais e supranacionais, respeitem e reconheçam a importância do trabalho executado pelos festivais de cinema, a sua

difícil autossustentabilidade, e os apoiem com base na pertinência dos projetos, refreando, na medida do possível, critérios puramente quantitativos ou economicistas.

BIBLIOGRAFIA

Abreu, Paula; Mantecón, Ana R. 2013. "A Reorganização da Exibição Cinematográfica no México e em Portugal" *in* Fortuna, Carlos; Leite, Rogério P. (orgs.) *Diálogos Urbanos: Territórios, Culturas, Patrimónios*. Coimbra: Almedina, 201-231.

Barbosa, Ana L. M. 2015 *Mapeamento e Caracterização dos Agentes Culturais de Exibição Não Comercial de Cinema em Portugal: Construção de um Dispositivo Metodológico*. Tese de mestrado em Sociologia. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. http://hdl.handle.net/10216/81527 [Consultado em 16/11/2016].

Bertini, Alfredo. 2008. *Economia da Cultura. A indústria do entretenimento e o audiovisual no Brasil*. São Paulo: Editora Saraiva.

Bovone, Laura. 2001. "Os Novos Intermediários Culturais – Considerações sobre a cultura pós-moderna" *in* Fortuna, Carlos (ed.) *Cidade, Cultura e Globalização*. Lisboa: Celta, 105-120.

Creton, Laurent. 2005. *L´Économie du Cinéma*. Paris: Armand Colin.

Cunha, Paulo. 2012. "Os festivais de cinema na internacionalização do Novo Cinema Português (1949-80)" *in* Lopes, Frederico (org.) *Cinema em Português – IV Jornadas*. Covilhã: LABCOM.IFP, 187-199. http://www.labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/20120830-cinema_em_portugues_iv_jornadas_2011.pdf [Consultado em 14/11/2016].

De Valck, Marijke; Kredell, Brendan; Loist, Skadi (eds.). 2016. *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. London, New York: Routledge

Espanha, Rita. (coord.) 2007. "Cinema em Ecrãs Privados, Múltiplos e Personalizados. Transformação nos Consumos Cinematográficos". *Research Report – OberCom*, https://obercom.pt/cinema-em-ecras-privados-multiplos-e-personalizados-transformacao-nos-consumos-cinematograficos-dez2007/ [Consultado em 16/11/2016]

Fabiani, Jean-Louis; Ethis, Emmanuel. 2003. "O Festival e a cidade: o exemplo de Avignon". *Revista Crítica de Ciências Sociais*. 67. 7-30. [Consultado em 14/11/2016]

Gomes, Rui T. (ed.); Lourenço, Vanda; Neves, João G. 2000. *Públicos do Festival de Almada*. Coleção OBS – Pesquisas 8. Lisboa: Observatório das Atividades Culturais.

Madeira, Cláudia. 2002. *Novos Notáveis*: *Os Programadores Culturais*. Oeiras: Celta.

Ethis, Emmanuel (ed.) 2005. *Sociologie du Cinéma et de Ses Publics*. Paris: Armand Colin.

Ethis, Emmanuel (ed.) 2001. *Aux Marches du Palais – Le Festival de Cannes Sous le Regard des Sciences Sociales*. Paris: La Documentation Française.

Ferreira, Claudino. 2004. "Grandes eventos e revitalização cultural das cidades. Um ensaio problematizante a propósito das experiências da Expo'98 e da Porto 2001" *Territórios de Turismo*. http://www.ces.uc.pt/nucleos/neccurb/media/territoriosdoturismo.pdf. [Consultado em 15/11/2016]

Langer, Adam. 2000. *The film festival guide: for filmmakers, film buffs and industry professionals*. Chicago: Chicago Review Press.

Natálio, Carlos. 2016. "Close Up ao Cinema em Famalicão". *À Pala de Walsh*. http://www.apaladewalsh.com/2016/10/close-up-ao-cinema-em-famalicao/. [Consultado em 14/11/2016]

Leão, Tânia. 2007. "O(s) Público(s) do Fantasporto: Perfis-tipo de Modalidades de Apropriação Ritualista do Festival Internacional de Cinema do Porto" *Trajectos*. 11, 31-44.

Monteiro, Paulo Filipe. 2000. "Uma margem no centro: a arte e o poder do 'novo cinema'" *in* Torgal, Luís R. (org.) *O Cinema sob o Olhar de Salazar*. Lisboa: Círculo de Leitores.

Peranson, Mark. 2009. "First you get the power, then you get the money: two models of film festivals" *in* Porton, Richard (ed.) *Dekalog 3: On Film Festivals*. London: Wallflower Press.

Ritzer, George. 2000. *The McDonaldization of Society*. USA: New Century Edition.

Ruoff, Jeffrey (Ed.) 2012. *Coming Soon To a Festival Near You: Programming Film Festivals*, Great Britain, St. Andrews Film Studies.

Seabra, Augusto M. 2016. "Ética e festivais". *Ípsilon* – Suplemento do jornal Público. 11 de Novembro de 2016.

Silva, Augusto Santos. 2003. "Como classificar as políticas culturais? Uma nota de pesquisa", in *OBS 12*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais, 10-20.

Taillibert, Christel. 2009. *Tribulation Festivalières. Les festivals de cinema et audiovisuel en France*. Paris: L'Harmattan.

Wong, Cindy H. 2011. *Film Festivals – Culture, People and Power on the Global Screen.* New Brunswick: Rutgers University Press.

CINEMA(S) E REALISMO(S)

PLANIFICAÇÃO E *MISE-EN-SCÈNE*: O *CLOSE* COMO RECURSO DE DESDRAMATIZAÇÃO

Bertrand Lira[1]

Resumo: Discutiremos neste texto o uso do *close* com um propósito inverso ao usual em *O Filho de Saul* (László Nemes, 2015), cuja narrativa emprega de forma predominante o plano fechado, o que, teoricamente, hiperdramatizaria a encenação. Não obstante, o *close* é usado neste filme com o propósito de negar ao espectador ações fortes da trama e arrefecer o drama.
Palavras-chave: cinematografia; *mise-en-scène*; *close*; desdramatização; encenação.
Contacto: bertrandslira@hotmail.com

A planificação é uma etapa imprescindível à *mise-en-scène* no cinema, que se completa com outros procedimentos originários do teatro, tais como deslocamentos, olhares, falas, cenário e figurinos dos atores em cena. Como sublinha Aumont (2011, 59, grifo do autor), "uma encenação *de cinema* se define, inseparavelmente, pelo ponto de vista adotado sobre a ação e pela própria acção." Este ponto de vista é a posição da câmera no ato de registro da cena, fazendo do espaço, do tempo e do acaso o tripé de sustentação da *mise-en-scène*. A combinação de planificação (decupagem) e a orquestração dos atores em cena (encenação), suas atitudes diante da câmera, faz da *mise-en-scène* o veículo da narrativa (Bordwell 2008). Diretores como Mizoguchi e Angelopoulos, ainda segundo Bordwell, optaram, nos seus esquemas usuais de *mise-en-scène*, por posicionar a câmera de forma distanciada da ação, utilizando planos abertos buscando "desdramatizar" a ação, isto é, arrefecer o drama na cena. O oposto a esse procedimento seria representar a ação num primeiro plano (*close*), explicitando sentimentos e emoções dos personagens, o que "hiperdramatizaria" o conteúdo da narrativa.

Pretendemos discutir aqui o uso do *close* com um propósito inverso ao usual em *O Filho de Saul* (László Nemes 2015), cuja narrativa emprega de forma predominante o plano fechado, o que, teoricamente, hiperdramatizaria a encenação.

[1] Prof. Dr. do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPB-Brasil.

Lira, Bertrand. 2017. "Planificação e *mise-en-scène*: o *close* como recurso de desdramatização". In *Atas do VII Encontro Anual da AIM*, editado por Ana Balona de Oliveira, Catarina Maia e Madalena Oliveira, 75-84. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-8-3

No entanto, o *close* tem aqui o propósito de negar ao espectador ações fortes da trama. Estas ações muitas vezes não estão no campo, acontecendo fora dele, e quando estão no campo são ofuscadas pelo enquadramento fechado num personagem (majoritariamente no protagonista), que ocupa grande parte do plano, e pela ausência de profundidade de campo nas demais áreas do quadro.

No cinema clássico hollywoodiano, a partir dos anos 1960, Bordwell observa uma prática disseminada de planos aproximados de rostos porque, segundo o autor, "A montagem fundada na lógica da continuidade foi reestruturada quanto à escala de planos e dinamizadas, e o drama foi concentrado nos rostos – particularmente olhos e bocas. (...) Não é de estranhar que, para a maioria dos manuais de interpretação, o que importa na representação são a voz e o rosto" (2008, 51). O que percebemos em *O Filho de Saul*, ao longo de seus 107 minutos de duração, não é o uso do *close* com sua função habitual de revelar o drama do personagem inscrito em suas expressões faciais. Isso acontece em raros momentos do filme, como veremos mais adiante. A focalização aproximada no protagonista tem outros propósitos.

Veremos que *O Filho de Saul* utiliza o primeiro plano em quase toda a extensão de sua narrativa, com a câmera colada em Saul (Géza Röhrig) cujo "ponto de vista" nos leva a imergir no universo medonho, caótico e nefasto apresentado pela narrativa. Jullier (2015, 73) aponta no cinema várias acepções do termo "ponto de vista" que abrangem cinco campos distintos. Aqui, utilizaremos a acepção de ponto de vista "a partir do qual, se se trata de imagens narrativas, a história é contada (o que a narratologia trata sob a designação de 'focalização')" (Jullier 2015, 73). É através do ponto de vista de Saul que a história é narrada e o que vemos e ouvimos é o que Saul testemunha.

Mise-en-scène: encenação e planificação

Para os fins da presente análise, propomos aqui amarrar o conceito de *mise-en-scène* da forma que a compreendemos e passaremos a utilizar ao longo dessa abordagem. O que apreciamos num filme acabado é o resultado de uma série procedimentos e escolhas durante um complexo processo que envolve todo um trabalho de profissionais especializados, a partir da escrita do roteiro, filmagem, montagem e finalização. Termo emprestado do teatro, a *mise-en-scène*, nesse campo, diz respeito à "colocação em cena", isto é, o papel primordial do encenador teatral, a partir de um texto escrito ou adaptado para o meio. "Para isso, faz-se então apelo a

atores cuja tarefa será fazer reviver, *ao vivo* (aqui e agora), diante dos espectadores, as diversas peripécias que se supõe *tenham vivido* (dantes e em outros lugares) os personagens que esses atores personificam" (Gaudreault e Jost 2009, 40, grifos do autor).

A encenação, no entender de Aumont (2011), é a operação que reúne o trabalho de articulação dos atores, suas falas (os ritmos de elocução), seus deslocamentos, gestos e expressões, guarda-roupa, cenário e iluminação. Por sua vez, a planificação, ainda segundo o autor, é "uma fragmentação da continuidade da narrativa, que a 'corta' [*découpe*] em pedaços mais pequenos, cada qual com uma unidade (em geral, no sentido mais clássico: unidade de lugar, de tempo, de acção)" (2011, 57). Em outras palavras, a planificação se ocupa do ato mais propriamente cinematográfico, o da captura com uma câmera de uma cena a partir de um ponto de vista específico.

Utilizaremos o termo *mise-en-scène* para se referir à articulação dessas duas operações produtoras de significado: a encenação e a planificação, sem fazer a dicotomia desses dois processos já que a direção cinematográfica (*mise-en-scène*), limitando-se aqui apenas ao ato de filmagem (*mise-en-shot*), envolve esses dois momentos. Para Aumont (2011, 60-62), "uma 'boa' planificação é a que sabe associar a lógica e a inventividade, a coerência dos pontos de vista e a sua variedade a continuidade do olhar e sua expressividade."

Na nossa análise dos procedimentos de *mise-en-scène* adotados em *O Filho de Saul*, enfatizaremos as opções estilísticas de László Nemes na sua primeira narrativa cinematográfica de longa-metragem, visto que até o momento ele só havia dirigido curtas-metragens e exercido a função de assistente de direção em longas do conterrâneo húngaro Béla Tarr. O que nos interessa aqui são as escolhas do diretor (*metteur-en-scène*) por uma planificação majoritariamente em plano fechado com foco seletivo, pouca profundidade de campo e uso frequente de longos planos-sequências móveis, passando ao largo da decupagem clássica e sua montagem em continuidade intensificada – aquela modalidade onde o diretor, em função da montagem, decupa uma cena em diversos planos únicos, isolando personagens e objetos de um determinado espaço cênico, estabelecendo diversos pontos de vista sobre a ação dramática. As decisões estilísticas de Nemes – uma delas inusitada porque dominante ao longo de todo o filme – estão em função da história e seu conteúdo.

***O Filho de Saul*: focalização e planificação**

A ação de *O Filho de Saul* se passa integralmente no campo de extermínio nazista de Auschwitz-Birkenau, baseado num acontecimento real de 1944. Um garoto escapa de um "banho" na câmera de gás, é sufocado então por um oficial nazista até a morte. A cena é presenciada por Saul (Géza Röhrig) que fica profundamente tocado e sai do seu estado de quase letargia, decidindo resgatar o corpo do garoto para enterrá-lo dentro de um ritual judeu. Num contexto de horror e desespero, podemos ler nesse gesto nobre uma forma de redenção de Saul, integrante forçado do Sonderkommando, grupo de prisioneiros especiais que, separados do resto, eram mortos após alguns meses de trabalho."

O filme tem início com essa premissa e o espectador passa a acompanhar a jornada e o martírio de Saul a partir do momento dessa decisão de enterrar o "filho" que, se descoberta, antecipará sua condenação. A "adoção" desse filho simbólico desperta em Saul a humanidade e o tira do seu estado de torpor, aniquilado pelo trabalho desumano de encaminhar prisioneiros para as câmeras de gás, arrastar seus corpos para a cremação e a limpeza da sujeira macabra que resta desse inferno inimaginável e irrepresentável. O que surpreende em *O Filho de Saul* é a representação do terror sem explicitá-lo. Vislumbramos corpos nus que entram nas câmaras de gás letal e saem sem vida, sem nunca visualizarmos seus rostos. Numa experiência radical de *mise-en-scène*, Nemes opta por uma planificação dominante de primeiro plano para focalizar o protagonista e produzir um velamento parcial e, às vezes, total da ação dramática que se desenvolve no plano intermediário ou no plano de fundo.

A opção pelo uso de uma objetiva de distância focal de 40mm, próxima à visão do olho humano, possibilitou ao diretor de fotografia Mátyás Erdély a operar um enquadramento colado ao personagem e trabalhar com uma escala de diafragmas (nº f/) aberta que permitia fazer um foco seletivo, suavizando (ou eliminando completamente do foco) determinadas áreas do quadro.

Vemos o que Saul vê e ouvimos o que ele escuta. Gaudreault e Jost tomam emprestado de Gérard Genette o termo "focalização" para empregá-lo na narrativa cinematográfica, todavia limitando o conceito à quantidade informação que o personagem detém, isto é, para "designar o ponto de vista cognitivo adotado pela narrativa" e reservando o termo "ocularização" ("ponto de vista visual") para se referir à "relação entre o que a câmera *mostra* e o que o personagem deve *ver*"

(Gaudreault e Jost 2009, 167-168). A proposta de *O Filho de Saul* é a de uma "narrativa com focalização interna fixa", segundo a tripartição de Gaudreault e Jost (2009, 166), "quando a narrativa mostra os acontecimentos como que filtrados pela consciência de um único personagem", no filme em questão, do personagem Saul. O contrário seria uma "focalização interna variável" quando o foco passa para outro personagem (Gaudreault e Jost 2009, 166).

O filme tem início com um longo *fade-out* e depois surge a primeira imagem na tela: um campo em plano aberto fora de foco onde vislumbramos algo que se move em direção à câmera. Os sons vão surgindo lentamente: ouvimos ruído de um apito, latido de cães e vozes. Aos poucos reconhecemos figuras humanas até que uma delas surge nítida em primeiríssimo plano (PPP). Um rapaz magro (Saul), fisionomia entre séria e tensa. Ele vai se misturando com outras pessoas que cruzam o quadro. Saul tem seu casaco marcado com um grande "x" vermelho nas costas. Percebemos que são novos prisioneiros que chegam a um campo de concentração, alguns com uma estrela e outros com triângulo amarelo aplicados nas vestimentas. A câmera está colada no personagem e o acompanha, ora frontalmente, ora de lado, ora por trás dele. Percebemos um trem no fundo do plano e a movimentação da gente, mulheres e crianças, que acabara de desembarcar. O ruído da máquina parece dar seus últimos suspiros misturando com o choro de uma mulher, alaridos, cães que ladram e uma marcha militar de uma fonte não identificada.

Assim será ao longo da extensão de sua narrativa. Essa adesão da câmera ao personagem leva o espectador a uma imersão no inferno de Saul e demais prisioneiros. Duas opções estilísticas de Nemes são marcantes nesta obra: o uso constante do enquadramento em primeiro plano e a narrativa em planos longos (planos-sequências). Veremos que poucas vezes o diretor opta pelo esquema plano/contraplano que caracteriza a montagem em continuidade intensificada do cinema clássico.

Numa contagem aproximada da quantidade de planos-sequências e suas durações em *O Filho de Saul*, observamos a existência de aproximadamente 42 planos longos com uma duração media de 123 segundos por plano-sequência (o mais longo com cinco minutos). Obtivemos essa média somando a duração de cada um deles em segundos, dividindo o tempo total pela quantidade de planos. Bordwell observa que

> "Do começo do cinema sonoro até 1960, a maioria dos filmes de Hollywood continha entre 300 e 700 tomadas, com uma duração média dos planos (doravante DMP) variando entre 8 e 11 segundos. Desde os anos 1960, o ritmo da montagem vem se acelerando sensivelmente; deste modo, a típica DMP que oscilava entre cinco e nove segundos em 1970 caiu para uma variação de três a oito segundos em 1980. Nos anos 1990, essa tendência continua e a velocidade tornou-se ainda maior; vários filmes têm mais de 2 mil tomadas e a DMP vai de dois a oito segundos." (2008, 47-50)

O filme objeto desta análise passa ao largo dessa tendência da montagem em continuidade intensificada do estilo clássico. Em raros momentos, o primeiro plano (*close*) ou primeiríssimo plano (*big close*) é utilizado para transmitir as nuances de emoções do personagem. Aqui apresentamos dois exemplos: o primeiro, um primeiríssimo plano no rosto do protagonista, que observa comovido um garoto já agonizante sendo sufocado por um oficial nazista, tem 25 segundos de duração (Imagem 1). O segundo exemplo é o último close do rosto de Saul, com 27 segundos de duração, e acontece nos quatro minutos finais do filme. Ele contempla com um sorriso enternecido o rosto de um garoto que surge na porta do barraco onde os prisioneiros em fuga se abrigaram (Imagem 2). São planos sem diálogos com o drama revelado na expressão facial do personagem.

Imagem 1 - PPP de um rosto com 25s de duração.

Imagem 2 - Último PPP de Saul: 27s de duração.

Reforçamos aqui a perspectiva de Aumont (2011) sobre a planificação como procedimento essencialmente cinematográfico da *mise-en-scène* com os fins de uma posterior materialização de um texto escrito (roteiro) em imagens e sons. Na etapa inicial, a planificação seria "uma primeira versão da encenação – à qual o verdadeiro 'encenador', ou seja, o realizador, confrontado com as realidades da filmagem, dará a forma definitiva" (2011, 58). A escolha entre possibilidades de pontos de vista sobre a

cena tem uma função na forma da narrativa cinematográfica adotada. Neste sentido, Martin assinala:

> "A escolha de cada plano é condicionada pela clareza necessária à narrativa: deve haver adequação entre o tamanho do plano e seu conteúdo material, por um lado (o plano é tanto *maior* ou *próximo* quanto menos coisas há para ver), e seu conteúdo dramático, por outro (o tamanho do plano aumenta conforme sua importância dramática ou sua significação ideológica)." (2007, 37)

Com exceção dos dois exemplos dos primeiríssimos planos citados acima, László Nemes subverte o uso dos planos fechados, utilizando-os não para expor uma significação do que é mostrado, mas para esconder ou atenuar o conteúdo da ação dramática. Como observa Martin,

> "A maior parte dos tipos de planos não tem outra finalidade senão a comodidade da percepção e a clareza da narrativa. Apenas o *close* ou *primeiríssimo plano* e o *plano geral* têm na maioria das vezes um significado psicológico preciso e não apenas um papel descritivo." (2007, 37, grifos do autor)

É o contexto geral do filme, segundo Bordwell e Thompson (2013) quem poderá determinar a significação de um enquadramento, ângulo, altura da câmera etc. Os planos fechados no filme em questão busca isolar o personagem e jogar para fora de campo de visão boa parte do drama que nos chega pelo som: gritos, lamentos, murmúrios e os ruídos das ações do entorno, que ora estão fora de campo, ora estão parcial ou totalmente desfocadas. O fato de a câmera – e sua lente 40mm – colar no personagem com o foco seletivo proporciona a perda da profundidade de campo. Plano-sequência e profundidade de campo são os pilares do realismo cinematográfico proposto por André Bazin. Aqui, a adoção do plano longo móvel, combinado com a ausência de profundidade de campo, na *mise-en-scène* de Nemes, torna o espaço onde se desenvolve o enredo do filme um labirinto fantástico e irreal que leva o espectador a um estado de pesadelo, já que raramente visualizamos algo com clareza.

Em relação à duração do plano, contradizendo o uso comum do plano geral com duração maior para permitir ao espectador a percepção dos pormenores da cena, o diretor opta pelo uso dominante de planos fechados, com duração mais longa, não só nos planos-sequências em que a câmera segue o protagonista quanto nos planos

fixos, conforme vimos acima com os exemplos de dois primeiríssimos planos com duração média de 25 segundos. Assim, as opções de *mise-en-scène* marcantes em *O Filho de Saul* são os planos fechados (eliminando a profundidade de campo da cena) e o planos-sequências móveis para seguir o protagonista ao longo de sua narrativa.

Sobre o quadro móvel, Bordwell e Thompson (2013) enfatizam dois tipos de funções e suas possíveis relações com a forma narrativa. Na primeira, a câmera cola nas "figuras" em movimento e as acompanha ("plano de seguimento") (Bordwell e Thompson 2013, 320). Na segunda, os movimentos de câmera são "independentes" das figuras ("a câmera se move por si") (Bordwell e Thompson 2013, 321). Em ambos os casos, "Seja ele dependente ou independente da figura em movimento, o quadro móvel pode afetar profundamente a maneira como percebemos o espaço dentro do quadro e fora do campo" (Bordwell e Thompson 2013, 321).

A câmera colada em Saul e seguindo seus passos, contudo, determina uma visão limitada do espaço em que o personagem se desloca. O espaço é construído em grande parte pelos sons do fora de campo (em *off*), um poderoso artifício de dramatização, compensando com a audição o que não podemos captar em sua totalidade pela visão. A dramatização se dá menos pelo enquadramento do que pelo som em *O Filho de Saul*. O fato de vermos Saul majoritariamente em plano fechado não tem como função primordial revelar o drama interior do personagem, já que sua expressão pouco varia ao longo do filme, exceto nas cenas em que ele reage ao sufocamento do garoto pelos nazistas e no longo sorriso que ele esboça nos minutos finais do filme, mencionadas acima. O primeiro plano, reiteramos, é menos para explicitar do que para sugerir. A dimensão e a forma do quadro (relação de aspecto), aqui utilizadas, contribuem igualmente para esse clima de claustrofobia na narrativa em questão. Nemes optou por uma relação de aspecto de 1,33:1 (uma proporção de quadro de 4 x 3) para imprimir na tela a sensação sufocante vivida pelo personagem com o qual dividimos sentimentos e sensações estruturadas pela narrativa do *metteur-en-scène*. "Na encenação, tudo deve ir no mesmo sentido: dar a conhecer ao destinatário do espetáculo, da peça de teatro ou do filme, o sentimento do realizador sobre o drama" (Aumont 2011, 183).

Na cena inicial do filme, quando os prisioneiros são levados para o "banho" na câmera de gás, o que podemos ver, depois de fechada a porta, é o rosto de Saul em plano fechado. Aqui temos um momento de hiperdramatização do evento com o uso de um *close*. No entanto, a exacerbação do drama não se dá pelo que visualizamos – a

expressão apática de Saul, dada a rotina do trabalho macabro –, mas pelo que ouvimos: gritos desesperados das vítimas e batidas fortes na porta de ferro que separa Saul dos demais condenados (Imagem 3). Em outro momento, ao contrário, temos a intensificação do drama pelo que nos é mostrado em primeiro plano: a arma apontada por um oficial nazista para o rosto de um integrante do Sodokommando denunciado por conspiração. O drama é mostrado em foco e expresso no rosto aterrorizado do prisioneiro (Imagem 4). O *close* na sua função comum no cinema é raramente usado aqui.

Imagem 3 - *Close* e hiperdramatização pelo som.

Imagem 4 - Drama explícito com plano fechado.

Discutimos aqui as escolhas estilísticas de Nemes para o filme *O Filho de Saul*, partindo da premissa de que a planificação é parte essencial da *mise-en-scène* e que sua realização se dá numa etapa anterior à filmagem. Concluímos que esta técnica contribui em conjunto com outros elementos para a aparência dos filmes e a forma como o espectador frui a narrativa. Na contramão da corrente do cinema clássico e sua montagem em continuidade intensificada, com alternância frequente de diferentes tamanhos de planos, ângulos e pontos de vista sobre a cena, Nemes opta por uma *mise-en-scène* de longos planos-sequências com destaque para o uso inusitado e preponderante do plano fechado, não para explicitar, mas para escamotear as ações dramáticas. Destacamos que em raros momentos o *close* é empregado com seu uso habitual de hiperdramatizar a ação. Ao contrário, *O Filho de Saul* é dramatizado pela exclusão total ou parcial da informação visual, amiúde com a ação dramática tendo lugar fora do campo, encarregando ao primoroso trabalho de som parte da informação narrativa que chega ao espectador.

BIBLIOGRAFIA

Aumont, Jacques. 2011. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Edições Texto & Grafia.

Bordwell, David. 2008. *Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema*. Campinas, São Paulo: Papirus.

Bordwell, David, Thompson, Kristin. 2013. *A arte do cinema: Uma introdução*. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo, SP: Editora da USP.

Gauldreault, André, Jost, François. 2009. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.

Jullier, Laurent. 2015. "Pontos de vista". In: Gardies, René (Org.). *Compreender o cinema e as imagens.* Edições Texto & Grafia.

Martin, Marcel. 2007. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense.

DIARIES (1971-1976): O DOCUMENTÁRIO AUTOBIOGRÁFICO SEGUNDO ED PINCUS

Gabriel Kitofi Tonelo[1]

Resumo: Em 1980, o documentarista estadunidense Ed Pincus lança seu trabalho mais significativo, *Diaries (1971 - 1976)*, filmado entre 1971 e 1976. Com mais de três horas de duração, *Diaries* tematiza cinco anos do cotidiano da família Pincus em um período marcado pela experimentação no campo marital, social e laboral. A carreira de Ed Pincus é atravessada por um forte posicionamento conceitual relativo ao desenvolvimento do cinema direto estadunidense. Pincus, juntamente com Richard Leacock, estava à frente da experiência do MIT Film Section, departamento de pesquisa, docência e produção cinematográficos do MIT, cujo ápice produtivo data da década de 1970. Pincus enxergava na narratividade autobiográfica o desdobramento das preocupações do Cinema Direto da década de 1960. Para Pincus, a produção de conhecimento a partir da tematização do universo individual do cineasta e daquilo que acontecia diretamente ao seu redor apresentava-se como a principal virada epistemológica da década de 1970. A figura de Ed Pincus, a partir de suas preocupações temáticas e metodológicas, constitui-se como principal representante do Documentário Autobiográfico da região de Cambridge, sendo influência decisiva para o desenvolvimento da obra de cineastas como Ross McElwee. Resgataremos as ideias de Pincus no âmbito conceitual do Documentário estadunidense da década de 1970, apontando a maneira através da qual seu pensamento perpetua-se no universo conceitual do documentário autobiográfico.
Palavras-Chave: Ed Pincus; Autobiografia; Cinema Documentário.
Contato: gtonelo@gmail.com

Ed Pincus é um cineasta estadunidense nascido em 1938 e que iniciou sua carreira cinematográfica em 1967, realizando o documentário *Black Natchez*. A partir de 1968, Pincus funda juntamente com Richard Leacock o departamento de pesquisa, ensino e produção cinematográficos do MIT (Cambridge, MA), o MIT Film Section. Ao longo da década de 1970 o MIT Film Section fomentou uma produção cinematográfica a partir da reavaliação e do desenvolvimento da noção de cinema direto iniciada na década anterior. Um destes desenvolvimentos consistiu na consideração de um cinema documentário autobiográfico. A partir do contato com Ed

[1] Doutorando (Processo FAPESP #2013/08742-0) no programa de Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Brasil. Realizou entre 2015 e 2016 estágio de pesquisa no departamento Visual and Environmental Studies (VES) da Harvard University (Cambridge, EUA).

Tonelo, Gabriel Kitofi. 2017. "*Diaries (1971-1976)*: o documentário autobiográfico segundo Ed Pincus". In *Atas do VII Encontro Anual da AIM*, editado por Ana Balona de Oliveira, Catarina Maia e Madalena Oliveira, 85-91. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-8-3

Pincus, diversos cineastas que passaram pelo departamento enveredaram suas pesquisas e produções por este caminho. O caso mais notável é o de Ross McElwee (*Sherman's March* [1986], *Time Indefinite* [1993], *Bright Leaves* [2004]), formado no departamento em 1979 e que se tornou um dos principais cineastas relacionados à noção de documentário autobiográfico nos EUA.

O documentário autobiográfico desenvolvido no MIT Film Section consiste, tematicamente, em uma reação ao primeiro momento do Cinema Direto com a necessidade dos cineastas de representarem um universo mais diretamente ligado às suas próprias figuras. A circunstância ideológica que dominava o momento fomentava um tipo de produção de conhecimento tematicamente ligado à exploração das liberdades individuais. A segunda onda do feminismo estadunidense, continuando os movimentos pelos Direitos Civis e as demonstrações contra a Guerra do Vietnã, colocou em voga a noção de que o endereçamento de questões relativas à vida privada, individual, também diriam respeito à vida coletiva e política. Na televisão, *An American Family*, uma experiência primitiva da nossa noção atual de *Reality Show*, tornou-se um fenômeno midiático, transformando os integrantes de uma família de classe-média californiana, os Loud, em estrelas nacionais. Enfatizava-se o interesse público por um olhar para "dentro", de problemas da ordem do individual e da abordagem temática da instituição familiar, das relações interpessoais que emergem deste universo.

Metodologicamente, a noção de observação "mosca-na-parede" e a subtração narrativa de elementos que revelassem a presença dos cineastas na tomada dão lugar à participação e à ênfase da interação do realizador com as pessoas filmadas. Buscava-se construir e entregar conhecimento a partir da vida individual do cineasta, de seu cotidiano e daquilo que sua interação com as pessoas mais próximas de si poderia oferecer, frequentemente em uma esfera familiar. Um dos alunos/cineastas do MIT Film Section, David Parry, aponta que se o Cinema Direto dos anos 1960 poderia ser entendido através da metáfora da "mosca na parede", a produção da década de 1970 seria metaforizada pela "mosca no espelho" (Parry 1979, 6). A relação entre cineasta e o "Outro" familiar tornou-se, para diversos destes diretores, a matéria-prima fundamental da produção de conhecimento através de narrativas documentárias.

Em sua relação com o cinema direto, as narrativas autobiográficas no âmbito do MIT Film Section alicerçavam-se em determinadas estruturas metodológicas. As mais importantes destas seriam a acepção da equipe de uma pessoa só (*one person*

crew) como condição potencializadora das relações afetivas íntimas do cineasta com as pessoas que fazem parte de seu universo cotidiano; o registro imperioso de imagem com o respectivo som sincrônico (*sync-sound*); a construção da narrativa autobiográfica a partir de uma macroestrutura cronológica; e o realce da figura do cineasta no momento da tomada a partir de seu endereçamento / interação com as pessoas diante da câmera enfatizando a lógica dramática calcada no diálogo.

A experiência de *Diaries (1971 - 1976)*

É nesta circunstância que é realizado *Diaries (1971 - 1976)*. Entre 1971 e 1976, Ed Pincus registra o desenvolvimento de eventos de sua vida privada, em um período marcado por experimentações em um campo marital, social e laboral. *Diaries* foi finalizado alguns anos depois e sua versão final consiste em um filme de três horas e vinte minutos de duração. Pincus faz de si próprio e das pessoas próximas de si os personagens de sua empreitada. O núcleo familiar do diretor era composto por si próprio, sua esposa, Jane, e dois filhos pequenos. O eixo temático de *Diaries* consiste nos conflitos atravessados pela família Pincus no período de cinco anos. Estes conflitos são pautados, sobretudo, pela decisão de vivenciar uma experiência de casamento aberto, no qual ambos poderiam manter relações extramaritais.

A partir da experiência particular da família Pincus, *Diaries* apresenta também o retrato de uma época. A experiência alternativa de família e trabalho evoca o cenário da juventude progressista americana a partir da segunda metade da década de 1960. Pincus retrata o processo da experiência do casamento aberto a partir de interações que engaja, cotidianamente, com sua esposa, amigos e amantes, buscando registrar crises e consequências provocadas por ela. Outros pontos da reavaliação de valores tradicionais também são retratados no filme. O diretor tematiza a experimentação de drogas alucinógenas, como quando filma a si próprio durante uma "viagem" de mescalina; há uma afinidade com a exploração do naturismo (o corpo nu do diretor, o de sua esposa, filhos, amigos e amantes são retratados recorrentemente no filme); existe o debate acerca da reavaliação da divisão de trabalho entre Pincus e a esposa, tanto no ambiente doméstico quanto fora de casa, entre outros aspectos.

Pincus reconhece neste cenário de efervescência ideológica e social um terreno particular sobre o qual sua experiência fílmica poderia se debruçar. Propondo um período de cinco anos de filmagem, este seria um espaço de tempo no qual a família passaria por diversos tipos de transformações. A matéria-prima de *Diaries*

consistiria, portanto, na maneira através da qual as pessoas apresentam mudanças de comportamento, opiniões, humores e estados de consciência, para além de transformações físicas.

Diaries (1971 - 1976), cinema direto e autobiografia

O conjunto de inovações tecnológicas que antecederam o início de *Diaries* – numa metodologia de filmagem em som sincrônico a partir de uma pessoa só – servia não apenas a uma questão de minimização de gastos ou de praticidade, mas referiam-se sobretudo à visão artística de Pincus em relação a uma narratividade autobiográfica possibilitada pela nova conjuntura ideológica e tecnológica. Sublinhando o elo com a tradição do cinema direto estadunidense, *Diaries* almejava trabalhar a "sensação de estar lá", expressão cunhada por Richard Leacock, porém voltada para o universo das interações domésticas e cotidianas. A matéria prima imagética-sonora de *Diaries* é composta de tomadas realizadas em situações não deslocadas – ou pouco deslocadas – do cotidiano do cineasta e das pessoas que filma.

O desafio de *Diaries* consistiria em ligar a realização de um filme autobiográfico às nuances e delicadezas da vida familiar naquela situação específica. Ao cenário instável de experimentação no seio doméstico é adicionado o fator "câmera", que entra em vibração com os elementos que compõem a vida da família. Na noção de autobiografia cunhada por Pincus, portanto, a câmera não é responsável pela criação de uma situação totalmente nova e, sim, por uma flexão entre as partes que pode adquirir contornos complexos. Neste sentido, a autora Susanna Egan sugere que este tipo de narrativa documentária autobiográfica posiciona a vida *pré-textual* como controladora da narrativa e usa o meio fílmico bastante explicitamente como maneira de registrar as surpresas da contingência (Egan 1994, 611). A experiência de Pincus, segundo sugere o autor Jim Lane, enfatiza a importância de tornar o cotidiano visível como uma maneira de explorar a natureza da subjetividade e das interações humanas, que a câmera tem a capacidade única de retratar (Lane 2002, 53). Empunhando a câmera (e o gravador de som) em situações integradas a seu cotidiano, Pincus enxergava uma possibilidade particular de escrita autobiográfica, que sobrepunha a tomada fílmica ao "ato de viver". A sobreposição do registro de imagem e som a uma circunstância dramática que entendemos fazer parte da vida pessoal do cineasta confere à tomada uma sensação de escrita autobiográfica feita no tempo presente.

Em sua análise, Susanna Egan disserta sobre este tipo de construção narrativa como uma "Autobiografia da interação". Egan ressalta a maneira através da qual estes documentários remetem-se à experiência original do cineasta, ao enfatizar interações interpessoais que, no limite, dizem respeito diretamente à sua vida cotidiana (Egan 1994, 607). Nesta circunstância, os diálogos entre o cineasta e as pessoas que estão diante de si, como também os gestos feitos, os silêncios, todos estes são elementos que adquirem relevância e significado em uma narrativa autobiográfica investida em explorar momentos cotidianos da relação entre o cineasta e as pessoas ao seu redor.

O conhecimento gerado pelas tomadas de um filme como *Diaries* aponta para a particularidade insubstituível da circunstância espaço-temporal que as englobam. A "particularidade insubstituível" de uma circunstância evoca a máxima de Heráclito, quando sugere que é impossível entrar no mesmo rio duas vezes. Esta noção alicerça o aporte conceitual do cinema direto e neste caso é aplicada a uma ótica autobiográfica. O presente fenomenal sugerido por Heráclito na imagem do fluxo de um rio representa não apenas a realidade externa, material, que é particular de cada circunstância espaço-temporal, mas também para a "realidade interna" dos corpos em cena: a maneira através da qual os estados de consciência são exteriorizados (por palavras, gestos, silêncios) e que apontam, da mesma maneira, para uma circunstância única. No caso de *Diaries*, este procedimento se faz palpável quando entramos em contato com a constante reavaliação da situação amorosa do casal Pincus a partir da interação entre o cineasta, sua esposa ou de outras pessoas envolvidas no episódio. Mais instável do que harmoniosa, a experimentação do casal Pincus de uma alternativa à monogamia é abordada em diversas de suas discussões. Em cada uma delas, um novo cenário é disposto, no qual uma das partes se mostra menos satisfeita do que a outra em relação à situação "atual" da experiência.

É possível dizer que Pincus constrói a narrativa de *Diaries* como o teste de uma hipótese, onde certo purismo metodológico se faz evidente. Pincus se abstém de investir em elementos estilísticos ou metodológicos que fujam de uma lógica referencial. É o caso, por exemplo, da utilização econômica de recursos como a narração em voz *over*. A recusa de Pincus em investir potencialmente neste procedimento reside no fato de que a voz *over* é desprovida de um estado de consciência ligado a uma circunstância espaço-temporal que é feita visível na narrativa. A narração em *over* em sua utilização comum não traz consigo ontologicamente a clareza em relação ao momento ou local em que foi escrita ou

gravada. Além disso, narrações em *over* produzem, em um contexto autobiográfico, um conhecimento que diz respeito à *expertise* do cineasta – uma individualidade do diretor como sujeito pensante. Este conhecimento é relacionado a um esforço racional e resulta em discursos frequentemente dotados de densidade analítica e juízos de valor.

Diferentemente, em *Diaries* Pincus buscava representar a si próprio e as pessoas ao seu redor não na performance de suas *expertises* intelectuais, mas na performance daquilo que é ordinário: menos em suas condições de mitos e mais como seres passíveis de incongruências, hesitações, contradições e sensíveis a alterações de temperamento. Pincus enfatiza que em nossa experiência de mundo, dificilmente apresentamos um rigor analítico ou conceitual irretocável nas interações cotidianas que travamos com nossos pares. Em entrevista, o cineasta constata que em um cenário cotidiano,

> "(...) a maioria das coisas que as pessoas dizem são estúpidas. Durante a edição de *Diaries*, pensava 'Meu Deus, *eu* realmente disse *isso*? *Ela* realmente disse *isso*?'. Mas, estúpido ou não, aquilo que dizemos é parte essencial daquilo que somos." (MacDonald 2014, 96, Tradução nossa)

Em texto de 1977, Pincus justifica esta metodologia ao enfatizar a unicidade espaço-temporal das tomadas como matéria-prima narrativa, asserindo que

> "Tudo pode ser dito em entrevistas padronizadas ou na narração em *over*, mas nem tudo pode ser mostrado. Talvez a principal preocupação do cinema agora seja aquilo que não pode ser dito, mas deve ser mostrado." (Pincus 1977, 175, Tradução nossa)

A pouca concessão de Pincus a elementos estilísticos que se desviassem da proposta de narratividade autobiográfica que buscava testar em *Diaries* revela sua posição vigorosa em relação ao novo cenário. Diversos dos elementos estilísticos ou metodológicos do filme (cronologia, equipe de uma pessoa só, narratividade a partir da interação dramática, ênfase no cotidiano e no *sync-sound*) serão recorrentes na obra de cineastas relacionados ao documentário autobiográfico de Cambridge, como Miriam Weinstein, Robb Moss, Ross McElwee e Nina Davenport. À ocasião de uma retrospectiva dos filmes de Ed Pincus realizada em 2012 no Harvard Film Archive, McElwee escreveu sobre o apreço por *Diaries* e sua influência para uma geração de cineastas:

> "(O filme) é luminoso em sua caracterização da intrincada trama do cotidiano. Almoços são preparados, uma criança é levada ao médico, um filhote de cachorro é comprado, o pai de Jane faz uma visita, Ed vai a um casamento, o filhote torna-se um cachorro adulto. O mundano torna-se transcendente. Esse fluxo sem fim de atividades com amigos e família é o pano de fundo evanescente para o desejo de Ed e Jane de redefinir o que significa alguém estar casado, criar uma família e, também, o que significa expor esse experimento caótico e amável para a câmera. (...) Ed descreveu seu trabalho como uma tentativa de reconciliar o trivial com o profundo e provar a fragilidade e o heroísmo da vida cotidiana. *Diaries* continua a inspirar diversos documentaristas, incluindo eu mesmo, a perseguir essas mesmas reconciliações e revelações. Mas, mais importante, com *pathos* e humor abundantes, *Diaries* revela a qualquer espectador as fascinantes ressonâncias e ritmos dos incontáveis momentos mundanos que fazem a vida de uma pessoa – e isso constitui o viver." (McElwee 2012, Tradução nossa)

BIBLIOGRAFIA

Egan, Susanna. 1994. "Encounters in Camera: Autobiography as Interaction." In: *MFS Modern Fiction Studies*. Vol. 40. N.º 3. 593–618.

Lane, Jim. 2002. *The autobiographical documentary in America*. Madison: University of Wisconsin Press.

MacDonald, Scott. 2014. *Avant-Doc*: Intersections of Documentary and Avant-Garde Cinema. Nova Iorque: Oxford University Press.

McElwee, Ross. 2012. "An Appreciation: Ed Pincus' Diaries by Ross McElwee" (http://hcl.harvard.edu/hfa/films/2012aprjun/pincus_note.html). Acedido em 12 Junho 2017.

Parry, David Allen. 1979. *Personal Cinema in Family Crisis Situations*. Cambridge, Massachusetts Institute of Technology.

Pincus, Ed. 1977. "New Possibilities in Film and the University". *Quarterly Review of Film Studies*, Vol. 2(2), 159-178.

O QUE RESTA DO TEMPO, OU A RETOMADA BURLESCA DE UMA VIDA OCUPADA

Maria Ines Dieuzeide Santos Souza[1]

Resumo: Desenvolvemos uma análise de *O Que Resta do Tempo – Crônica de Um Presente Ausente* (2009), o último filme da trilogia palestina de Elia Suleiman, buscando compreender como o burlesco provoca reconfigurações na escrita da história da ocupação israelense sobre a Palestina. Por meio da análise de alguns procedimentos da *mise-en-scène*, buscamos desvendar o jogo ficcional de redisposição e refiguração do cotidiano, que permite outras compreensões da ocupação. O diretor propõe uma observação atenta do cotidiano palestino – e duplica esse olhar no personagem interpretado por ele mesmo –, encontrando os absurdos que foram naturalizados por sua constância. A partir da mediação do jogo burlesco, esse absurdo é estampado na tela e ressignificado. Se o personagem é impassível, Suleiman projeta nos enquadramentos uma *mise-en-scène* precisa, que desnaturaliza o cenário, para afirmar que a posta em cena dessa vida passa pelo deslocamento, pela reinvenção possibilitada pela ficção – de si e do mundo.
Palavras-chave: Burlesco; ficção; *mise-en-scène*; Elia Suleiman; cinema palestino.
Contato: maridieuzeide@gmail.com

Nessa comunicação, pretendemos desenvolver uma análise de *O Que Resta do Tempo – Crônica de Um Presente Ausente* (2009), o último filme da trilogia palestina de Elia Suleiman, buscando compreender como o burlesco provoca reconfigurações na escrita da história da ocupação israelense sobre a Palestina. Na trilogia, composta ainda pelos anteriores *Crônica de Um Desaparecimento* (1996) e *Intervenção Divina* (2002), o diretor cria para si um personagem que carrega seu nome próprio e compartilha de sua experiência biográfica: um cineasta palestino autoexilado na tentativa do retorno à terra natal. *O Que Resta do Tempo*, filme sobre o qual nos debruçamos nesta análise, elabora uma espécie de *flashback* emoldurado pela chegada do personagem (que designaremos pelas iniciais E.S., de modo a diferenciá-lo da figura do diretor) à casa agora habitada unicamente pela mãe (a morte do pai é narrada no segundo filme), numa viagem de táxi do aeroporto à cidade de Nazaré, percurso que é interrompido por uma grande tempestade. Entre o início da tempestade

[1] Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG, com bolsa da FAPEMIG. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da UFSCar, e graduada em Comunicação Social pela UFES. Faz parte do grupo de pesquisa Poéticas da Experiência, da UFMG.

Souza, Maria Ines Dieuzeide Santos. 2017. "*O Que Resta do Tempo*, ou a retomada burlesca de uma vida ocupada". In *Atas do VII Encontro Anual da AIM*, editado por Ana Balona de Oliveira, Catarina Maia e Madalena Oliveira, 92-100. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-8-3

e a calmaria desenrola-se a história da ocupação palestina, desde a criação do Estado de Israel até os dias de hoje.

Dividido meio frouxamente em quatro partes, o filme desfila episódios importantes da história do lugar, contados por meio de acontecimentos vividos, na primeira parte, pelo pai do personagem, e depois por E.S. criança, adolescente e finalmente adulto, sempre calcados na banalidade de situações cotidianas da família e dos absurdos a que são submetidos pela repressão israelense. Com grandes elipses demarcadas por alguns segundos de tela preta, em *O Que Resta do Tempo* sublinha-se a fundação do Estado de Israel em 1948[2] e a resistência palestina, que leva à prisão de Fuad (pai de Elia); a infância do diretor, marcada pelo recrudescimento da ocupação israelense após a Guerra dos Seis Dias;[3] a juventude, correndo ao lado da Primeira Intifada,[4] quando Elia é associado aos manifestantes árabes e aconselhado a deixar o país; e os dias atuais, quando Suleiman visita sua mãe durante as festas de fim de ano. Nesse último segmento, o personagem transitará entre Nazaré – a casa materna, agora sob os cuidados de um vizinho policial e uma empregada asiática – e Ramalá – onde presencia a atual resistência árabe. Por fim, temos uma espécie de posfácio que encerra a viagem de táxi do início do filme, levando o personagem ao encontro da mãe, agora no hospital, em seus últimos momentos de vida.

Para efeitos de análise, enumeramos e contextualizamos os episódios essenciais que pontuam a narrativa. Eles não são, no entanto, de modo algum explicados pelo diretor, mas apenas apreendidos de passagem – uma notícia vista na televisão (a morte de Gamal Abdel Nasser) ou um acordo caricatamente assinado e "imortalizado" em fotografia (o acordo entre as forças militares israelenses e o governo de Nazaré em 1948). *O Que Resta do Tempo* valoriza as pequenas situações cotidianas, caracterizando-se por uma estrutura baseada na fragmentação e repetição

[2] Em 29 de novembro de 1947, depois do fim da Segunda Guerra Mundial, a Organização das Nações Unidas aprova a divisão da Palestina (então sob administração britânica) em dois estados: um judeu e outro árabe. Em 14 de maio de 1948, o presidente da Agência Judia para a Palestina, David Ben-Gurion, anuncia a fundação do Estado de Israel. Os palestinos, com o apoio de países árabes vizinhos, não reconhecem o novo país e tem início a chamada Guerra de Independência de Israel, que os palestinos denominam *Nakba,* a grande catástrofe. A guerra termina em 1949. Israel desrespeita a divisão proposta, ampliando o Estado judeu para cerca de 70% do território e expulsando dois terços da população palestina.

[3] A Guerra dos Seis Dias (1967) consistiu em um conflito armado entre Israel e uma liga de países árabes: Egito, Jordânia e Síria, apoiados pelo Iraque, Kuwait, Arábia Saudita, Argélia e Sudão. Israel sai vencedor, ampliando a ocupação para a Cisjordânia, o setor oriental de Jerusalém e as Colinas de Golã, na Síria.

[4] A Intifada é um levante espontâneo da população da Palestina, armada com pedras e paus, contra a presença israelense nos territórios ocupados. A Primeira Intifada, à qual o filme faz referência nesse momento, se dá no fim da década de 1980, e a Segunda se passa nos anos 2000.

de episódios. Ao longo do filme, o ponto de vista da câmera cada vez associa-se mais diretamente ao olhar do personagem E.S., cuja figura impotente parece apenas observar os episódios, sem a eles reagir, a partir de uma distância (não só espacial, mas encarnada em sua postura/atuação) que o coloca num lugar quase à parte, deslocado, como se não fosse mais possível a integração ao cotidiano para alguém que retorna do exílio. Parece-nos que a experiência de exílio e retorno é fundamental na elaboração da obra de Suleiman e, tal como equacionada no filme, permite um olhar distanciado, mas não desimplicado, dirigido ao presente.

Para essa apresentação, escolhemos trabalhar com uma cena destacada da última parte do filme, que se passa em Ramalá. A cena é montada a partir de dois planos fixos que se alternam: no primeiro, a câmera frontal nos mostra E.S. atrás de um muro, apenas a cabeça para fora, olhando impassível para frente (Imagem 1); no segundo, uma câmera lateral em plano aberto (que se associa pela montagem ao ponto de vista do personagem) enquadra um grande tanque de guerra que movimenta seu canhão de acordo com os passos distraídos do morador da casa em frente (Imagem 2). Esse homem sai de casa para levar o lixo ao latão do outro lado da rua; ao voltar, seu telefone toca, e ele começa uma conversa banal, andando de um lado para o outro, ignorando completamente a mira do tanque que o acompanha ostensivamente. O som exagerado que ouvimos na cena – o rangido do giro do canhão, mais alto até que a voz do morador – acentua os movimentos da máquina, e torna mais notável a indiferença do homem que fala ao telefone. Quando o morador entra novamente em casa, a mira do tanque varre a rua até apontar diretamente para a câmera – parece apontar para E.S., mas também nos mira, espectadores.

Imagem 1 e 2 – Fotogramas do filme *O Que Resta do Tempo* (Suleiman, 2009).

Concentremo-nos, para começar, no primeiro fotograma: o personagem E.S. assiste silencioso, meio escondido, à ação arbitrária do exército israelense. O muro emoldura o olhar do personagem, e a sequência é montada num esquema de plano e contraplano que reforça a separação e a posição imóvel do espectador impassível.

Parece-nos interessante marcar esse procedimento do quadro dentro do quadro, limitado aqui pelo muro. Uma das características mais marcantes da trilogia de Suleiman é a fixidez da câmera compondo planos quase sempre frontais, abertos e obstaculizados por elementos cênicos, impondo pequenas barreiras ao espectador. No desenrolar de *O Que Resta do Tempo*, esses quadros fixos, com a posição marcada da câmera, reforçam as separações, as distâncias físicas entre a câmera e o que vemos; eles enquadram sequências banais e que se repetem, ressaltando ou "estranhando" a morosidade da vida que transcorre em Nazaré, o cotidiano oprimido dos palestinos que experimentam o exílio em sua própria casa, como diz Janet Abu-Lughod (1988, 64):

> "Enquanto permaneceram em seu solo nativo (ainda que não necessariamente em seus lares ou vilas ancestrais, algumas das quais foram destruídas ou tomadas por novos judeus imigrantes), eles experimentam exclusão da sociedade geral e sofrem discriminação na educação, no emprego e no direito de comprar terras. Eles constituem uma anomalia num sistema político que reconhece apenas judeus como plenos membros da comunidade social e

> política. Eles são os 'exilados em casa' por excelência." (Abu-Lughod 1988, 64. Tradução nossa)[5]

No primeiro plano analisado, entretanto, o que se emoldura para nós não é essa vida oprimida e repetitiva, mas o que está destacado é a própria atividade do olhar, característica de E.S., esse personagem perplexo e silencioso que observa. Vemos alguém que vê, o olhar é sublinhado pelos filmes. De maneira ainda tateante, queremos lançar algumas notas acerca desse personagem.

Priorizando os gestos e composições mais que o texto falado, Suleiman dialoga com a tradição burlesca (podemos pensar especialmente em Jacques Tati) e cria para si um personagem que testemunha o cotidiano sob ocupação militar. E.S. é uma figura impassível, que nunca fala ou nunca ri (assim como Buster Keaton), mas que intervém no presente por meio de artifícios e engrenagens cinematográficos. Aproveitando a formulação do pesquisador Luiz Carlos de Oliveira Jr, em sua tese acerca da teoria artística de Hitchcock, o "ato de olhar" se torna operador da ficção: "o olhar *produz* a ficção" (Oliveira Jr 2015, 13). Não há contemplação despretensiosa: a visão reconfigura, enquadra, altera os espaços e propõe formas de transfigurar o cotidiano mirado.

Se o diretor se apropria da perspectiva burlesca, E.S., por sua vez, é quase uma negação do corpo burlesco. Numa espécie de subversão dessa tradição, sua ação se concentra no olhar e é esse olhar que nos oferece as contradições do mundo. Voltemos ao segundo plano analisado: acompanhamos o olhar de E.S., que enquadra a indiferença do jovem em relação ao grande tanque de guerra, a banalidade da conversa entabulada, e reforça o componente absurdo da repressão israelense, a desproporção de forças, o exagero da ocupação militar.

Nos filmes de Suleiman, o acúmulo das funções de ator, personagem e cineasta complexifica a operação de narrar. A instância mediadora se adensa pelo jogo proposto entre personagem e posição da câmera, pela indecidibilidade entre os papeis de personagem e diretor encarnados num mesmo corpo. Parece-nos importante pensar nessa primazia do olhar articulado à construção de um testemunho distanciado – a observação no lugar da participação ativa. A presença de E.S. na cena não é, como

[5] No original: "While they remain on their native soil (although not necessarily in their ancestral homes or villages, some of which have been destroyed or taken over by new Jewish immigrants), they experience exclusion from the general society and suffer discrimination in education, employment and the right to buy land. They constitute an anomaly in a political system that recognizes only Jews as full members of the social and political community. They are the 'exiles at home' par excellence."

no burlesco tradicional, diretamente responsável pelo desmantelamento da situação, pela instauração do caos. Mas ela instaura o olhar astuto que revela as contradições, inconsistências e aporias do mundo concreto (é importante destacar a expressão do rosto do personagem, sempre impassível). Se, como nos dizia Rancière (2013), o corpo burlesco seria um instrumento de desregulamento da fábula, o corpo de E.S. materializa o olhar "produtor" de ficção, que destaca as rupturas na lógica estabelecida.

A ação burlesca se dá sempre pelos extremos: o excesso de movimentação ou a movimentação nenhuma, a gestualidade exagerada ou a extrema impassibilidade. Suleiman, na caracterização de seu personagem, parece se apropriar do burlesco para propor não o exagero do gesto, mas o exagero da sua quietude. O diretor propõe uma observação atenta do cotidiano palestino – e duplica esse olhar no personagem interpretado por ele mesmo –, explorando absurdos que foram naturalizados por sua constância. A partir da mediação do jogo burlesco, esse absurdo é estampado na tela e ressignificado. Assim, se o personagem é impassível, Suleiman projeta nos enquadramentos uma *mise-en-scène* precisa, que joga com e redispõe os objetos do cotidiano. Profundamente aderido ao mundo concreto da ocupação, sua encenação o desnaturaliza, "[...] faz tremer o mundo em suas bases" (Tessé 2007, 65. Tradução nossa).[6]

Interessa-nos então, para compreender o cinema de Suleiman, apropriarmo-nos do burlesco em uma definição aberta: não como gênero cinematográfico estrito, mas como uma perspectiva estética, um estilo, uma forma cinematográfica que carrega uma visão de mundo, como propõe Jean-Philippe Tessé no livro *Le Burlesque* (2007). Para Emmanuel Dreux, autor do livro *Le Cinéma Burlesque ou la Subversion par le Geste* (2013), o que caracteriza esse estilo é uma busca pela dissonância, a inadaptação do corpo à situação, à ação, à linguagem. O autor nos lembra que

> "se o cômico burlesco tem toda a aparência da gratuidade, as imitações, transposições e *mise-en-abîme* que ele propõe vão além do simples jogo para fazer rir. Elas são imagens insólitas que destroem duradouramente toda espécie de vaidade e perturbam irremediavelmente toda forma de certeza. Assim o autor burlesco não se reduz jamais ao simples papel de divertir, mas se impõe, mais ou menos diretamente, como uma figura subversiva da estranheza,

[6] No original: "[...] il fait trembler le monde sur ses bases" (Tessé 2007, 65).

> seja ela fantástica, grosseira ou propriamente inquietante." (Dreux 2007, 29. Tradução nossa)[7]

Os quadros fixos dialogam com a imobilidade do protagonista, este retornado do exílio que não encontra lugar em sua terra natal – ou não encontra a possibilidade de uma terra natal, ocupada pelo Estado de Israel. De acordo com Dreux, a *mise-en-scène* do filme burlesco consiste em oferecer o espaço de ação (ou inação) para seu personagem. É o gesto do ator "[...] que determina a *mise-en-scène* do filme, a qual se coloca a serviço de um modo particular de se fazer ver, de ser e de se movimentar" (Dreux 2007, 87. Tradução nossa).[8] No filme aqui investigado, o gesto, o modo particular de ação do ator Suleiman é justamente a perplexidade, a não ação do personagem E.S.. Essa imobilidade guia o posicionamento e as operações da câmera, a escolha dos pontos de vista e de enquadramento, e esses quadros configuram o espaço para o confronto entre a postura passiva e observativa de E.S. e a atuação coreografada e controlada dos outros personagens. Nesses enquadramentos, Suleiman desenvolve arranjos gráficos utilizando elementos cênicos e figurantes geometricamente posicionados, em composições bastante equilibradas, em meio às quais a (in)ação irá se desenrolar.

Assim, os planos fixos configuram o espaço para o desenvolvimento de pequenos esquetes que são organizados de modo a promover um deslocamento, desmontando uma ordem narrativa ou uma lógica "natural" no fluxo do cotidiano. Como argumenta o filósofo Henri Bergson, no livro *O Riso – Ensaio Sobre a Significação da Comicidade* (2001), é risível aquilo que mostra a rigidez mecânica no lugar da maleabilidade e da flexibilidade de uma pessoa viva. A comicidade, para o autor, vem de um desvio da naturalidade da vida que promove o imbricamento entre o vivo e o mecânico, o corpo e a coisa: "A comicidade é esse lado da pessoa pelo qual ela se assemelha a uma coisa, aspecto dos acontecimentos humanos que, em virtude de sua rigidez de um tipo particular, imita o mecanismo puro e simples, o automatismo, enfim o movimento sem a vida" (Bergson 2001, 64-65). A relação

[7] No original: "Mais si le comique burlesque a toutes les apparences de la gratuité, les imitations, transpositions et mises en abîme qu'il propose vont bien au-delà du simple jeu pour rire. Elles sont des images insolites qui détruisent durablement toute espèce de vanité et troublent irrémédiablement toute forme de certitude. Ainsi l'auteur burlesque ne se réduit jamais au seul rôle d'amuseur mais s'impose, plus ou moins directement, comme une figure subversive de l'étrangeté, qu'elle soit fantaisiste, bouffonne ou proprement inquiétante".

[8] No original: "[...] il détermine la mise en scène du film qui se met alors au service d'une façon particulière de se faire voir, d'être et de se mouvoir".

indiferente do jovem com o tanque de guerra, no plano destacado, ressalta o caráter mecânico, autômato, dos soldados, que desautoriza suas ações e lhes diminui o poder.

Essa particular apropriação do burlesco proposta por Suleiman, que expõe as mediações do meio cinematográfico na encenação do cotidiano de ocupação, é em grande medida responsável pela distância construída pelo filme em sua apresentação de episódios do passado. A atuação, que privilegia o gesto autômato ou mecanizado, a repetição da montagem e a atenção exagerada ao cotidiano podem fazer saltar a distância em relação aos episódios narrados, e estimular uma perspectiva crítica sobre os acontecimentos históricos. Por isso, é importante reforçar que, ainda que mediados por esses artifícios cinematográficos, os episódios narrados não se desvinculam de seu referente. O distanciamento proposto por *O Que Resta do Tempo* parece ter relação com essa atenção exagerada ao banal, ao menor, que o tira do lugar comum para apontar seu caráter mecânico, não natural. É importante lembrar que o estranhamento provocado por essa distância é gerado, em grande parte, por sua aderência ao mundo concreto, cotidiano, em sintonia com a tradição burlesca. Esta não se liga ao universo do fantástico, mas é antes "[...] uma arte da imanência, uma composição com o mundo sensível em sua dimensão mais concreta" (Tessé 2007, 55. Tradução nossa.).[9]

Este "mundo sensível", no entanto, está sempre em xeque graças à ação (ou ao olhar) do personagem. O personagem burlesco, herdeiro da tradição das trucagens do primeiro cinema, aposta na dissonância que ele pode gerar ao confrontar as leis do mundo exterior com as soluções "miraculosas", com as intervenções fantásticas que desordenam esse mundo. Essas *gags*, permitidas por gestos ilusionistas, são "[...] aberturas de possíveis suplementares na medida em que elas contestam as leis deste mundo, se opondo ao que é comumente admissível como possível para lhe impor o próprio impossível" (Dreux 2007, 124. Tradução nossa.).[10]

No final de *O Que Resta do Tempo*, vemos o personagem transpondo, com a ajuda de uma vara para salto em altura, o muro ilegal que separa os territórios israelenses e palestinos. Na trilogia de Suleiman, as soluções fantásticas, claramente imaginativas e irônicas, reforçam o absurdo a que são submetidos os palestinos. Suleiman, sem propor resoluções ou escapes ao conflito, parece afirmar a ideia do cinema como possibilidade de elaborar e dar forma a um testemunho particular,

[9] No original: "[...] un art de l'immanence, une composition avec le monde sensible, dans sa dimension la plus concrète."

mediado pelo burlesco e apostando na "[...] recusa permanente dos limites sobre a qual o gênero se funda" (Dreux 2007, 124. Tradução nossa).[11] A forma do filme nos leva a pensar que, para Suleiman, o lugar do cinema face ao cotidiano de exceção (criado pela ocupação israelense) só pode ser um lugar "exilado", um lugar que aproveita o distanciamento conquistado no exílio e o transforma em imagem: como se a distância formal se configurasse como distanciamento crítico por meio da ficção, da reconfiguração deliberadamente ficcional da experiência histórica.

BIBLIOGRAFIA

Abu-Lughod, Janet L. 1988. "Palestinians: Exiles at Home and Abroad." *Current Sociology*. Vol. 36, n. 2, Summer, 61-69.

Bergson, Henri. 2001. *O Riso*. *Ensaio Sobre a Significação da Comicidade*. São Paulo: Martins Fontes.

Dreux, Emmanuel. 2007. *Le Cinéma Burlesque ou la Subversion par le Geste*. Paris: L'Harmattan.

Oliveira Jr., Luiz Carlos Gonçalves de. 2015. *Vertigo, a teoria artística de Alfred Hitchcock e seus desdobramentos no cinema moderno*. [Tese] Departamento de Cinema, Rádio e Televisão / Escola de Comunicações e Artes / USP. São Paulo.

Rancière, Jacques. 2013. *A Fábula Cinematográfica*. Campinas: Papirus.

Tessé, Jean-Philippe. 2007. *Le Burlesque*. Paris: SCÉRÉN-CNDP, Cahiers du Cinéma.

FILMOGRAFIA

Suleiman, Elia. 1996. *Crônica de Um Desaparecimento [Chronicle of a Disappearance]*. Centre National de la Cinématographie (CNC) / Independent Television Service (ITVS) / Media Programme of the European Community.

Suleiman, Elia. 2002. *Intervenção Divina [Divine Intervention]*. Arte France Cinéma / Filmstiftung Nordrhein-Westfalen / Gimages / Lichtblick Film- und Fernsehproduktion (II) / Ness Communication & Productions / Ognon Pictures / Soread-2M.

Suleiman, Elia. 2009. *O Que Resta do Tempo [The Time that Remains]*. The Film / Nazira Films / France 3 Cinéma / Artemis Films / Radio Télévision Belge Francophone (RTBF) / BIM Distribuzione / Belgacom TV.

[10] No original: "[...] ouvertures de possibles supplémentaires dans la mesure même où ils contestent les lois de ce monde-ci, s'opposent à ce qui y est communément admis comme possible pour y imposer l'impossible même."

[11] No original: "[...] le refus permanent des limites sur lequel est fondé le genre."

AUTORES

JIM JARMUSCH E O CINEMA INDEPENDENTE AMERICANO

Carlos Melo Ferreira[1]

Resumo: Jim Jarmusch é o nome mais destacado o atual cinema independente americano, com filmes sempre muito bons. Atendendo ao espaço que a produção como independente implica, os seus filmes vêm mesmo assim preencher um espaço próprio e ocupam um lugar incontornável no cinema contemporâneo. Assumindo inicialmente a herança de Nicholas Ray, depois de *Sempre em Férias*/*Permanent Vacations* (1980) e *Para Além do Paraíso/Stranger than Paradise* (1984) empreendeu um percurso por diferentes abordagens e géneros. Na sua obra destacam-se *Vencidos pela Lei/Down by Law* (1986), *O Comboio Mistério/Mystery Train* (1989), *Noite na Terra/Night on Earth* (1991), *Homem Morto/Dead Man* (1995), *Ghost Dog – O Método do Samurai/Ghost Dog* (1999), ainda no século XX; *Broken Flowers – Flores Partidas*/ *Broken Flowers* (2005), *Os Limites do Controlo*/*The Limits of Control* (2009), *Só os Amantes Sobrevivem*/*Only Lovers Left Alive* (2013), *Gimme Danger* e *Paterson* (2016). Num primeiro momento identificar-se-ão as linhas de força que atravessam a sua obra. Num segundo momento interrogar-se-á o que significa "cinema independente" no seu caso. Num terceiro momento ver-se-á que tipo de relações o seu cinema mantém com a arte contemporânea. Num quarto momento ver-se-á quais os outros cineastas contemporâneos de que ele poderá ser considerado próximo. Por último interrogar-se-á e definir-se-á o seu lugar no cinema contemporâneo.
Palavras-chave: cinema independente; estética; géneros; espaço; tempo.
Contato: CarlosSaMelo@netcabo.pt

Introdução

O cineasta independente americano Jim Jarmusch nasceu em 22 de janeiro de 1953 em Akron, cidade industrial do Ohio, donde partiu para frequentar a New York University onde concluiu o curso de literatura e onde, depois de uma passagem frutuosa por Paris em 1975 com frequência assídua da Cinemateca Francesa que lhe permitiu conhecer os clássicos de referência do cinema mundial, estudou cinema e teve como professor o cineasta moderno Nicholas Ray, o que aguçou o seu interesse que vinha de trás pela sétima arte.

[1] Escola Superior Artística do Porto / Centro de Estudos Arnaldo Araújo. Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UID/EAT/04041/2016. This work was funded by national funds through FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., within the project UID/EAT/04041/2016.

Ferreira, Carlos Melo. 2017. "Jim Jarmusch e o cinema independente americano". In *Atas do VII Encontro Anual da AIM*, editado por Ana Balona de Oliveira, Catarina Maia e Madalena Oliveira, 102-111. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-8-3

Este simples apontamento biográfico tem chamado a atenção daqueles que o têm estudado para, a partir da sua deambulação geográfica, explicar o sentimento de estranheza que desde o início, em *Sempre em Férias/Permanent Vacation* (1980) e *Para Além do Paraíso/Stranger Than Paradise* (1984), acompanha a sua obra como acompanhara antes a de Nick Ray e que tem sido dito lembra Buster Keaton, cineasta/ator do *burlesco mudo*.

Na década em que nasceu iniciou-se também, em Nova Iorque, o *cinema independente americano* a partir da fundação da revista *Film Culture* em 1955 pelos irmãos Jonas e Adolfas Mekas – com eles, o documentarista D. A. Pennebaker e o ator/realizador John Cassavetes, entre outros – no que, a partir de 1959, ficou conhecido por *New American Cinema*. Fora de Hollywood, ele foi contemporâneo da *nouvelle vague* francesa e dos *cinemas novos*, que só tiveram correspondente em Hollywood com a chamada Nova Hollywood que, a partir dos anos 70, a fez renascer das cinzas em que tinha ardido no início dos anos 60. (Rigorosamente, desde o tempo do *cinema mudo*, havia *produtoras independentes* e, pelo menos desde a década de 40 do século XX, que havia *cinema independente* nos Estados Unidos, mas sem continuidade.)

Um cinema de percurso e de margens

Depois do seu regresso de Paris, Jarmusch aprendeu as regras do *cinema clássico americano*, que mais tarde teve de, nas suas palavras, "desaprender", e ligou-se ao meio *punk* de Nova Iorque com particular incidência na cena musical.

Se pensarmos que Wim Wenders foi ele também influenciado por Nick Ray, que aparece mesmo em *Lightning Over the Water* (1980), poderemos perceber a variedade de influências que aquele grande moderno que trabalhou no final da era clássica de Hollywood exerceu.

Mas convém explicar desde já em que consistiu o *cinema independente americano*, em que Jarmusch vai entrar uma geração depois do seu início formal. Foram de *cinema independente* os cineastas que trabalharam e os filmes americanos feitos fora do sistema de produção de Hollywood, claramente dominante e hegemónico. A independência consistia em fazer cada filme com os seus próprios meios ou com produção independente e sem se socorrer dos financiamentos dos estúdios. John Cassavetes contava que montava os seus filmes na garagem da sua

casa, o que diz muito, e Jim Jarmusch andou ele também por garagens como músico principiante.

Percebe-se que havia e há um certo tipo de filmes que são insuscetíveis de interessar aos estúdios, filmes que se ocupam de questões que interessam especialmente aos realizadores e que, no caso de Jarmusch, se ocupam geralmente das margens da sociedade. Mas também há que perceber que é em termos de *cinema independente* que desde os anos 50 do século XX vem sendo feita uma parte do melhor do *cinema americano*, como ainda hoje acontece.

No caso dele haverá que atentar no tom *cool* dos seus filmes, o que é uma banalidade dita por todos os que escrevem sobre ele, no ocupar-se de seres desajustados socialmente e no *estranhamento* que como *distanciamento* os caracteriza.

Realizador, produtor e argumentista, Jarmusch é sempre pessoal em tudo aquilo que faz de uma maneira que os estúdios, em que não está interessado, não lhe permitiriam. De facto ele trata de forma depurada, estilizada personagens e narrativas que, mesmo quando têm a ver com o passado do cinema, como em *Homem Morto/Dead Man* (1995) e *Ghost Dog – O Método do Samurai/Ghost Dog: The Way of the Samurai* (1999), têm uma distância relativamente a esse passado na sua própria estrutura visual, audiovisual e narrativa, personagens incluídas.

As cumplicidades geracionais são visíveis logo em *Vencidos pela Lei/Down by Law* (1986), com a presença de Tom Waits, John Lurie e Roberto Benigno como intérpretes de personagens em fuga que têm de se haver umas com as outras. Em *O Comboio Mistério/Mistery Train* (1989), as três narrativas são ligadas por comboios e pelas personagens em volta do rock, em especial de Elvis Presley, a partir de um hotel em Memphis, com um par de turistas japoneses, uma italiana e o estranho cunhado da invisível Dee. *Noite na Terra/Night on Earth* (1991) é composto por cinco episódios entre a América e a Europa ligados pelos táxis e a noite: o primeiro em Los Angeles, com Gena Rowlands, a viúva de John Cassavetes, e Winona Ryder; o segundo em Nova Iorque, com o cliente que conduz o táxi; o terceiro em Paris com uma cega, Béatrice Dalle, como passageira e um negro, Isaach De Bankolé, como motorista que, depois de a largar no seu destino, não evita uma colisão; o quarto em Roma com Roberto Benigni como motorista de táxi que se confessa ao padre que transporta; o quinto em Helsínquia, com o motorista que conta uma tragédia pessoal ainda pior que a do seu passageiro embriagado. Isto releva de uma estratégia fragmentária que *Café e*

Cigarros/Coffee and Cigarettes (2003), em quadros/episódios, e *Broken Flowers – Flores Partidas/Broken Flowers* (2005), com continuidade narrativa, irão prosseguir.

Mas convém ter presente que a partir dos anos 80 emerge no cinema uma grande variedade de cineastas importantes que vêm já no *pós-nouvelle vague* e *cinemas novos* e que, por contraposição a estes, que eram modernos, podem ser considerados pós-modernos e até apresentam pontos de contacto entre si, como Aki Kaurismäki, Leos Carax, Quentin Tarantino e Pedro Costa. Na mesma época do *cinema independente americano* integram-se, além de Jarmusch, John Sayles, Gus Van Sant, Hal Hartley, Richard Linklater e Todd Haynes.

Desde cedo que Jarmusch mostra uma influência japonesa – de Ozu mas também de Mizoguchi – e europeia – de Dreyer e Bresson –, no trabalho que pode ser considerado lento sobre planos longos, por vezes baixos que, com o *raccord* a 180º e a geometria dos espaços, contribui decisivamente para a *estetização* e o *estranhamento*. E recorde-se que a partir daquela mesma década de 80 Hollywood tentava recuperar o *filme de ação* e de grande espetáculo, que a *revolução digital* vai acolher e ampliar na década seguinte.

Personagens distantes

Mas desde *Sempre em Férias* e *Para Além do Paraíso* que as personagens dos filmes do cineasta apresentam um ar de alheamento que não é apenas desprendimento, como se fossem elas próprias zombies, o que torna previsível um filme como *Só os Amantes Sobrevivem/Only Lovers Left Alive* (2013), precedido de um outro filme que revisita os géneros, no caso o *filme negro*, de forma original e diferente, *Os Limites do Controlo/The Limits of Control* (2009).

Depois de já ter mencionado quase toda a obra de Jarmusch, vou concentrar-me em *Homem Morto*, *Ghost Dog – O Método do Samurai* e *Só os Amantes Sobrevivem* para fins analíticos e de exposição.

Um dos outros "lugares comuns" sobre o cineasta é o multiculturalismo, muito presente nos dois primeiros destes filmes.

No primeiro, *Dead Man*, a presença do índio, Nobody/Gari Farmer, permite ressituar o filme como *western*, género que também a presença de Robert Mitchum como ator convoca e em que se pode considerar particularmente a influência de *Floresta Interdita/Wind Across the Everglades*, de Nicholas Ray (1959), devido ao meio envolvente aquático. Mas logo o homem com uma bala no corpo chamado

William Blake/Johnny Depp – que é apropriado pela cultura índia enquanto, com "a cabeça a prémio", é perseguido por diferentes grupos que o tentam cobrar (o "prémio") – dá a sugestão de diferença em relação ao género num *western* que foi chamado "revisionista", e o próprio cineasta considerou, na esteira de Sam Peckinpah, ser também uma reflexão sobre o presente, sem deixar de assumir a referência ao genocídio dos índios no século XIX (Jarmusch apud Murillo 2016, 102-104).

Haverá, além disso, de considerar que este filme foi distribuído pela Miramax e terá sido influenciado pelo seu produtor, Harvey Weinstein. O que significa que, como em Gus Van Sant, a independência dos filmes de Jim Jarmusch tem exceções que não infirmam a regra pelos parâmetros do próprio *cinema americano*, nomeadamente o acesso a *Sundance*, o típico e o melhor festival americano do *cinema independente*.

No segundo, *Ghost Dog – O Método do Samurai*, é o próprio protagonista, o samurai, que é negro e tem uma missão a cumprir, no caso sobretudo proteger-se dos que o querem matar – a partir do filme de Jean-Pierre Melville *Ofício de Matar/Le samouraï* (1967), mas também de *A Marca do Assassino*, do japonês Seijun Suzuki (1967), que aparece ele mesmo no filme como figurante. E, num contexto diferente, Forest Whitaker mostra-se aqui tão carismático quanto Alain Delon o tinha sido.

Apesar de o cineasta ser muito discreto sobre a sexualidade, ela surge nos seus filmes recorrentemente como alusão em geral infeliz, o que leva a que o casal de *Paterson* (2016) surja como exceção.

Sobre esta questão poderemos ser claros a partir de *Broken Flowers – Flores Partidas*, por exemplo, em que Bill Murray procurava entre as suas antigas relações femininas a possível mãe do seu filho. Nos filmes do cineasta, as mulheres têm uma localização ou num presente em que constituem elemento de perturbação, ou então num passado improvável e, no entanto, certo, em que já não são diferentes mas indiferentes. Quando vão ser importantes, como Tilda Swinton em *Só os Amantes Sobrevivem*, vão surgir já como vampiros, ou então como a mulher oficial em *Paterson*.

Sem que se possa dizer que a sexualidade é banida dos filmes do cineasta, ela é, contudo, encarada com o *estranhamento*, a *distância* que o cineasta usa nos seus filmes.

Mas *Ghost Dog – O Método do Samurai* apresenta outras características notáveis, como a sua indecisão entre géneros: *filme de samurai*s, de que recupera os

códigos, ou *filme negro. Filme negro* é, típico, *Os Limites do Controlo*, que dele assume códigos e regras. Com largo recurso ao original francês, mas também ao japonês em certos trechos, mais do que a eles, *Ghost Dog* recorre às origens históricas e narrativas dos samurais a partir da leitura, pelo protagonista, do livro *Hagakure: The Book of the Samurai*, de Tsunetomo Yamamoto. A regra da ordem (que iria chamar "monástica") é a da total obediência ao mestre (que, no caso, tem uma filha) e a de caminhar para a morte, o que o filme de Melville não explicitava da mesma maneira.

Ora isto permite a Céline Murillo falar da *figura do samurai*, no sentido deleuziano do termo, em *Ghost Dog – O Método do Samurai*, o que de maneira nenhuma acontecia com o filme primitivo de Melville (Murillo 2016, 87-97).

Neste filme notam-se ainda o cão negro e os pombos, os desenhos animados pelos quais a filha do mestre é fanática – que, num segundo quadro, introduzem um segundo nível, alusivo e simbólico – e a menina negra que vai receber a herança do protagonista.

Tem sido, em qualquer caso, notado que o cineasta pratica uma *hibridização de géneros*, especialmente patente em *Ghost Dog*, mas também uma sua *revisitação pós-moderna*, e que da sua estratégia fílmica faz parte um largo recurso à intertextualidade, como nestes dois filmes se verifica. Mas em *Homem Morto* há também o recurso ao discurso no diálogo que é também dirigido ao espectador. Jarmusch é, com efeito, o mais invulgar dos cineastas independentes americanos.

Só os Amantes Sobrevivem confirma-o de forma superior como *filme de vampiros* pós-moderno iniciado em Tânger, onde termina, e decorrendo na sua maior parte numa Detroit pós-industrial, desertificada. E aí destaca-se o casal de vampiros, Adam/Tom Hiddleston e Eve/Tilda Swinton, que se alimenta de sangue e visita a casa das fotografias da literatura americana como "capela fúnebre", numa referência nada indiferente ao passado num filme muito voltado para o presente: o sangue contaminado, a crise da água e as suas previsíveis guerras.

Destaco aqui a composição noturna, soturna, que o caráter vampiresco das personagens impõe, e a extraordinária presença da atriz inglesa e de John Hurt como Christopher Marlowe.

Um presente de todos os tempos

Nos seus filmes surgem repetidas *micro-narrativas* cómicas com subtis variações que permitem pontuar a escassa ou mais intensa ação e convocam, elas

também, o *distanciamento*, como se o cineasta tivesse encontrado nessa expressão de humor, que passa pela imagem mas também pela palavra, um fator de justo equilíbrio, em *understatement*. Mas os seus filmes são também marcados por *ritmos visuais* que, em repetição de motivos, como em *Broken Flowers – Flores Partidas*, apontam para o anonimato, e por *ritmos sonoros* criados na ligação da música com o movimento das personagens e o cenário, como em *Só os Amantes Sobrevivem*.

Já no documentário, em *Year of the Horse* (1997) sobre Neil Young e *Gimme Danger* (2016) sobre Iggy Pop, com largo recurso a imagens de arquivo, ele encontra na música, sempre muito presente nos seus filmes, e na estranheza os melhores temas, mais ajustados ao seu universo pessoal. Deve mesmo chamar-se a atenção para a riqueza e a complexidade da banda musical dos filmes de Jarmusch, com recurso a temas *rock*, *punk* e *rap* interpretados pelos seus mais destacados nomes e por ele próprio com a sua banda, os SKÜRL.

Paterson é uma obra insólita porque, apesar dos inevitáveis apontamentos de humor, o cineasta leva muito a sério a história do motorista de autocarro que escreve poemas, ao ponto de a tornar convincente e comovente por tratar de quem, em princípio, não parece vocacionado para a poesia: um trabalhador cujo quotidiano em termos de deslocação e contactos humanos é minuciosamente descrito. Na sua assumida ingenuidade este é um filme que, ao pôr-nos em consonância com o seu mundo, nos deixa no limiar de um futuro límpido nos horizontes do cinema. Também aqui, num filme em que recupera a referência ao passado (William Carlos Williams) e ao presente (Ron Padgett) da poesia americana, se poderá aplicar ao cinema de Jarmusch a designação de "utopia melancólica" que, em relação a ele, usa a autora acima citada (Murillo 2016, 249-265).

Falou-se antes do tratamento geométrico do espaço nos filmes do cineasta, o que deve ser acompanhado por uma referência arquitetónica, em especial: Paris à noite em *Noite na Terra*; Detroit deserta e em ruínas em *Só os Amantes Sobrevivem*; a cidade suburbana de *Paterson*. Mas também se deve assinalar o recurso frequente ao *travelling lateral*, de *acompanhamento* – em especial, em *O Comboio Mistério* – e *para a frente* – em *Só os Amantes Sobrevivem* –, o que significa uma *mise-en-scène* horizontal, dinâmica, que não esquece a *profundidade de campo*.

Em qualquer caso, há no cinema de Jarmusch uma série de alusões cinematográficas e de referências narrativas ao passado, que o mostram como um

cineasta culto que cultiva a memória dos locais, das personagens, da cultura e do próprio cinema, como o seu penúltimo filme, *Paterson*, exuberantemente demonstra.

Numa época em que o cinema americano tende para o espetáculo de grande espalhafato e sem memória, erguido apenas a partir de um presente que, como realidade, até está quase sempre ausente, Jarmusch, com o seu culto da cultura americana e do cinema americano, faz toda a diferença. O "arcaísmo" dos seus filmes torna-os contemporâneos no sentido de "arcaico" e de "relação com o passado" de Giorgio Agamben (2008).

O cinema pós-moderno, que corresponde ao capitalismo tardio (Jameson 1991), tem a fama de ser pessimista, no que consistiria mesmo numa das suas referências mais importantes. Jarmusch joga um jogo diferente, que é o de uma realidade depurada, estetizada, para ver melhor. E aquilo que ele vê parte do pior para chegar ao melhor em perda.

Inquieto, ele não cede nem ao mau gosto nem ao pessimismo, embora os seus filmes transponham um mundo em mudança que embala no sucesso e esquece as referências, que aqueles recuperam. A sua perspetiva é, pois, uma perspetiva crítica, como é próprio do *cinema independente americano* desde o seu início.

Ele acolhe a inquietação e o pior a pensar no que de melhor daí pode sair, em geral diferente do esperado; com uma ideia do cinema que acolhe os seus avanços estéticos de modo não mecânico mas inteligente, seletivo, como a colocação da câmara numa posição baixa, que não é ética mas estética e vem de Ozu.

Penso que o cinema contemporâneo não pode ser visto nem pensado sem o *cinema independente americano* e que este não pode ser visto sem Jim Jarmusch; na linha, no gume do que a América é, entre perdição e redenção, sem complacência nem falso pudor, mas também com exigência. De facto, nos seus filmes, ele não edulcora nem carrega as tintas; antes, insubmisso, procura e atinge o justo equilíbrio em que a esperança pode ainda, luz tremeluzente, despontar.

No limite, Jim Jarmusch é um esteta do cinema com consciência política, de que poucos se podem gabar no cinema contemporâneo. Na geração seguinte do *cinema independente americano* há que destacar Kelly Reichardt e Jeff Nichols.

Conclusão: repetição e variação

O *cinema independente* vale o que vale na margem do sistema, vale sobretudo o que cada um dos seus protagonistas valer. Nele a insubmissão vai de par com a

ousadia formal, e nesse aspeto Jarmusch arriscou sempre com a maior humildade, ao fazer diferente sem querer parecer ser o melhor, mas sendo-o de facto.

Com ele e por causa dele, o *cinema independente* depois de John Cassavetes é um elemento indispensável para entender e pensar o próprio cinema.

Não será, pois, exagerado considerar que o cineasta é um dos nomes mais importantes do cinema contemporâneo, pós-moderno e pós-industrial, que arrisca tudo num cinema minimalista em que perpassam em surdina temas clássicos e modernos do cinema americano e mundial. Passando pelos géneros, tem-nos glosado em novos termos, do *musical* ao *filme negro*, do *western* ao *filme de vampiros*, da *comédia* ao *documentário*, sempre de forma pertinente e inventiva, umas vezes a preto e branco, outras a cores, e desde *Só os Amantes Sobrevivem* apenas em digital.

Praticando um cinema da subtileza que não exclui, antes implica a *repetição inteligente* e a *variação*, Jarmusch tem descrito um percurso pessoal original e sempre muito bem apoiado cultural e cinematograficamente, o que o torna um caso insólito e muito sério no cinema do final do século XX e do início do XXI.

Termino citando-o:

> "Para mim há três coisas essenciais: o diletantismo, amadorismo, a variação formal. Eis a minha Santa Trindade da criatividade. Sou um diletante e um amador autoproclamado que abraça as variações. Quando falo do amadorismo falo do amor duma forma por oposição ao exercício dum ofício. Eu não tenho nada contra os profissionais nos domínios artísticos, mas eu próprio sou um amador. Com estas três coisas para me guiarem desembaraço-me bem." (Elliot 2016, 16, tradução do autor)

Onde e quando continua artesanal, o cinema tem de assumir a sua independência para poder gerir a sua margem de liberdade criativa que a produção dos estúdios nem sempre assegura, pelo contrário, pretende influenciar quando por ele se interessa, devido ao sucesso dos seus realizadores e filmes. Não sendo um luxo, no cinema a independência paga-se caro, embora seja o reduto cada vez mais reduzido em que se acolhem alguns dos melhores, que mantêm viva a chama e preservam o espaço do *cinema independente* como um espaço de criatividade intransigente, de rebeldia e insubmissão, "não domesticado" apesar da sua permeabilidade ao meio dominante do cinema com o qual inevitavelmente se relaciona.

BIBLIOGRAFIA

Agamben, Giorgio. 2008. Qu'est-*ce que le contemporain ?*. Paris : Rivages.

Azoury, Philippe. 2017. *Jim Jarmusch, une autre allure*. Paris: Capricci.

Elliot, Nicholas. 2016. "Je suis un dilettante: Entretien avec Jim Jarmusch". *Cahiers du Cinéma,* nº 726, 10-24.

Jameson, Fredric. 1991. *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press.

Murillo, Céline. 2016. *Le Cinema de Jim Jarmusch: Un monde plus loin*. Paris: L'Harmattan.

Oliveira, Luís Miguel. 2007. *Jim Jarmusch: Melancólica independência*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.

Suárez, Juan A. 2007. *Jim Jarmusch*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

SEMELHANÇA E COSMOPOLÍTICA: O FUTURO IMAGINADO DE *NOSTALGIA DA LUZ*

Isabel Stein[1]

Resumo: O documentário *Nostalgia da Luz* (2010), de Patricio Guzman, trabalha a memória da ditadura chilena através de uma narrativa que inclui tanto o deserto do Atacama como o espaço astronômico como agentes, ou atores – para utilizar o termo de Bruno Latour – na construção de um sentido histórico-político. O objetivo deste artigo é sugerir que a estratégia narrativa do filme pode ser inscrita dentro dos termos que Walter Benjamin propõe em seu ensaio *A Doutrina das Semelhanças*. Ao trabalhar em uma chave analógica e reflexiva entre Terra e espaço cósmico, o documentário produz um campo imagético que se constitui através da semelhança. É através deste movimento que o filme propõe alternativas para o futuro, nas bases de uma cosmopolítica, como trabalhada por Isabelle Stengers. A concepção horizontal das relações do humano com o mundo – orgânico e não orgânico – e a ideia de *continuidade* atravessam a obra de diversos antropólogos, como, por exemplo, Eduardo Viveiros de Castro. Poderiam as bases antropológicas dessa cosmopolítica ser pensadas através do prisma da semelhança? Nostalgia da Luz produz um recorte em que tal proposição se faz possível.
Palavras-chave: Semelhança; cosmopolítica; analogia; mimese; memória.
Contato: belaslstein@gmail.com

1. Introdução

Um comentário saudoso sobre a infância em que o céu, as estrelas e alguns objetos cotidianos presentificam a inocência, a liberdade. É assim que tem início o filme *Nostalgia da Luz* (2010). No documentário, Patricio Guzmán, chileno que manteve através da obra cinematográfica um compromisso inabalável com o exercício da cidadania, remonta a memória da ditadura militar que assombrou seu país por intermináveis dezessete anos. Tal reconstituição se dá a partir da narrativa de um dos muitos legados mórbidos de Augusto Pinochet e seus apoiadores: o desaparecimento de presos políticos. O filme apresenta relatos de diversas pessoas que sofreram, e ainda sofrem, de alguma forma, com a perda – de pessoas amadas, de uma vida compartilhada, de um futuro – gerada pelo Estado chileno durante quase duas décadas.

[1] Mestranda do Programa de Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com a seguinte pesquisa em desenvolvimento: *Foto-ícones: da encarnação do páthos à performance social*, sob orientação do Professor Doutor Maurício Lissovsky.

Stein, Isabel. 2017. "Semelhança e cosmopolítica: o futuro imaginado de *Nostalgia da Luz*". In *Atas do VII Encontro Anual da AIM*, editado por Ana Balona de Oliveira, Catarina Maia e Madalena Oliveira, 112-121. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-8-3

A dramática geografia chilena, que esculpe no globo terrestre maravilhas insulares, vulcões, geleiras, cordilheira e deserto, serviu como ambiente e esconderijo perfeitos, nas areias deste último, tanto para um campo de concentração (em isolamento ideal, com a própria natureza inóspita servindo como ameaça), quanto para os corpos assassinados pelo Estado. Figura pequena de dimensões irregulares e extremas, o Chile parece potencializar os efeitos da chave argumentativa de Guzmán: a *analogia* (que em grego significa "proporção").

A localização de Chacabuco, o maior campo de concentração da ditadura de Pinochet, fica próxima aos atuais observatórios celestes que povoam o deserto do Atacama, onde astrônomos das mais diferentes nacionalidades trabalham. As ruínas que, hoje, aguardam silenciosamente o tempo em que estarão completamente misturadas à terra e à areia, foram outrora casas de mineradores – trabalhadores semi-escravos. À estrutura que carregava os traços conflituosos da história colonial chilena, o governo militar precisou acrescentar, somente, a cerca de arame farpado e alguns outros dispositivos de controle.

Logo no começo do documentário, o esqueleto argumentativo do discurso fílmico é estabelecido. Através dos relatos de um arqueólogo e de um astrônomo, dois planos de um mesmo corpo são desvelados. O deserto é aberto em infinitas camadas em direção ao centro da Terra, deixando emergir tecidos heterocrônicos que apontam tanto para os crimes que envolveram índios e mineradores no século XIX, quanto para o homicídio institucionalizado da história mais recente. Na direção diametralmente oposta dessa perpendicular que corta os dois planos do Atacama, a atmosfera terrestre também é estratificada até tornar-se vácuo. Astronomia de ossos e arqueologia de estrelas.

2. Ânima e filogênese

Em *Nostalgia da Luz*, o princípio da co-presença traz horizontalidade às relações entre objetos, entre os espaços. Nunca figura representativa, o deserto é analogia, encarnação do próprio solipsismo dos desaparecidos políticos - ou do solipsismo de seus parentes, que procuram incondicionalmente os restos materiais dos mortos, ainda hoje. O documentário acompanha algumas pessoas que ainda depositam alguma esperança na busca dos corpos sem vida daqueles seres que amam, e entendem esse encontro póstumo como uma passagem necessária do luto para que se possa imaginar o futuro.

A história chilena está inscrita indexalmente no deserto. Encarnado, Atacama, o gigante anímico – como sugere seu nome, derivado do quéchua "tacama", pato negro – é Ser, ou Ator, como definiria Bruno Latour. Um ser inseparável de seus predicados, em que a própria aparência denuncia tal acoplamento.

Essa concepção do deserto remonta uma discussão imensuravelmente extensa da antropologia: a *vida* dos corpos, ou dos objetos (ânima). Toda a metafísica ocidental trabalhou no sentido de construir uma ideia de alma e corpo – ainda que não dualista, mas unicista, como a própria ideia de *ânima.* Mas as questões colocadas pela antropologia indicam outras propostas. Talvez essa separação seja somente mais um traço da tentativa racional, explicativa, sempre presente na história do pensamento ocidental. Michael Taussig enuncia o problema ao deparar-se com uma questão a respeito da alteridade, enquanto estuda figuras de madeira de uma população indígena panamenha – trabalho a que voltaremos mais à frente:

> "Estas questões estão entrelaçadas no fato desconcertante de que existe uma separação fundamental entre a forma externa talhada das figuras de cura e sua substância interna. Como a etnografia afirma enfaticamente, por ser um artigo de fé dos Cuna, é o espírito da madeira, não sua forma exterior, que determina a eficácia das figuras. […] Por que então se importar em talhar qualquer forma, se o poder mágico está investido no próprio espírito da madeira? E ainda, como nossa confusão leva a mais confusão, por que a incorporação é em si necessária?" (Taussig 1993, 8)

Ainda dentro das questões corporais e da *aparência*, um outro campo argumentativo pode ser identificado. No documentário, a filogênese terrestre assume posição central no discurso. Sua origem cósmica aparece como depósito de potências. O filme inventaria um imaginário que é composto por estrelas-ossos, pedaços de fêmur orbitais, falanges cintilantes; e pela vastidão infinita do cosmos, que faz sumir os corpos, os pedaços explodidos nos confins do tempo pelo Big Bang, os pedaços explodidos pelo DINA (Dirección de Inteligencia Nacional), a policia política chilena que mais tarde passou a chamar-se CNI (Central Nacional de Informaciones).

Em algum momento do filme, é relembrado um fato científico curioso, que remonta, novamente, à questão da filogênese: o cálcio presente nos ossos animais já esteve, um dia, no espaço astronômico, como molécula de substância mineral. Nesse sentido, uma passagem do documentário materializa visualmente esta afirmação: um plano esteticamente impressionante mostra a Lua pela metade, formando um semi-

círculo na tela. Os planos subsequentes mostram o solo lunar em detalhe, de modo que é possível perceber intensamente a textura da rocha. A seguir, a câmera afasta-se deste material para mostrá-lo de longe, formando novamente um semi-círculo, em ângulo idêntico ao anterior, no início do trecho (Imagem 1). Então, ela faz um *travelling* para baixo, mostrando o que agora temos a certeza de ser um crânio humano. O movimento deixa evidente, também, que alguns dos planos de detalhe eram, na verdade, do osso, e não do solo da Lua (Imagem 2).

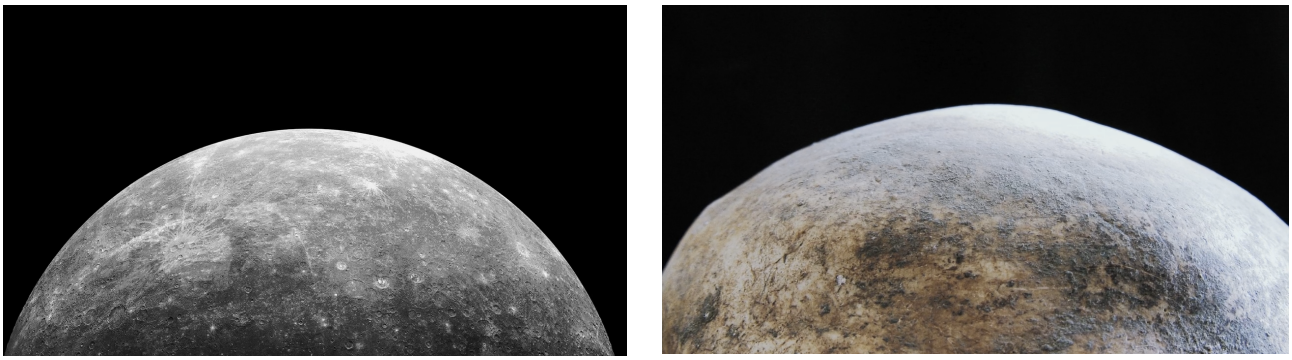


Imagem 1 - Nostalgia da Luz (2010)

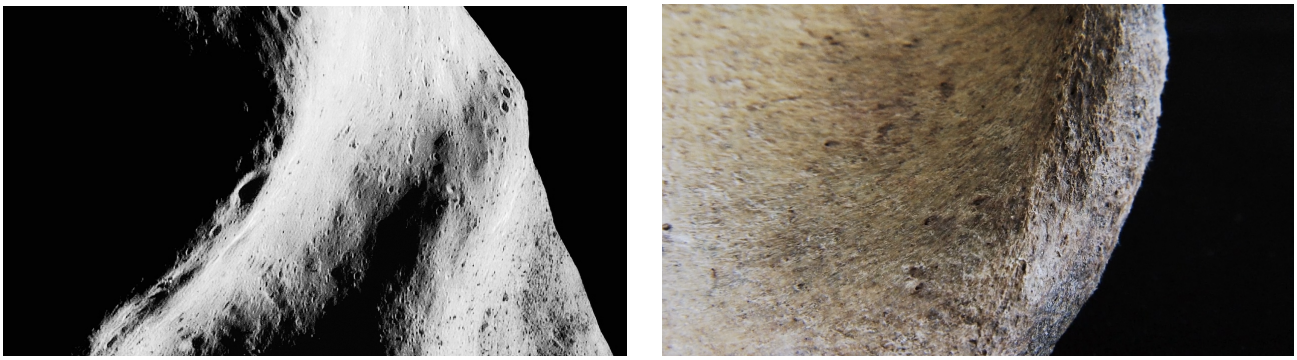


Imagem 2 - Nostalgia da Luz (2010)

Esta pequena passagem do filme sugere pelo menos duas marcas que confirmam a defesa de Walter Benjamin (retomando uma questão que já estava presente em diversos pensamentos, como o de Freud, por exemplo, e assumindo um discurso que já estava estabelecido desde o século XIX) de que a ontogênese repete a filogênese: 1) o material dos ossos – que é facilmente confundido com o solo da Lua; 2) o formato do crânio. Morfologicamente, a figura da cabeça humana segue os mesmos padrões da figura lunar. A escolha do diretor pela via analógica para trabalhar com as questões da memória da ditadura no Chile fica explícita durante estes minutos.

A inscrição calcificada do céu nos corpos revelada pelo documentário denuncia o terceiro termo da linguagem, o irredutível, que seria anterior ao binário sausseuriano significante-significado; aquele que Michel Foucault chamou de *similitude*. Homem é estrela, meteoro, e a matéria extraterrestre é carne humana, composto vivo. O tempo das estrelas é o tempo dos seres viventes na Terra.

3. Faculdade mimética

Semelhança e *mimese* são os dois conceitos que forram o fundo do filme de Guzmán. São os dois sustentáculos que devolvem ao povo chileno um futuro que lhes foi tomado. Mas para que se entenda em que sentido isso acontece na proposta do documentário, é preciso que se faça um breve comentário a respeito do tema.

No ensaio "A Doutrina das Semelhanças" (1933), Benjamin expõe como o princípio da semelhança – que já foi, na história da humanidade, a forma determinadora das relações causais e a base de um regime analógico de entendimento do mundo – sofreu gradativamente um processo de recalcamento dentro do que mais tarde Foucault descreverá, no livro *As Palavras e as Coisas* (1966), como a episteme clássica, norteada sempre pela ideia de representação. Foucault deixa explícito o caráter convencional deste regime de experiência: "A partir da idade clássica, o signo é a *representatividade* da representação enquanto ela é *representável*." (Foucault 2000, 88).

Mas Benjamin estabelece logo no início de seu pequeno ensaio que não se trata de um sumiço progressivo da faculdade mimética, não se trata de um desaparecimento da semelhança que tenha começado na idade clássica e chegado ao seu auge no ano de 1933, quando foi publicado o texto. Segundo ele,

> "Deve-se refletir ainda que nem as forças miméticas nem as coisas miméticas, seu objeto, permaneceram as mesmas no curso do tempo; que com a passagem dos séculos a energia mimética, e com ela o dom da apreensão mimética, abandonou certos espaços, talvez ocupando outros. […] À primeira vista, tal direção estaria na crescente fragilidade deste dom. Pois o universo do homem moderno parece conter aquelas correspondências mágicas em muito menor quantidade que o dos povos antigos ou primitivos. A questão é se se trata de uma extinção da faculdade mimética ou de sua tranformação." (Benjamin 1987, 110)

Exatos 60 anos depois, Michael Taussig publica *Mimesis and Alterity* (1993), trabalho em que o antropólogo australiano desenvolve o argumento de que a

faculdade mimética é constituinte da noção de alteridade. No livro, Taussig tem como objeto os Cuna, uma população indígena panamenha. Através de relatos, também, de outros pesquisadores que trabalharam com a população, ele enuncia o problema: curiosamente, figuras de madeira envolvidas em processos xamãnicos de cura não são nada semelhantes aos indígenas – elas têm uma aparência notadamente europeia. Apresentam um fenótipo que não apresenta nenhuma característica da América Central ou das proximidades. Além disso, as roupas e adereços talhados também não encontram referência local; e ainda – frequentemente as figuras são vistas montados em cavalos, prática nada típica entre os Cuna. Estas imagens despertam inquietação pois levantam a seguinte constatação: o próprio processo mimético produz alteridade. Diferença.

A ideia de semelhança presente em *Nostalgia da Luz* recupera um futuro perdido não por sugerir uma prescrição, como a posição dos astros na hora do nascimento um dia prescreveu as características humanas – como Benjamin insiste tão veementemente em lembrar ao citar a astrologia diversas vezes. A reflexividade apresentada pelo filme é, antes, geradora de uma temporalidade outra. Os Cuna produziram um *outro* não igual, e aqui é produzido um *tempo* não igual. O deserto é espaço de enunciação do tempo do cosmos, do universo.

4. Alteridade e cosmopolítica

A partir disso, é possível sugerir que diante de um passado lacunar, um passado que demanda atividade no presente (como a busca arqueológica de ossos humanos no deserto pelas famílias dos desaparecidos), o documentário sugere algo diverso do que se observou na sociedade chilena no período após a ditadura.

Ainda que tenha passado, na década de 1990, por uma transição democrática insatisfatória do ponto de vista judicial, o Chile, assim como a Argentina, aderiu a uma forte política da memória, que veio sendo construída desde os primeiros anos da ditadura. Esse movimento preocupou-se em não permitir o silêncio dos fantasmas produzidos pela violência estatal do governo militar. Mas *Nostalgia da Luz* propõe que tais fantasmas olhem e sejam olhados através de sua própria condição ambígua de ser e não ser. Restos, resíduos, são mortos-vivos que sublinham incessantemente sua não existência – pois disso emerge o discurso político, a enunciação do desaparecimento –, mas que também, concomitantemente (e certamente são mais propositivos nesse sentido) insistem em apresentar vitalidade, uma vivência *outra*.

Sobrevivência, em termos Warburguianos. Assim, mostra-se, na tela, uma política das matérias e das substâncias. Cosmopolítica.

Se as teorias animistas na antropologia remontam a um passado que se encontra nos seus primeiros passos como ciência - e os estudos de Edward Tylor comprovam isso –, e se estas teorias encontraram seu caminho em abordagens abissalmente diferentes, de Durkheim e Levi-Strauss a Viveiros de Castro, pode-se facilmente perceber, atualmente, uma tendência filosófico-antropológica para o inorgânico, para o inanimado, que é herança de tal linhagem. Um risco comumente sublinhado pelos críticos de tal tendência é o de que ela pode tornar-se demasiado relativista, e, portanto, perder parte de seu potencial político-discursivo. Ao trabalhar com uma noção de equivalência entre os seres, não se estaria, ainda que involuntariamente, amenizando as forças que vetorizam as relações entre eles, de forma a turvar seu caráter hierárquico? Em que sentido esse caminho pode colaborar com uma construção ao mesmo tempo positiva e porosa da alteridade?

A horizontalidade presencial entre viventes, ou entre os *compostos* do cosmos, para utilizar o termo de Donna Haraway, não é, em nenhuma hipótese, um princípio de homogeneização em que forças são neutralizadas. A imagem do composto sustenta a ideia de uma alteridade continua – em que os limites do indivíduo são borrados –, e estão em constante movimento: "A ideia é que a natureza humana é um *devir*, baseado na capacidade de compreender e interagir com um certo esquema cultural: um *devir*, e não um sempre e já dado ser". (Sahlins 2008, 108, tradução nossa). Mas que fique sublinhado o caráter *não homogêneo* dessa continuidade, talvez explicitado de forma ideal por Jacques Derrida:

> "Imaginar que eu poderia, que alguém, aliás, poderia ignorar essa ruptura, até mesmo esse abismo, seria sobretudo cegar-se sobre tantas evidências contrárias […] seria esquecer todos os sinais que pude dar, incansavelmente, de minha atenção à diferença, às diferenças, às heterogeneidades e às rupturas abissais […] Nunca acreditei, pois, em uma continuidade homogênea qualquer entre o que se chama o homem e o que ele chama de animal." (Derrida 2002, 58)

Precisamente o oposto do princípio de homogeneização, o cosmos, como insiste Isabelle Stengers em sua proposta cosmopolítica, é um operador de equalizações, e não uma máquina de equivalências: "porque a equivalência implica uma medida comum, e, portanto, posições intercambiáveis. A igualdade em questão aqui não

produz nenhum 'e então…'; ao contrário, causa uma suspensão nisso" (Stengers 2005, 3, tradução nossa).

Este caráter não sintético e não convergente das relações é central também para Bruno Latour, que ecoando Stengers, defende a impossibilidade de um mundo em que a consciência, ou qualquer outra nobre noção, desenhe um mundo mais agradável, ameno para todos – a utopia cosmopolita, ou de algumas correntes sociológicas e ecológicas. Ele atenta para os perigos dessa tão tentadora *pax*. Concepções similares podem ser apontadas na ideia de multinaturalismo, trabalhada por Eduardo Viveiros de Castro, como uma inversão do desgastado e demasiadamente antropocêntrico conceito de multiculturalismo, ou no do livro de Haraway, *Staying With the Trouble* (2016), (cuja tradução para o português seria algo como "retendo o problema", ou "ficando com o problema"). O título já produz estranhamento: por que deveríamos nos segurar a um problema? E ainda – que problema seria esse? Antes mesmo de qualquer argumentação por parte da autora, fica explícita importância de se assumir as diferenças, os conflitos, e não de resolvê-los.

Este pequeno panorama pelo pensamento de alguns autores serve para formular a seguinte pergunta: se todos denunciam uma irredutível diferença, uma pluralidade de intenções, onde estaria a *semelhança*, sugerida como chave interpretativa para estas questões? *Nostalgia da Luz* formula uma cosmopolítica baseada nestes termos.

A própria frase de Stengers anuncia a impossibilidade, dentro do cosmos, de posições intercambiáveis. Como já foi comentado neste texto, a base do pensamento analógico é precisamente não contratual. Nenhum termo se refere a outro por convenção. Nunca. A associação é sempre, necessariamente, por semelhança. A similitude é o vértice que permite a aproximação de dois termos: ossos e estrelas, espaço celeste e deserto, arqueologia e astronomia, vastidão e solidão, lua e crânio humano. Através das alianças cosmológicas e cosmogênicas criadas pelas operações da semelhança no filme, torna-se possível imaginar um futuro – povoado por duplos *anacrônicos*, que surgem *sincronicamente,* trazendo consigo vozes inauditas, existências desaparecidas.

Ainda segundo a autora, "não há representatividade do cosmos enquanto tal" (Stengers 2005, 3). Assim como também não há *representação* possível no documentário de Patrício Guzmán, uma vez que os duplos criados – as *imagens* criadas – não foram descoladas do próprio mundo. É como se o filme criasse um depósito onde as operações da analogia e da semelhança estão a salvo tanto da

repetição do uso, que mata a vida entre palavra e coisa (Ricoeur 2000) – ou neste caso entre dois termos, duas imagens – quanto do discurso filosófico (Derrida 1991), que também domestica esta relação, suprimindo dela qualquer possibilidade selvagem ou mágica (Benjamin). Em *Nostalgia da Luz*, todas as metáforas são não somente vivas (Ricoeur 2000), como imortais.

Uma outra proposta pode, ainda, ser feita: o arqueólogo entrevistado no documentário descreve aquela parte do planeta como "um portal para o passado". Uma transparência celeste descomunal, e um clima que se encontra dentre os mais secos da Terra fazem com que naquela mesma intercessão de latitude e longitude se tenha tanto as condições perfeitas para a observação espacial, quanto a conservação quase inacreditável dos materiais arqueológicos.

O aspecto extremamente seco do deserto funciona perfeitamente como um desacelerador *(slowing down),* condição que Stengers apresenta como necessária para que se possa ter escuta e criar a partir das demandas do cosmos. A autora comenta, ao identificar os problemas de compreensão a respeito de sua proposta:

> "É aqui que a proposta se abre para o mal entendido, respaldado na tentação Kantiana de inferir que a política deveria ter como objetivo permitir a existência de um 'cosmos', de um 'bom mundo comum' – enquanto a ideia é precisamente desacelerar a construção desse mundo comum, criar um espaço para hesitação a respeito do que significa dizer 'bom'." (Stengers 2005, 2, tradução nossa)

O filme parece responder a pergunta dela: "como, através de quais artefatos, quais procedimentos, nós podemos fazer desacelerar"? (Stengers 2005, 11, tradução nossa). Ali, os corpos mortos permanecem, resistem, enfrentando uma lentidão nos processos de decomposição e erosão. E cada processo tem seus agentes. O potencial cosmopolítico está dado, em princípio, na própria materialidade do ar.

BIBLIOGRAFIA

Agamben, Giorgio. 2010. *Signatura Rerum.* Barcelona: Editorial Anagrama.

Barrientos, Claudio Javier. 2015. "Políticas de memoria en Chile, 1973-2010". In: *Las luchas por la memoria en América Latina. Historia reciente y violencia política*. Coyoacán: Bonilla Artigas Editores, 95-122.

Benjamin, Walter. 1987. "A Doutrina das Semelhanças". In: *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios Sobre Literatura e História da Cultura.* São Paulo: Brasiliense, 108-113.

Butler, Judith. 2009. *Frames of War.* Brooklyn: Verso.

Castro, Eduardo Viveiros de. 2016. *A Inconstância da Alma Selvagem*. São Paulo: Cosac Naify.

_____. 2015. *Metafísicas Canibais.* São Paulo: Cosac Naify.
Castro, Eduardo Viveiros de; Danowski, Déborah. 2014. *Há um Mundo Por Vir? Ensaio Sobre os Medos e os Fins.* Florianópolis: Cultura e Barbárie Editora.
Derrida, Jacques. 1991. *Margens da Filosofia*. Campinas: Papirus.
_____. 2002. *O Animal Que Logo Sou (A Seguir)*. São Paulo: Editora Unesp.
Descola, Philippe. 2013. *Beyond Nature and Culture.* Chicago: The University of Chicago Press.
Didi-Huberman, Georges. 2013. *A Imagem Sobrevivente: História da Arte e Tempo dos Fantasmas.* Rio de Janeiro: Contraponto.
Foucault, Michel. 2000. *As Palavras e as Coisas: Uma Arqueologia das Ciências Humanas*. São Paulo: Martins Fontes.
Haraway, Donna. 2015. "Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin". In: *Environmental Humanities*, v. 6, 159-165.
_____. 2016. *Staying With the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press.
Latour, Bruno; Heinz, Dorothea. 2012. "La prose du monde s'est-elle vraiment interrompue?" In: Bredekamp, Horst (ed.). *Bildwelten des Wissens*. Band 9, 1, 99-102.
Latour, Bruno. 2004. "Whose Cosmos? Which Cosmopolitics?: Comments on the Peace Terms of Ulrich Beck". In: *Common Knowledge*, v. 10, n. 3, 450-462.
Lévy-Bruhl, Lucien. 1923. *Primitive Mentality.* Londres: George Allen & Unwin LTD.
Mitchell, William John Thomas. 2004. *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images.* Chicago: The University of Chicago Press.
Ricoeur, Paul. 2000. *A Metáfora Viva*. São Paulo: Edições Loyola.
Rios, Tiago. 2014. *O Cinema Arqueológico de Patricio Guzmán*. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica, dissertação de mestrado em Comunicação Social.
Sahlins, Marshall. 2008. *The Western Illusion of Human Nature: With Reflections on the Long History of Hirarchy, Equality, and the Sublimation of Anarchy in the West, and Comparative Notes on Other Conceptions of the Human Condition.* Chicago: Prickly Paradigm Press.
Stengers, Isabelle. 2010. *Cosmopolitics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
_____. 2005. "The Cosmopolitical Proposal". In: Latour, Bruno; Weibel, Peter (eds.). *Making Things Public*. Cambridge: MIT Press, 994-1003.
Taussig, Michael. 1993. *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. Nova York: Routledge.

FILMOGRAFIA

Guzmán, Patricio. 2010. *Nostalgia de la luz*. Atacama Productions.

VÍDEO-INSTALAÇÕES DE BRUCE NAUMAN: SARCASMO, TENSÃO E CONDIÇÃO HUMANA

Susana Rocha[1]

Resumo: Bruce Nauman alargou significativamente o campo tradicional da prática artística, tornando-se um dos artistas contemporâneos mais relevantes do último século. De um alargado espectro de médiuns por si usados, proponho focar-me nas suas vídeo-instalações e no modo como Nauman questiona a condição humana, explorando a fragilidade física, emocional e mental que a mesma encerra.
Tendo Ludwig Wittgenstein, Samuel Beckett e John Cage como referências evidentes, Nauman apresenta a vida como um palco onde coisas bizarras acontecem, conferindo à nossa existência um sentido absurdo que se prolonga num *continuum* tenso e sarcástico. Rodeando o público de ecrãs onde narrativas intensas se desenrolam, o artista atraiçoa-o, colocando-o permanentemente numa posição confusa e dilacerante entre a ação e a inércia, testando a sua empatia e a sua capacidade de lidar com o desconforto causado por um outro, simultaneamente igual e diferente de si.
Serão exploradas obras como *Art Make Up* (1967), *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square* (1968), *Good Boy Bad Boy* (1985), *Clown Torture* (1987), *World Peace (Projected)* e *World Peace (Received)* (1996) e *Mapping the Studio II* (2001).
Palavras-chave: Bruce Nauman; vídeo-instalação; arte contemporânea; condição humana.
Contacto: susanavrocha@gmail.com

"*You can recognize a Nauman by the way it makes you want to go home.*"

Solomon

O trabalho do Bruce Nauman, como o de muitos bons artistas é difícil de definir, não só pela sua polivalência e diversidade de médiuns usados, mas também pela acutilante abrangência de universos de interesse. Mais do que qualquer coerência estilística, o seu foco é a experiência estética, questionando simultaneamente o papel do artista e o do observador, e a interceção entre a experiência física e mental.

[1] Doutoranda em Belas-Artes na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Bolseira da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT). Investigadora do Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA). Mestre em Pintura, pela FBAUL. Mestre em Ensino de Artes Visuais, pelo IEUL. Licenciada em Pintura pela FBAUL.

Rocha, Susana. 2017. "Vídeo-instalações de Bruce Nauman: sarcasm, tensão e condição humana". In *Atas do VII Encontro Anual da AIM*, editado por Ana Balona de Oliveira, Catarina Maia e Madalena Oliveira, 122-127. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-8-3

Americano, nascido em 1941 em Fort Wayne no Indiana, vencedor do Leão de Ouro na Bienal de Veneza de 1999, Nauman tornou-se um dos artistas mais significativos da contemporaneidade, tendo o seu trabalho emergido a partir da década de 60, profundamente intricado a noções advindas do conceptualismo, minimalismo, vídeo-arte e performance, e influenciado pelos autores Ludwig Wittgenstein e Samuel Beckett bem como pelos compositores John Cage, Philip Glass e La Monte Young.

Após colaborações cinematográficas com Robert Nelson, o trabalho inicial de Bruce Nauman é marcado pela relação do corpo (muitas vezes o seu) com o contexto que lhe é envolvente, em performances para a câmara, que Nauman designa de *theaters of experience* (teatros de experiência), que mostram curtas ações, muitas vezes de caráter aparentemente absurdo, que predominam na sua obra até aos anos 70.

Durante essa década, Nauman produzirá muitos dos néones que de imediato a memória de quem é conhecedor da sua obra evoca. *None Sign Neon Sign* (1970), *Raw War* (1970) e *Run From Fear / Fun From Rear* (1972) são alguns exemplos emblemáticos dos anagramas que usou, jogando e questionando constantemente a linguagem, a sua arbitrariedade e a insuficiência que esconde enquanto representação das experiências humanas. Ainda assim, a constante sintonia das mensagens escolhidas com questões sociais prementes, para a década de 70 mas também para o presente, é evidente.

Nos anos 80, Nauman voltaria ao vídeo, que será o principal foco deste texto e sua comunicação. Porém recuemos um pouco para compreender o ponto de partida que orientou o percurso do artista.

Ajudará compreender que após se formar em Pintura, em 1964, e com um MFA em Escultura dois anos depois, Nauman começou por partir da premissa de que se era um artista, certamente o que produzia era arte: “What does an artist do when he’s alone in his studio? My conclusion was that [if] I was an artist and I was in the studio, then whatever I was doing in the studio must be art. At this point art became more of an activity and less of a product.” (Morgan 2002, 122).

Focado em abordagens experimentais, e não conformadas às tipologias que classicamente designam a obra artística, Nauman interessou-se progressivamente pela experiência do processo de produção artística, em detrimento da relevância do objeto artístico por si só. Mais tarde compreenderia que este processo vivenciado pelo artista teria que encontrar forma de ser transposto para a experiência do observador, sendo precisamente o apuramento desta tendência para convocar o público, para o

incomodar, perturbar e obrigar a ter um papel ativo e pensante perante a obra e o mundo, que vamos ver ao longo do desenrolar da sua obra e dos vídeos que aqui convoco. No seu centro, estarão preocupações relativas à condição humana e à constante frustração que dela advém, estará um sentimento sarcástico de vazio e de absurdo que assombra a nossa existência, e que participa da forma como nos relacionamos e comunicamos – em suma, estará o comportamento humano, e perante ele, o papel da arte e do artista.

***Art Make Up* (1967/68)**

Composto por quatro vídeos, onde Bruce Nauman cobre a parte superior do seu corpo com tinta branca, rosa, verde e negra respetivamente, de forma quase ritualista, é um bom exemplo dos primeiros vídeos filmados no seu atelier durante os anos 60, mostrando ações repetitivas e sem uma finalidade percetível, para além da evidente perda de sentido da repetição da ação física, que parece degenerar numa obsessão mental.

Tudo o que vemos é a construção de uma máscara, de uma barreira que tolda ou apaga a identidade de Nauman, desconcertante por não haver qualquer atuação teatral que se siga e que justifique esta ação de colocar maquilhagem, construindo uma identidade distinta.

O artista mascara-se. Porém, paradoxalmente, expõe-se; da mesma forma que nos expomos quando tentamos exagerar a nossa confiança, revelando na verdade que temos pouca; da mesma forma que nos expomos quando usamos uma máscara para desaparecer para um lugar de ilusória confiança, que se torna caricato, ou até exagerado, pela sua falta de autenticidade.

A intenção inicial de Nauman seria apresentar os quatro vídeos simultaneamente e em *loop*, como se não houvesse possibilidade de parar este contínuo mascarar da sua aparência. Contudo, o artista colocava ainda em destaque a sua experiência, e não necessariamente a do público, que tomava ainda o papel de espectador passivo e pouco envolvido com o ambiente de projeção.

***Dance or Exercise on the Perimeter of a Square* (1967/68)**

Numa exploração espacial do perímetro de um quadrado, através de repetições enérgicas, e deslocações que compreendem o centro de cada aresta, ao ritmo

estabelecido por um metrónomo, Nauman "dança" para a câmara, de passo em passo, numa nova ação sisífica.

O seu esforço físico não parece corresponder a qualquer ação produtiva, que vá para além do esgotar do perímetro de um quadrado desenhado com fita-cola no chão do seu atelier. A sua atitude enérgica e esforçada é contudo desapaixonada, maquinal. Marca apenas a passagem do tempo, de um modo auto centrado.

Para Nauman, artistas que permitem ao público demasiada liberdade para divagar sobre a obra tornam a arte num jogo, anulando a responsabilidade de quem cria e quem contempla. Acrescenta: "Game-playing doesn't involve any responsability and I think that being an artist does involve moral responsibility" (Nauman 2005, 327).

Apenas uma década mais tarde, Nauman mudaria a dinâmica expositiva dos seus vídeos e o público começaria a ser efetivamente envolvido, com a transformação de vídeo em vídeo instalações. Curiosamente, por essa altura Samuel Beckett estaria a apresentar a sua peça para televisão *Quad* (1981), uma dança ou *ballet* de quatro elementos em torno de um quadrado, que não deixa de evocar Nauman, como tantas vezes Nauman evoca Beckett.

***Good Boy Bad Boy* (1985)**

Após uma pausa de 12 anos, *Good Boy Bad Boy* é uma das obras que marca o regresso de Bruce Nauman ao trabalho em vídeo. As suas performances filmadas, dão lugar a uma tentativa de que o observador possa experimentar o que o próprio Nauman experimentava no seu atelier: um desconforto premente perante a vida, um questionamento constante da precariedade da condição humana. O artista produzirá deste modo um maior confronto com o espectador, que passa a ser alvo de um tormento progressivamente crescente, percetível nas obras que se seguiram.

Nesta obra em particular, dois monitores são apresentados: um contendo uma mulher branca, outro um homem negro – ambos atores. Simultaneamente dizem as mesmas 100 frases que são a conjugação do verbo "ser/to be" com a expressão "bom rapaz/good boy". Por exemplo: "Eu sou um bom rapaz. Tu és um bom rapaz. Nós somos bons rapazes / I am a good boy. You are a good boy. We are good boys." Dizem-nas de forma diversa, o que torna as suas vozes dessincronizadas. O tom de voz, e a emotividade colocada nas frases vai-se alterando em crescendo, tocando a agressividade, a ameaça ou o desespero, e incomodando o observador, que

subitamente parece estar perante um discussão entre as duas personagens, mas cujo olhar fita de frente quem olha os monitores.

***Clown Torture* (1987)**

A centralidade da experiência do observador ganha novo impacto com *Clown Torture*. Nesta vídeo instalação vemos cinco diferentes vídeos, em monitores e em projeções, por vezes de lado ou de cabeça para baixo, que exibem as ações de um mesmo palhaço. Um mostra-nos uma cabine de uma casa de banho pública, onde o palhaço tenta defecar; num outro o palhaço repete a palavra "no, no, no, no, no!"; num terceiro o palhaço repete o trava-línguas: "Pete and Repeat are sitting on a fence. Pete falls off. Who's left? Repeat."; outro mostra-nos o palhaço a tentar equilibrar um aquário com um pequeno peixe num cabo de uma vassoura; e por fim, o quinto vídeo mostra o palhaço a gritar para alguém fora do monitor.

O som é alto. Insuportavelmente alto. O palhaço é horrendo. Os cenários decrépitos. E aos poucos percebemos que a tortura não é do palhaço, mas nossa. É do público. E se em *Make Up* Nauman construía uma fachada, aqui questiona a nossa. Será que rimos? Que nos sentimos ansiosos? Será que encontramos paralelismos com a realidade? Fechados numa sala escura, estranha, e com os sentidos atordoados pelas imagens, pelas bizarras narrativas, pelo intolerável som, sentimo-nos torturados? Pensamos ainda a arte (ou a vida) como entretenimento? Certamente que, pelo menos, experimentamos um estado físico e mental de alerta, de sobressalto, talvez até de medo. No mínimo, sentimos. Somos ativos. E saímos da sala escura perturbados.

***Mapping the Studio II* (2001)**

O sentimento de paranoia, de vitimização, ou de perturbação continua a ser sentido em obras posteriores. "Mapping the Studio II" é um bom exemplo, porém, Nauman induz-nos aqui não só a habitual ansiedade que sentimos ao experimentar as suas obras, mas também uma reflexão sobre o bloqueio artístico, a desistência, o tédio, o nada…

Sete projeções que nos rodeiam numa ampla sala mostram imagens em tempo real onde o movimento ocorre ocasionalmente. Filmados a partir de diferentes ângulos do atelier de Nauman, com câmaras de infravermelhos, a totalidade de cada vídeo demora 5 horas e 45 minutos a ser vista.

Se inicialmente olhamos passivamente as imagens, onde nada parece acontecer, com o passar do tempo começamos a notar o movimento de traças, baratas, ratos e um ou outro gato. Viramo-nos de um vídeo para outro, e a sensação é a de quem num quarto escuro teme a presença desconfortável e inesperada destes pequenos seres. A nossa paranoia aumenta progressivamente, e a nossa visão periférica parece pregar-nos partidas, detetando movimentos ligeiros onde nem sempre temos a certeza de terem existido. Ouvimos o vento fora do atelier, ou a passagem de um comboio, e experimentamos uma sensação cansada de insónia, de bloqueio tortuoso e incapaz.

As obsessões, por vezes neuróticas, por vezes sarcásticas ou até cruéis, de vídeos anteriores, parecem aqui distendidas. O silêncio torna-se denso e tão pesado e perturbador como o som. Há ainda uma certa beleza desolada e existencial que emana do vídeo. A condição humana é novamente questionada, bem como o nossa capacidade de resistirmos à melancolia e à tensão paralisadora que dela advém.

Bruce Nauman é, não só no universo da arte contemporânea, mas também no contexto dos autores que trabalham no campo sob a designação de "Imagem em Movimento" (convocado por este encontro da AIM), uma incontornável referência. A sua extensa obra merece uma reflexão profunda, que a breve comunicação apresentada não permite. Porém, procurou-se, junto de um público variado, caracterizar motivos de particular pertinência que conduzam a uma descoberta do artista por investigadores e investigações que dividem pontos de cruzamento com a arte contemporânea. Neste contexto importou destacar a progressiva imersão do público nas vídeo instalações de Nauman, bem como a marca autoral que nasce, não de uma coesão estética, mas de um constante questionamento do papel de cada um de nós enquanto seres humanos, e do papel do artista enquanto indutor de reflexões e experiências significativas para a autoconsciência da nossa condição humana.

BIBLIOGRAFIA

Morgan, Robert C. 2002. *Bruce Nauman*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Nauman, Bruce. 2005. *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words: Writings and Interviews*. Ed. Janet Kraynak. Massachusetts: MIT Press.

Solomon, Andrew. 1995. "Complex Cowboy: Bruce Nauman". *New York Times Magazine*. Disponível em: http://www.nytimes.com/1995/03/05/magazine/complex-cowboy-bruce-nauman.html?pagewanted=all. Acedido em 10 de Abril de 2017.

PROCESSOS E TECNOLOGIAS

A COLORIZAÇÃO DE FILMES APÓS *BECKY SHARP*, DE ROBERT MAMOULIAN (1935)

Jaime Neves[1]

Resumo: Se até 1935 a colorização de filmes se fazia na ausência de uma resposta de cariz técnico capaz de permitir captar imagens a cores, a partir desta data a colorização faz-se numa tentativa de, quase sempre contra a vontade do realizador, despertar novamente o interesse do espectador para uma obra que ele já viu (a preto e branco) e na procura de alcançar através da cor o mercado televisivo, pouco disponível para a exibição de filmes a preto e branco. Como resumo das conclusões do processo de investigação encetado podemos concluir que colorizar um filme a preto e branco, à revelia do seu autor, em nome da modernidade, de um suposto interesse colectivo ou em função de fortes apelos tecnológicos ou comerciais é um atropelo à cadeia inerente ao processo da criação fílmica que germina na intenção que o seu autor convoca para a obra e que culmina perante o olhar daquele que a descortina. Colorizar um filme na procura da reprodução exacta das cores captadas a preto e branco é pura utopia. Colorizar um filme não é só adulterá-lo, colorizar um filme é criar algo novo, falso e desprovido da intenção que esteve na sua génese, seja ela artística, conceptual ou estilística. Um filme colorizado é diferente em toda a sua essência do filme original. Não existem cópias colorizadas de filmes a preto e branco, antes existem outros filmes, adulterados, a cores e com uma intenção distinta daquela que esteve na génese criadora da obra original e única.
Palavras-chave: preto e branco, colorização, restauro.
Contato: jsoneves@yahoo.com

Quando falamos de colorização de filmes a preto e branco deveremos antes de mais contextualizar e distinguir dois períodos da história do cinema: o período de 1896 a 1935, anos em que o registo das imagens em movimento só poderia, por limitações de ordem técnica, ser feito a preto e branco, e o período de 1935 até à actualidade, onde registar a preto e branco passa a ser uma opção de cariz essencialmente estético. Até 1935 o cinema alcançava a cor exclusivamente por via de várias técnicas esteticamente fundamentadas, algumas engenhosas, que sumariamente assentavam numa posterior colorização manual da película previamente impressionada a preto e branco. No pós 1935, já com a possibilidade de um efectivo registo a cores (via *Technicolor*) e com o preto e branco a tornar-se

[1]Professor Auxiliar na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa (Porto). Doutorado em "Ciência e Tecnologia das Artes". Investigador no CITAR – Centro de Investigação em Ciência e Tecnologias das Artes. Fundador, Director e programador do "Black & White – Festival Internacional Audiovisual".

Neves, Jaime. 2017. "A colorização de filmes após *Becky Sharp*, de Robert Mamoulian (1935)". In *Atas do VII Encontro Anual da AIM*, editado por Ana Balona de Oliveira, Catarina Maia e Madalena Oliveira, 129-138. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-8-3

numa verdadeira opção estética, a colorização quando se faz, faz-se maioritariamente contra a própria vontade do realizador que, dispondo da técnica colorida, conscientemente e a seu tempo optou por filmar a preto e branco.

A colorização no período pós 1935 surge pois, quase sempre, impulsionada pela ânsia da indústria cinematográfica em apresentar mais novidades, no caso, apresentar filmes que o público já conhecia na sua versão original, idealizada pelo seu criador, em versões colorizadas trasvestidas de novidade. Até aos dias de hoje esta questão da colorização de filmes a preto e branco (pós 1935) é uma questão fracturante que divide e apaixona realizadores, produtores, críticos, actores e demais agentes intervenientes na indústria do cinema.

A ambição de alcançar a cor não era exclusiva dos primórdios do cinema, já na fotografia haviam sido feitas inúmeras experiências de colorização. Aliás, a procura da cor no cinema é também, pode afirmar-se, uma consequência de práticas já experienciadas na fotografia e de uma coexistente problemática entre duas exigências, que o crítico de cinema italiano Cherchi Usai definiu como "tendência à abstracção e tendência à busca de semelhança com o mundo real" (Usai 2000, 95, tradução nossa). Tom Gunning, professor de História da Arte, Cinema e Media na Universidade de Chicago, defende por seu lado que a motivação para introduzir a cor no cinema se prende única e exclusivamente com questões relacionadas com o realismo:

> "A motivação original para a adição de cores às imagens em movimento parece ter sido o realismo. Os espectadores de algumas das primeiras projecções experienciaram a falta de cores como falta de realismo, e a primeira exibição do Vitascópio incluía vários filmes coloridos à mão, o que indiciava uma preocupação de Edison com o elemento que faltava." (Gunning 2014, tradução nossa)

Concordando em absoluto com Cherchi Usai e discordando com a redutora perspectiva de Tom Gunning que defende uma motivação única, constata-se que nestes primeiros anos do cinema, parece demasiado ambicioso e sobretudo, pouco rigoroso, generalizar, concluindo que a cor buscava unicamente uma semelhança com o mundo real, tais eram os diferentes processos e formas de colorização que não tinham sequer um código pré-estabelecido para o significado das cores. Georges Méliès, por exemplo, encontra na colorização uma ferramenta por excelência para a

criação de ambientes estranhos, bizarros e fantásticos. De qualquer forma, é razoável afirmar que por vezes as cores apresentavam sentidos visivelmente realistas, com o azul aplicado ao céu e o verde à vegetação. Outras vezes, o que se constata é que não é simples perceber as motivações na utilização de determinadas cores, em determinadas situações, dado o carácter muitas vezes altamente díspar da cor utilizada na película com a observada na vida real. A aparente ausência de um rígido critério na utilização das cores no processo de colorização apenas pode ser confrontada com uma, por vezes aparente, sintonia na utilização de determinadas cores que, com frequência, são associadas a determinadas situações, assim, em *O Cinema Como Arte*, Ralph Stephenson e Jean Debrix tentam fazer o diagnóstico da situação defendendo a existência de um reportório semântico para a utilização das cores dos tingimentos: "azul para cenas nocturnas, dias de verão e idílios amorosos; verde para locações em campos e mares; vermelho para cenas de incêndios e assassinatos; lilás para ambientações nocturnas e de agonia romântica, etc." (Stephenson & Debrix 1969, 152). Nas primeiras décadas do cinema a procura de códigos fixos na utilização da cor no processo de colorização é uma tarefa que se apresenta infrutífera. "A chave é perceber que não havia um código fixo. Havia intertextualidade, sem dúvida, uma memória de cores de outros filmes, e esta é talvez uma direcção melhor para pesquisa do que tentar achar códigos fixos." (Hertogs & Klerk 1996, 66, tradução nossa).

Logo após as primeiras experiências cinematográficas dos irmãos Lumière, de Thomas Alva Edison ou de Georges Méliès a introdução da cor nas imagens em movimento passou a ser algo ambicionado. Em 1895, *Anna Belle Serpentine Dance* foi o primeiro filme da história do cinema a ser colorido por Thomas Alva Edison. Os irmãos Lumière também experimentaram a colorização, ao que se crê, com a colorização manual de *The Serpentine Dance*. Também já no dobrar do século XX, George Méliès na sua busca incessante por um cinema espectáculo, haveria de colorizar vários filmes com destaque para aquele que poderá ser considerado o mais mediático *Le voyage dans la lune* (1902).

A colorização manual, por esta altura, consistia na aplicação manual de cor, *frame* a *frame*, utilizando minúsculos pincéis, lentes de aumento e estencéis. Cada cópia do filme tinha de ser pintada por um grupo de trabalhadores e cada um era responsável por aplicar uma cor na cópia toda. Estes processos, verdadeiramente morosos, tendiam a realçar os aspectos abstractos dos filmes, ajudando a criar atmosferas fantásticas e bidimensionais.

Em 1935, com a introdução do processo *Technicolor System 4* na rodagem do filme *Becky Sharp* realizado por Rouben Mamoulian, o cinema atinge um novo patamar, ou se quisermos, liberta-se da imposição técnica e passa a poder contar com o contributo da cor no acto de fazer cinema. "O *Technicolor* pintou, para milhões de fãs, um novo mundo – o mundo como ele é, em todas as suas cores naturais." (Basten 2005, 28, tradução nossa).

Como vimos, se até 1935 a colorização se fazia na ausência de uma resposta de cariz técnico capaz de permitir captar imagens a cores, a partir desta data a colorização faz-se numa tentativa de, quase sempre contra a vontade do realizador (se ainda vivo), despertar novamente o interesse do espectador para uma obra que ele já viu (na versão original a preto e branco) e procura alcançar através da cor o mercado televisivo, pouco disponível para a exibição de filmes a preto e branco. Falar de colorização de filmes (a partir daqui sempre no contexto da produção pós-1935) é falar de Ted Turner um dos maiores entusiastas da colorização. Ted Turner, magnata norte-americano da indústria dos media, fundador do canal de televisão por cabo *CNN – Cable News Network* e sócio do grupo *Time Warner*, iniciou na década de 80 do século XX uma verdadeira caça aos clássicos filmes a preto e branco, colorizando de forma massiva uma grande maioria dos filmes por si detidos, procurando satisfazer a sua ânsia por maiores lucros a obter, sobretudo, na negociação de direitos de exibição em canais televisivos. Ted Turner começou por usar o seu canal de televisão, *TNT – Turner Network Television*, como chamariz e promoção dos filmes entretanto por si mandados colorizar. A sua avidez colorizadora só abrandou na década seguinte, nos anos 90, quando, devido aos altos custos envolvidos no processo de colorização, Ted Turner decidiu abandonar a missão de colorizar todo o seu portefólio de filmes a preto e branco.

Yankee Doodle Dandy filme musical e biográfico, realizado em 1942 por Michael Curtiz e produzido pela *Warner Bros. Pictures, Inc.* foi o primeiro (em 1982) de uma longa lista de filmes que Ted Turner redistribuiu (com a chancela *Metro-Goldwyn-Mayer*) em versão colorizada por computador. O ímpeto colorizador impulsionado por Ted Turner teve de tal forma impacto que de acordo com artigo escrito pelo jornalista Frank Green e publicado no jornal *The San Diego Union-Tribune*, numa primeira fase, estima-se em "cerca de quatrocentos" (Green 2006) o número de filmes clássicos a preto e branco colorizados. Uma vaga colorizadora que abrangeu clássicos como *Casablanca* (1942), de Michael Curtiz (colorizado em 1988)

ou *Fort Apache* (1948), de John Ford (colorizado em 1989) e muitos, muitos outros de vários realizadores e vários géneros. Quando certo dia perguntaram a Ted Turner porque havia escolhido colorizar *Casablanca* este respondeu "Não fiz porque queria. Tudo o que tento fazer é proteger os meus investimentos." (Edgerton 2000, 24, tradução nossa). Um ímpeto colorizador com o intuito do lucro que, apesar de, como vimos, fortemente impulsionado por Ted Turner teve muitos outros protagonistas que igualmente procuraram na colorização uma fonte acrescida de lucro. A partir dos anos 80 foram surgindo, sobretudo nos Estados Unidos da América, empresas que se especializaram, ou criaram departamentos direccionados para a colorização de filmes clássicos tais como a *Hal Roach Studios*, a *West Wing Studios*, ou a *Republic Pictures*. Estas fazem parte de uma longa lista a que se juntam outros nomes como a *CST Entertainment Imaging*, a *American Film Technologies*, a *RHI Entertainment*, a *VCI Entertainment*, a *Annahold BV*, a *Cerulean Fxs*, a *Anchor Bay Entertainment*, a *Grading Dimension Pictures*, a *Dynacs Digital Studios* ou a *Legend Films*.

Naturalmente que um tal entusiasmo pela colorização de filmes haveria de levantar uma série de pertinentes questões relacionadas com os direitos autorais e haveria igualmente de dividir (e ainda hoje divide) de forma radical uma grande parte dos intervenientes no processo cinematográfico. Se por um lado, Ted Turner, como vimos, liderou aquilo que poderemos chamar de movimento colorizador, por outro lado, o actor James Stewart, liderou um movimento oposto que visava defender os filmes clássicos da mercantilista colorização, ou se quisermos dizer de outra forma, fazer valer os direitos autorais, defendendo as obras cinematográficas de intervenções (leia-se adulterações) perpetradas por terceiros. Ainda na década de 80, James Stewart, já quase surdo, liderou uma verdadeira campanha contra os estúdios para tentar impedir a colorização de filmes a preto e branco, defendendo a propriedade intelectual e o respeito por todos aqueles que trabalharam nos seus filmes intencionalmente a preto e branco. Uma campanha contra a colorização que foi, igualmente, levada a cabo pelo realizador Frank Capra que se declarou chocado, e terá mesmo adoecido, ao tomar contacto com a colorização do seu filme *It's a Wonderfull Life* (1946). Frank Capra procurando defender o seu filme da cor levou o caso à justiça americana reivindicando o direito de não adulteração, sem seu consentimento, da sua obra, da sua originalidade fotográfica e sua herança cultural.

Uma intensa luta pela originalidade da obra que, para além de James Stewart e Frank Capra juntou ao longo da história do cinema vários nomes como John Huston,

Orson Wells, Fred Zinnemann, Bette Davis, Gregory Peck, Liza Minelli, Lauren Bacall, Woody Allen, Martin Scorcese e Steven Spielberg entre muitos, muitos outros.

Para Andy Friedenberg, fundador e director da *Cinema Society of San Diego* nos Estados Unidos, "filmes antigos são obras de arte" (Green 2006, tradução nossa). Intervir numa obra de arte sem o consentimento do seu autor é altamente condenável. Concretiza afirmando: "é como se alguém tivesse olhado para a Mona Lisa e dissesse 'vamos adicionar uma linha azul'" (Green 2006, tradução nossa). Para Margaret Bodde, directora executiva da *Film Foundation*, uma subsidiária com sede em Nova York do *Directors Guild of America*, a questão invasiva e violadora dos direitos autorais "coloca-se apenas quando o realizador já não está disponível para ser consultado" (Green 2006, tradução nossa). Margaret Bodde e a *Film Foundation* apenas aceitam a colorização de filmes caso o seu realizador, após consultado, tenha permitido tal intervenção na sua obra. Uma perspectiva bem mais democrática e respeitadora dos direitos autorais que muito contrasta com a realidade vigente desde os anos 80 do século passado, com Ted Turner e seus sucessores a colorizar filmes a livre arbítrio sem consentimento dos seus realizadores. Para o português Lauro António, realizador e ex-programador de cinema do canal de televisão *TVI*, "o ideal, é mesmo ver os filmes rodados a preto e branco na sua versão original (…) O problema da colorização é sobretudo industrial (…) os canais de televisão mundiais não compram filmes a preto e branco com a mesma facilidade que o fazem a cores." (António 1998, 181-182).

A lista de filmes com múltiplas colorizações é longa e dela fazem parte, entre muitas outras, obras como: *Africa Screams* (1949) de Charles Barton que foi colorizado em 1988 e em 2005 e *Babes in Toyland* (1934) de Gus Meins e Charley Rogers que foi colorizado em 1991 e em 2008. *It´s a Wonderful Life* (1946) de Frank Capra conta com três versões colorizadas: de 1986, de 1989 e a versão de 2007. Já o filme *Night of Living Dead* (1968) de George A. Romero tem a particularidade de possuir quatro versões colorizadas nos anos de 1986, 1993, 1997 e 2004. Apesar de possuir quatro diferentes colorizações, *Night of Living Dead*, não chega nunca a possuir cores minimamente próximas da realidade. Na maioria das versões os actores apresentam um tom de pele muito dourado e todos os cenários apresentam um aspecto colorido muito artificial que acabam por afastar o filme de um ambiente que se pretendia assustador. Por se tratar de um filme de culto para amantes do terror, as

distintas versões colorizadas de *Night of Living Dead* têm despertado sentimentos de grande repúdio junto dos amantes da obra original, a preto e branco, de George A. Romero.

Colorizar um filme não é só adulterá-lo. Colorizar um filme é criar algo novo, falso e desprovido da intenção que esteve na sua génese, seja ela artística, conceptual ou estilística. Um filme colorizado é diferente em toda a sua essência do filme original. Não existem portanto cópias colorizadas de filmes a preto e branco, antes existem outros filmes, adulterados, a cores e com uma intenção distinta daquela que esteve na génese criadora da obra original e única.

Para muitos, procurando distanciar a colorização de intuitos mercantilistas, o acto de atribuir cores a imagens a preto e branco é um acto que visa conferir reforço a uma certa impressão de realidade. Nada mais falso. A reprodução fiel das cores numa imagem a preto e branco não é possível. Poderão ser reproduzidas cores mas sempre por aproximação.

Com intuitos modernistas, ambicionando uma adaptação ao gosto e à moda, em princípio predominantes no tempo presente, e procurando estimular a curiosidade do espectador muitos filmes colorizados, sobretudo nas suas edições em DVD, são ornamentados no material promocional com inscrições como "Edição especial a cores", "Edição remasterizada", "Nova versão a cores" ou "Versão restaurada", sendo que, neste último caso o restauro se concretiza unicamente numa efectiva colorização a partir da versão original.

Será adequado considerar a colorização de um filme a preto e branco como um restauro? Restaurar é, ou poderá ser, alterar? O acto de colorização pode revestir-se de características que o aproximem do acto de falsificar? E será aceitável alterar uma obra fílmica, no caso colorizando-a, com o argumento de a tornar mais apelativa e mais ao agrado da maioria?

Ainda no contexto da pintura, vejamos o que escreveu o restaurador espanhol Rafael Alonso em artigo publicado a 8 de Junho de 1999 no jornal *El Mundo*: "o restauro de uma pintura não é uma acção subjectiva e caprichosa do restaurador que modifica o quadro a seu gosto. Também pouco serve a opinião estética e subjectiva dos que ao ver o resultado dizem: 'antes eu gostava mais'. As obras de arte são como são, como as concebeu o seu autor num momento preciso da História." (*apud* Muñoz Viñas 2003, 84, tradução nossa).

Alargando a abrangência da afirmação de Rafael Alonso para o universo do cinema, podemos concretizar que dificilmente a colorização de um filme a preto e branco pode ser considerada um restauro, até porque, seguindo o paralelismo e a mesma linha de raciocínio, de acordo com o restaurador de obras de arte Cesare Brandi: "o restauro deve dirigir-se ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, sempre que isso seja possível sem cometer uma falsificação artística ou uma falsificação histórica, e sem eliminar o trajecto da obra de arte através do tempo." *(apud* Muñoz Viñas 2003, 148, tradução nossa).

Como vimos, é evidente o carácter subjectivo da colorização fílmica que contraria em grande escala a perspectiva partilhada por Rafael Alonso que afasta o restauro de qualquer "acção subjectiva e caprichosa do restaurador". Um colorizador de filmes a preto e branco, pelas suas funções de cariz subjectivo não é, portanto, um restaurador de filmes a preto e branco. Reforcemos esta afirmação elaborando sobre as funções e o objecto de um restaurador. Ana Maria Calvo Manuel, no seu livro *Conservación y Restauración – Materiales, Técnicas Y Procedimientos de la A a la Z*, descreve desta forma a função do restaurador:

> "Técnico especializado que se ocupa da conservação e restauro dos objectos, da sua sobrevivência e mais especificamente da intervenção directa sobre os bens culturais. (…) Podem-se especificar as funções e responsabilidades do restaurador do seguinte modo (…) examinar e documentar o estado de conservação e problemas dos objectos; decidir as opções de tratamento para a revisão e aprovação de todos os responsáveis das peças; realizar os tratamentos correspondentes; documentar os tratamentos realizados; recomendar métodos para o cuidado e manutenção futura dos objectos tratados." (Calvo Manuel 1997, 197)

Pelo explanado por Ana Maria Calvo Manuel, imediatamente ficamos esclarecidos que existe uma efectiva diferença a todos os níveis entre a tarefa de restaurar e a tarefa de colorizar. Obviamente que um filme a preto e branco pode, e deve, ser restaurado enquadrado na definição da autora, mas neste caso, o restauro não se faz nunca pela via de uma colorização, que já vimos não pode ser considerada restauro, mas sim pela via da recuperação e, ou preservação física do suporte fílmico, em princípio, a película (filme negativo) que com o passar dos anos naturalmente acaba por se deteriorar. A actividade de restaurar um filme a preto e branco deverá ser

encarada com o objectivo de restituir ao objecto as suas características originais, provocando com a intervenção o menor número possível de danos, procurando alcançar a maior semelhança com o original e respeitando integralmente a motivação criadora do autor.

É perfeitamente possível colorizar sem restaurar. É possível tintar um filme a preto e branco sem efectuar nenhuma operação de restauro no caso do suporte físico se apresentar em perfeitas condições. Também por esta via conseguimos, então, destrinçar os conceitos de restauro e colorização. A colorização, ao contrário do restauro que visa a recuperação e preservação (que, apesar de tudo, por efeitos colaterais normais a uma intervenção física pode, no entanto, provocar inevitáveis alterações no objecto), fere a obra na sua intenção artística e, pode mesmo, numa primeira e superficial análise, trasvestir-se de algo muito semelhante ao conceito de falsificação, sobretudo quando a colorização, o que acontece na maioria das vezes, é implementada à revelia do autor da obra.

Concluindo, colorizar um filme a preto e branco, à revelia do seu autor, em nome da modernidade, de um suposto interesse colectivo ou em função de fortes apelos tecnológicos ou comerciais é um atropelo à cadeia inerente ao processo da criação fílmica que germina na intenção que o seu autor convoca para a obra e que culmina perante o olhar daquele que a descortina. Ainda que não possamos classificar de falsificação, colorizar ou intervir directamente, sobre qualquer que seja a forma, numa obra fílmica é adulterar e espoliar a motivação criadora e desvirtua a obra ferindo-a na intencionalidade ao subjugá-la a motivações externas ao processo.

BIBLIOGRAFIA

António, Lauro. 1998. *A Memória das Sombras.* Porto: Campo das Letras.

Basten, Fred. 2005. *Glorious Technicolor: The Movies Magic Rainbow.* Camarillo: Technicolor, Inc.

Edgerton, Gary. 2000. *The Germans Wore Gray, You Wore Blue.* Journal of Popular Film and Television.

Green, Frank. 2006. "A Newer Look for Older Films". *The San Diego Union-Tribune*. Disponível em: http://www.utsandiego.com/uniontrib/20060727/news_1b27legend.html. Acedido em 7 de Novembro de 2014.

Gunning, Tom. "Colorful Metaphors: the Attraction of Color in Early Silent Cinema". Disponível em: http://box.dar.unibo.it/muspe/wwcat/period/fotogen/num01/numero1d.html. Acedido em 22 de Setembro de 2014.

Hertogs, Daan., e Klerk, Nico. 1996. *Disorderly Order: Colours in Silent Film. The 1995 Amsterdam Workshop.* Amsterdam: Stichting Nederlands Filmmuseum.

Calvo Manuel, Ana Maria. 1997. *Conservación y Restauración - Materiales, Técnicas y Procedimientos de la A a la Z.* Barcelona: Ediciones del Serbal.

Muñoz Viñas, Salvador. 2003. *Teoría Contemporánea de la Restauración.* Madrid: Editorial Síntesis.

Stephenson, Ralph., e Debrix, Jean. 1969. *O Cinema Como Arte.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora.

Usai, Paolo Cherchi. 2000. *Silent Cinema: An Introduction.* Londres: British Film Institute.

A FAVOR DE UMA TEORIZAÇÃO DO RESTAURO CINEMATOGRÁFICO, O CASO DE *METROPOLIS*

Ricardo Vieira Lisboa[1]

Resumo: Neste artigo apresentar-se-ão três possíveis teorizações para a prática do restauro cinematográfico que evitam, ou opõem, a filologia: a genealogia do palimpsesto de Giorgio Bertellini, a filosofia da música e a aplicação dos *princípios regulativos* de Kant à prática do restauro por Vinzenz Hediger e a taxinomia da lacuna por Paolo Cherchi Usai. Estas opções teóricas refletem uma preocupação com as contingências histórico-culturais dos filmes, das suas versões, as suas apresentações e a história de umas e de outras. Como caso de estudo considerar-se-á *Metropolis* (1927) de Fritz Lang que permitirá ilustrar os vários pontos dos três investigadores. Por fim propor-se-á um novo objeto de restauro cinematográfico que procurará coligir estas diferentes teorias a partir de uma distensão da noção de objeto fílmico.
Palavras-chave: restauro cinematográfico; cópia original; palimpsesto; master; conservação fílmica.
Contacto: rmpvlx@gmail.com

A acidentada história de *Metropolis*

É comum estabelecer-se, como princípio, nos restauros cinematográficos e nos trabalhos de conservação fílmica analógica a existência de um *material original*, isto é, um *master*. Material do qual as cópias de exibição são produzidas e que é a chave da cadeia de conservação (em condições ideais o negativo de câmara).

O supervisor do último restauro de *Metropolis* (1927), Martin Koerber, teve como um ponto de partida uma ideia fundamental para a desvalorização do conceito de *master* no restauro cinematográfico: no texto que acompanha a edição em DVD da *reconstrução* mais recente, afirma que "muitos viram, a certa altura, algo no ecrã chamado *Metropolis*. Mas o que terão visto? Certamente não terá sido o filme escrito em 1924 por Thea von Harbou e realizador por Fritz Lang entre 1924 e 1926, porque esse deixou de existir em abril de 1927" (Koerber 2010, 47, tradução do autor).

[1] Crítico no site *À pala de Walsh*, programador no IndieLisboa, realizador, vídeo-ensaísta e investigador nas áreas da história do cinema português e das problemáticas do restauro fílmico. A sua dissertação de mestrado, pela ESTC, intitulou-se *O restauro cinematográfico como auto-recoreografia, o caso de* Três Dias sem Deus *de Bárbara Virgínia*.

Lisboa, Ricardo Vieira. 2017. "A favor de uma teorização do restauro cinematográfico, o caso de *Metropolis*". In *Atas do VII Encontro Anual da AIM*, editado por Ana Balona de Oliveira, Catarina Maia e Madalena Oliveira, 139-148. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-8-3

Exatamente a propósito de *Metropolis* convém, parece-me, aproveitar o caso singular do filme de Fritz Lang para explorar a fragilidade que o conceito de *master* traz consigo, é esse o propósito deste artigo.

Em 1924 Thea von Harbou escreve o argumento que viria da dar origem a *Metropolis*, a rodagem do filme inicia-se nesse ano. A 13 de novembro de 1926 uma versão com 4189 metros de película foi apresentada à censura alemã e segundo as suas indicações o filme foi primeiramente exibido para o público, em Berlim, a 10 de janeiro de 1927 numa versão mais curta que a apresentada à censura a rondar as duas horas e meia de duração (dependendo da velocidade do projetor a duração do filme varia) (Bertellini 1995, 281).[2]

A partir dos anos 1930 começam a surgir os primeiros esforços de conservação, culminando na redistribuição comercial do filme, na Alemanha, nos anos 1950 (Bertellini 1995, 282). Nos anos 1970 inicia-se o primeiro esforço de restauro do filme *Metropolis*, pelo Munchen Filmmuseum encabeçado por Enno Patalas, tentando reconstituir a versão da estreia de Berlim. A versão de Enno Patalas é estreada em 1982 e tem 3170 metros (cerca de meia hora a menos que a versão de estreia).[3]

A 1 de julho de 2008 é descoberto no Museo del Cine de Buenos Aires um negativo duplicado de 16 mm (Naundorf 2010, 38) com metragem próxima da versão

[2] Foram também feitas versões diferentes para diferentes nacionalidades (o que significa que existiram logo na rodagem diferentes negativos de câmara), incluindo a versão de distribuição para os EUA com 3170 metros (cerca de 95 minutos, portanto com quase uma hora a menos que a versão da estreia) montada por Channing Pollock (Bertellini 1995, 281). Outras versões foram distribuídas e, recentemente, descobriu-se que a cópia de distribuição para a Argentina, Nova Zelândia e Australia terá sido a versão de estreia (ou algo com duração aproximada). Por influência da versão de Pollock e por receio de não recuperar o investimento, a UFA decidiu encurtar a versão de distribuição para 3241 metros (cerca de 100 minutos), que chegaria às salas alemãs no verão de 1927. Nem a versão de censura, nem a versão de estreia terão sido preservadas (pelo menos até à descoberta da cópia do Museo del Cine de Buenos Aires).

[3] A partir da versão de Patalas, Giorgio Moroder concebe a sua versão (que sendo vexada por críticos, historiadores e arquivistas, obteve um enorme sucesso de público por todo o mundo, principalmente nos EUA, incluindo no mercado do VHS) com 82 minutos em que substituiu a banda sonora escrita para o filme por música *pop* dos anos 1980, sonorizou alguns momentos com efeitos, coloriu o filme segundo a tipologia do cinema mudo (Bertellini 1995, 282); substitui os intertítulos por legendas, e cortou algumas (poucas) cenas. Outros restauros foram produzidos ao longo dos anos, pelo MOMA, Gosfilmofond de Moscovo e os já referidos Staatliches Filmarchiv de Berlim e o Munich Filmmuseum (Koerber 2010, 48). Todos estes contributos culminaram numa versão (dita mais completa) de 2001 (feita a partir da versão de Patalas) em 2K pela Friedrich-Wlhelm-Murnau-Stiftung (feita com o negativo de câmara da Paramount conservado pela Bundersarchiv-Filmarchiv e por várias cópias de nitrato de primeira geração de vários arquivos de todo o mundo, referidas acima). Do mesmo modo que a versão de Patalas dos anos 1980, a versão de 2001 apresentava os intervalos correspondentes às porções perdidas com intertítulos explicativos ou simplesmente com intervalos a negro.

de estreia.[4] A partir dessa descoberta, Martin Koerber supervisou o restauro que se estreou em 12 de fevereiro de 2010 no festival de cinema de Berlim.[5]

Posto isto é justo perguntar: existe uma cópia *original* (um *master*) de *Metropolis?* Existe uma versão, ou uma reconstrução, mais *original* que qualquer outra? Existe um *Metropolis* ou uma variedade deles?

Cópia ideal tipo

Feito este apanhado da história das cópias e das versões de *Metropolis* creio que ficou exemplificada a fragilidade do conceito de *master* cinematográfico: não só dificilmente se conserva um material que corresponda às características técnicas e práticas de *master* como a própria palavra implica uma noção de hierarquia das cópias e das versões, que pode ser tida de um ponto de vista qualitativo no que respeita à definição da imagem, mas que induz que essa qualidade pictórica se sobreponha à história que acompanha cada versão e que a torna igualmente válida.

Assim talvez seja conveniente evitar o termo *master*. Em sua substituição chamo a atenção para o termo cunhado por Paolo Cherchi Usai de *cópia tipo ideal* (Usai 1991, 44).

Usai define então o seu termo heurístico como "O *tipo ideal* de uma cópia de um filme é *a primeira cópia positiva tirada de um negativo original, no momento da sua primeira projeção*" (Usai 1991, 44, tradução do autor). Esta definição considera à partida três fatores fundamentais, a *materialidade* e *singularidade* de um negativo original (isto é, o negativo de câmara) a partir da qual se aplicou uma série de processos técnicos do qual resultará a primeira cópia positiva, material esse que ainda não constitui uma *cópia de tipo ideal*, já que o filme não existe antes (ou só existe aquando) da sua *projeção* – Usai refere-se à cópia não projetada como um modelo potencial.

De notar aqui as fragilidades deste termo: (a) no cinema mudo era frequente a existência de mais que um negativo de câmara já que muitas vezes se filmava com

[4] Gravado com abertura de som e como tal cortando o que teria sido a imagem da cópia de nitrato na parte superior e esquerda. A cópia tinha baixa resolução e a duplicação havia repetido a deterioração da cópia de 35mm e a sua sujidade (tendo esta cópia de nitrato de 35mm sido destruída após a duplicação).

[5] Utilizando alguns acrescentos de uma cópia da Nova Zelândia descoberta em 2005, quando a primeira estava demasiado danificada, num conjunto de planos e cenas completas que compõem 24 minutos adicionais (Koerber 2010, 49). Ainda assim duas cenas curtas não puderam integrar a versão

câmaras paralelas (foi o caso de *Metropolis*); (b) considera-se a *cópia ideal tipo* aquela que se projeta na *primeira* projeção porque no momento da projeção a película sofre micro-alterações que mesmo que não sejam imediatamente visíveis, são-no cumulativamente e destroem a integralidade da cópia e (c) uma vez que a primeira cópia atingiu um estado de deterioração tal, uma segunda positivação do negativo já será considerada inferior à primeira por desgaste semelhante do negativo, desgaste esse igualmente cumulativo, assim todos os novos positivos são sucessivamente mais distantes materialmente da *cópia ideal tipo*. A *cópia ideal tipo* não se traduz num objeto material que se propaga no tempo e se conserva, mas sim num de existência efémera e que cessa de existir no mesmo momento em que se materializa (no ecrã).

Usai conclui então que as noções de original e autêntico no que respeita ao cinema são premissas que não se podem aplicar, já que esse original está fixado num tempo sempre passado e inacessível, mas acrescenta:

> "Cada acrescento, subtração, modificação do material original equivale ao nascimento de uma nova entidade, isto é, de uma nova integridade, e cada uma deve ser considerada para todos os efeitos como um novo exemplar original, (…) de uma identidade diversa dos precedentes, nem inferior nem superior ao outros de um ponto de vista valorativo." (Usai 1991, 44-45, tradução do autor)

A vontade de compreender a prática do restauro (e aquilo que os restauradores dizem ser a sua prática) e dela construir uma teoria sólida, mesmo que não necessariamente abrangente, é uma vontade que perpassa os trabalhos dos três teóricos que passarei a apresentar, analisar brevemente e cruzar.

A taxinomia da lacuna por Paolo Cherchi Usai

Paolo Cherchi Usai, num artigo intitulado "El filme que hubiera podido ser; o, el análisis de las lagunas considerado como una ciencia exata" (1991), apresenta logo no título a intenção de considerar a lacuna como uma ciência exata e como tal as definições e a taxinomia que apresenta seguem essa intenção de teorização.

Lacuna é pois um termo que refere uma falta, é portanto um termo que se relaciona com um objeto e indica o que lhe está em falta, é um conceito que existe em relação com a materialidade de um objeto, referindo-se aquilo que nele já não está presente. Assim introduz-se uma outra noção, a lacuna diz respeito a um objeto que

---

de Kroeber dado o estado de degradação da cópia argentina — a versão apresenta cartões explicativos dessas duas cenas.

tem que ser considerado num determinado ponto da história "mais ou menos arbitrariamente" (Usai 1991, 43, tradução do autor). Isto é, a lacuna pressupõe o seu inverso, a totalidade, e como tal ela só existe se o objeto que lhe corresponde já tiver sido inteiro e agora se apresentar de modo parcial (lacunar). Dependendo pois do momento em que fixamos a totalidade do objeto fílmico, a sua dimensão lacunar variará. O que Usai propõe é a necessidade de definir a totalidade (que totalidade) e só a partir daí compreender e analisar a lacuna.

Considerando o caso de *Metropolis* qual é a sua totalidade? A maioria dos restauros considerou a noite de estreia como o modelo a atingir, no entanto sabe-se que esta versão já havia sido reduzida após a apresentação do filme à censura. Optar por uma em favor de outra não resulta, de modo nenhum, num juízo qualitativo. O que Usai propõe não é, no entanto, uma escolha arbitrária de entre as múltiplas versões do filme. Diz ele:

> "É aqui que o juízo do restaurador se torna crucial, e é aqui que o tratamento da lacuna se enriquece de uma instância ética. (…) Se a diferença entre as opções disponíveis influi na nossa capacidade de apreciar o valor da obra, devemos, efetivamente, eleger a hipótese que menos nos ajuda nesta direção?" (Usai 1991, 48, tradução do autor)

O que parece ser o facto fundamental de escolha para Usai aquando da definição de uma totalidade é a questão da visibilidade que o restaurador dá à obra restaurada e de que forma o restauro deve produzir uma obra nova que, de algum modo, exponha o filme na sua *melhor* versão, isto é, na versão que mais o beneficia de um ponto de vista estético, histórico, formal e cultural (e provavelmente económico) – com a salvaguarda de que qualquer restauro deverá enunciar claramente *a priori* quais os elementos do *pot pourri*.

Paolo Cherchi Usai propõe uma partição do conceito de lacuna em três vertentes. As três lacunas distintas e independentes, propostas por Usai, são: (a) *lacuna diacrónica,* aquela que é visível no ato da projeção, as lacunas do texto segundo a filologia (partes em falta, secções de narração ou de enunciado visual ausentes, mas também lacunas que, não afetando a compreensão da exposição ficcional, se evidenciam na alteração dos enquadramentos originais, na remontagem, etc.); (b) *lacuna sincrónica,* toda aquela que é própria da cada unidade visual e sonora, no caso do cinema o fotograma (riscos, alterações de coloração, manchas, fotogramas mutilados, marcas e demais consequências da vida projetada da cópia); (c)

lacuna ambiental, a que se manifesta aquando da exibição de qualquer imagem em movimento (alterações na performance do filme, se originalmente se tinha que o filme seria musicado ao vivo, ou um texto seria lido no seu decorrer, mas também a problemática da velocidade de projeção, sistemas com cheiro, as três dimensões, tipos de cor específicos, variações de ecrã largo e de formato do quadro, o suporte ou o caso dos sistemas de som estéreo anteriores ao Dolby (Usai 1991, 52-53).

Princípios regulativos para o restauro por Vinzenz Hediger

Já a proposta de Vinzenz Hediger é considerar a filosofia da música, especialmente a teoria de Lydia Goeher que considera os *princípios regulativos* de Kant aplicados à música, transcrevendo-a para uma teoria do cinema, do arquivo e como tal, do restauro. As vantagens de tal operação passam pelo facto de a filosofia da música considerar como ponto central do seu raio de ação a performance e como qualificá-la na relação com a obra do compositor. Esta perspetiva interessa ao cinema, e à teoria do filme, por trazer para primeiro plano a questão da exibição que não raras vezes foi desconsiderada.

A noção de obra em música agrega as duas vertentes, a partitura e a sua interpretação, sendo que esta última só será uma performance da obra se e só se cumpre perfeitamente a partitura (Hediger 2011, 4). Tal perspetiva evidencia e corrobora a perspetiva de que no cinema, como na música, não existe original.

A noção de Kant de *princípios regulativos* é que estes não surgem sem antes haver um processo de aprendizagem. Numa primeira fase o princípio está em disputa, o seu significado cristaliza-se numa fase seguinte e o processo só se conclui com o estabelecimento do *princípio regulativo* quando deste se originam práticas estáveis (Hediger 2011, 5). O princípio é totalmente funcional apenas quando a sua familiaridade é tal que a sua aplicação passa despercebida, ao ponto de regular a prática sem questionar a sua validade e significação. Nesse momento ocorre a produção de uma teoria da prática.

A conversão desta noção para a prática do restauro e das práticas do arquivo segundo os princípios de *obra* e de *performance* são parte da atenção de Hediger. O investigador refere que considerar uma obra fílmica deste modo redefine a noção de obra na história do cinema já que passa a haver uma componente material da história do filme e outra, dedicada à história das suas exibições.

Passar a considerar a performance do filme e respetiva história como uma parte essencial na sua compreensão e inscrição histórica implica uma mudança de perspetiva. Primeiro, há que considerar que cada exibição cinematográfica é irrepetível e como tal está sempre perdida no momento da sua concretização. Segundo, há a considerar que, como na música, qualquer exibição de uma obra fílmica é tão válida como qualquer interpretação de uma partitura desde que esta cumpra perfeitamente as indicações da obra (isto é, que possa ser perfeitamente identificada com a obra que se está exibindo).

Uma das primeiras dúvidas que podem surgir é de que modo se pode garantir que uma exibição pode ser perfeitamente identificada com a obra a exibir, ou de outro modo, "quais são as condições identitárias que fazem de uma certa performance, uma performance de uma obra específica?" (Hediger 2011, 14, tradução do autor). Pois bem, os *princípios regulativos* vigentes identificam a *obra* cinematográfica como *obra-película.* No entanto segundo Hediger só nos anos 1980 é que os historiadores de cinema e arquivistas começaram a dedicar o seu interesse às questões performativas do filme. Em especial no cinema mudo e naquilo que constitui o *princípio regulativo* desses anos do *filme-performance,* em que o filme mais que um objeto de um realizador, produtor ou argumentista era um objeto do exibidor que o ornamentava e integrava num espetáculo de variedades com efeitos visuais e sonoros síncronos com o correr da película. Outro *princípio regulativo* que, segundo Hediger, outrora regulou a prática cinematográfica e entretanto desapareceu com a mudança de paradigma, foi o do *argumento-partitura* que guiou os procedimentos de produtores na Hollywood dos anos 1920 e 1930, e que se fixou historicamente na ideia do *story as property*. Nesse sentido, para o produtor a obra-película era o menos importante, o argumento é que guardava o valor económico da sua futura interpretação – o *remake* como a reinterpretação de uma partitura musical. Outro dos *princípios* instituídos pela prática das cinematecas e pela *política dos autores* é o do filme-como-obra-de-um-autor. Este *princípio regulativo* definiu a prática dos arquivos e da programação das cinematecas e a sua instalação profunda na prática da conservação provocou consequências práticas evidentes, o tempo e os fundos investidos em encontrar, preservar e restaurar obras de um determinado realizador (com a intenção de completar e conservar a totalidade dos filmes desse *auteur*) promoveram a desatenção e desconsideração de uma parte substancial dos arquivos de filmes que não podiam

ser atribuídos e integrados no princípio do filme-como-obra-de-um-autor (Hediger 2011, 8).

A força de um *princípio regulativo* vigente como o do filme-película é tal, que ninguém se questiona (sinal de que é de facto um princípio funcionante e estabelecido) que um filme, para ser um filme perdido, tem que ser um do qual não se possua a película, isto é a sua componente material. No entanto a taxinomia de Paolo Cherchi Usai já enunciava que qualquer filme é já sempre um objeto lacunar e como tal já partilha uma dimensão de perda. Assim um filme é sempre de alguma forma um filme perdido (parcialmente), definir então uma performance perfeita de uma obra que não o é nunca (a partir do momento em que começa a existir) parece ser uma imposição recursiva vacuosa. Hediger conclui que "para que uma performance conte como uma performance de uma obra, tudo depende do modo como definimos filme-como-obra, i.e. que conceito de obra escolhemos para regular a nossa prática arquivista" (Hediger 2011, 15, tradução do autor).

Como tal, se o *princípio regulativo* for o *filme-performance* ou o *argumento-partitura,* então uma exibição válida de uma obra cinematográfica poderá incluir a exibição de obras fragmentárias, excertos ou demais fragmentos. Isto porque considerar o princípio filológico da totalidade textual do filme como condição *sine qua non* da sua versão original e impor tal princípio à exibição é dar primazia a um modelo que esqueceu (de partida) a componente performativa do filme (Hediger 2011).

O palimpsesto genealógico por Giorgio Bertellini

Apesar de o palimpsesto ser o centro das atenções de Bertellini, as suas dúvidas perante a perspetiva filológica são bem patentes e no seu artigo "Restoration, genealogy and palimpsests. On some historiographical questions" (1995) o conceito é usado segundo um ponto de vista diferente, o de Michel Foucault, e a sua leitura da história e da genealogia de Friedrich Nietzsche. O palimpsesto passa a ser portanto uma metáfora para a escrita da história, como uma reescrita contínua, detalhada, profusa e imperfeita dos espaços em branco deixados pelo próprio historiador na urgência de os preencher (Bertellini 1995, 280).

O que Bertillini considera então como palimpsesto genealógico é a acumulação de textualidades de várias naturezas, origens e disciplinas do conhecimento, em torno de um objeto fílmico. Assim o filme passa a ser, além da sua materialidade, o

conjunto da sua inscrição histórica, das várias interpretações, manipulações e apropriações ao longo do tempo, a sua receção crítica, a sua canonização cultural, os seus feitos artísticos e demais fontes culturais que circundam a obra.

Assim, o restauro passa de um conjunto de operações mais ou menos tecnicistas, de corta e cola, e converte-se num trabalho de profunda compreensão, interpretação e reescrita histórica — "o trabalho do restauro é essencialmente dirigido à reencenação de contextos passados" (Bertellini 1995, 279, tradução do autor) –, ou, pondo de outro modo, um trabalho historiográfico metodológico semiespeculativo e antineutral, através de uma *mise en scène* histórica de documentos e eventos do passado.

Conclusão

Como creio que ficou bem patente anteriormente, as múltiplas versões que os espectadores, arquivistas e historiadores puderam ver ao longo dos anos do que terá sido a obra de Fritz Lang são tantas e tão díspares em duração, ritmo e narratividade que a interpretação de Bertellini para este manancial de textualidades como um palimpsesto genealógico é, no mínimo, útil.

Assim, o palimpsesto genealógico é o acumular histórico e cultural de tudo aquilo que o filme foi agregando ao longo da sua existência. A questão da apropriação dos objetos do passado verte-se na prática do restauro e a versão de Moroder, por exemplo, surge como uma interpretação pessoal da partitura que Lang legou. Aliás, segundo Hediger, a versão de Moroder "implica o direito de um restaurador de apresentar uma obra segundo a sua própria visão, i.e. uma noção do filme como obra que inclui o aspeto da performance" (Hediger 2011, 15, tradução do autor).

Este olhar sobre *Metropolis* pela mão de Moroder apresenta vantagens em relação ao típico trabalho de restauro de cinematecas e estúdios com preocupações de produção de versões autênticas e símbolos de autoridade arquivística. A força de *Metropolis* (1984) está exatamente na forma como este não se prende a um trabalho de submissão respeitosa do trabalho de Lang e reprodutora *ad nauseum* da reverência ao cânone cinematográfico. A irreverência e o trabalho de apropriação acabam por ter um efeito perverso ao evidenciarem (ao contrário do que seria de esperar) um distanciamento que os restauros tradicionais são normalmente incapazes de conseguir pela sacralidade que oferecem aos filmes sobre os quais operam. Bertellini chega mesmo a apresentar a versão de Moroder como "um modelo para uma *perspetiva*

arqueológica que preserva a distância ao passado, e trata os seus documentos como 'objetos encontrados'" (Bertellini 1995, 287, tradução do autor).

Ou seja, a versão de Moroder assume de partida, na sua salganhada anacrónica, que aquilo constitui a própria salganhada anacrónica por detrás do trabalho do restauro reconstrutivo. Ao aproximar-se do trabalho dos realizadores do *found footage* que sempre operam sobre a natureza do *medium*, converte o filme de Lang num quasi-tratado sobre as operações de reescrita histórica que os restauros promovem. A obra restaurada como uma de natureza dúplice entre o ficcional do *scripto anterior* e o factual/documental da intervenção do restaurador na sua *mise en scène* histórica é um ponto de vista que acho importante perseguir. Há pois que olhar os objetos de restauro não através daquilo que eles tentam esconder-nos, mas através dessa evidência meta-cinemática que é a operação consciente das imagens fílmicas. Objetos que existem como que um olhar presente para o que podem ter sido os filmes e que revela o tempo a agir sobre a matéria do filme. Um olhar que é necessariamente dos nossos tempos.

BIBLIOGRAFIA

Bertellini, Giorgio. 1995. "Restoration, genealogy and palimpsests. On some historiographical questions". *Film History*, vol. *7*, no. 3, *Film Preservation and Film Scholarship*, 277-290.

Hediger, Vinzenz. 2011. "Original work performance. Film theory as archive theory". In: *Quel che brucia (non) ritorna – What burns (never) returns – Lost and found films*. Ed. Simone Venturini e Giulio Buris. Udine: Campanotto, 44-56.

Koerber, Martin. 2010. "Metropolis: reconstruction & restoration". In: *Metropolis booklet*. Ed. Jess Fulton e Jon Utterson. Londres: Eureka/The Master of Cinema Series, 47-51.

Naundorf, Karen. 2010. "The Metropolis mystery". In: *Metropolis Booklet*. Ed. Jess Fulton e Jon Utterson. Londres: Eureka/The Master of Cinema Series, 29-46.

Usai, Paolo Cherchi. 1991. "El filme que hubiera podido ser; o, el análisis de las lagunas considerado como una ciencia exata". *Revista Archivos de la filmoteca – Historia y arqueología del cine,* no. 10, 42-53.

ESTUDOS DE PUBLICIDADE

CRÉDITOS DECLARATIVOS E POSSESSIVOS: A LINHA ENTRE EXPLORAÇÃO ECONÓMICA E O RECONHECIMENTO ARTÍSTICO NUM FILME

Inês Rebanda Coelho[1]

Resumo: Os créditos na indústria do cinema têm mais valor e propósito para além da simples menção do papel que cada elemento da equipa que constitui um filme exerceu. Existem créditos dentro e fora do filme que não estão necessariamente ligados a um cargo. Esses créditos são conhecidos como créditos especiais. Alguns deles estão relacionados a um reconhecimento artístico pelo contributo que determinado membro da equipa ou do elenco forneceu. Outros tratam-se apenas de ferramentas de marketing que se conectam à audiência através da admiração pela figura de celebridade que certos indivíduos acarretam e que assegura uma exploração económica rentável do meio.

Durante esta investigação houve um foco em dois créditos especiais diferentes: o crédito possessório e o crédito declarativo. São créditos que, normalmente, internamente ao filme são usados na sua parte inicial (créditos iniciais) ou final (créditos finais). Externamente ao filme, os créditos declarativos e possessivos são exercidos em elementos de marketing e distribuição, como trailers, posters, outdoors e outras formas de publicidade.

A acreditação dentro e fora de um filme tem diferentes propósitos e diferentes significados. Usualmente, fora do filme diz-nos quais os nomes mais reconhecidos entre a audiência e dentro do filme, no decorrer dos créditos da equipa e elenco, dizem-nos que tipo de contribuição artística e criativa tiveram. Para este estudo foram analisadas obras cinematográficas, assim como a sua respetiva publicidade, para descobrir que tipo de informação nos podem conceder sobre o sistema de trabalho usado em cada filme e quais as suas diferenças.

Palavras-chave: créditos iniciais; créditos especiais; cinema; influência artística; produtor.

Contacto: insclh@gmail.com

Introdução

O intuito desta investigação é dar a conhecer que os créditos dentro e fora de um filme retêm informações que vão para além da simples identificação do cargo desempenhado pelos intervenientes. Os créditos suplementares, ou seja, os chamados créditos especiais dentro do filme, nome atribuído pela indústria de cinema

[1] Produtora de Cinema e Audiovisual, Investigadora no Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Doutoranda de Ciências da Comunicação na Universidade do Minho, Membro da GT Jovens Investigadores em Ciências da Comunicação da SOPCOM.

Coelho, Inês Rebanda. 2017. "Créditos declarativos e possessivos: a linha entre exploração económica e o reconhecimento artístico num filme". In *Atas do VII Encontro Anual da AIM*, editado por Ana Balona de Oliveira, Catarina Maia e Madalena Oliveira, 150-161. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-8-3

Americano, apresentam-se na abertura do filme, ou seja, durante os créditos iniciais ou início dos créditos finais, conforme a época e o sistema mais adotado por determinadas companhias.

Os conhecimentos possíveis de adquirir, resumem-se à influência artística e/ou económica de alguns membros, companhias, estúdios e distribuidoras, que poderão incluir direitos de exploração da obra. É pretendido, em primeira instância, explicar que tipo de créditos existem dentro dos créditos especiais, como são aplicados e o que significam. A análise efetuou-se no panorama americano e europeu, sendo os créditos a apresentar denominados de possessivos (ou possessórios) no cinema americano, sem uma designação específica no europeu. Foram agrupados alguns créditos pertencentes aos créditos especiais, que não têm termo próprio, em créditos declarativo e um híbrido nomeado de declarativo/possessivo. Estão igualmente presentes em diverso material de marketing, que por vezes, amparam o preservar da imagem do autor-celebridade (Goldman 2011).

Será apresentado um estudo extensivo, onde é examinada a figura do produtor e a possível deteção da sua criatividade nos créditos iniciais. Para esta observação foram selecionados 7 produtores Americanos e 5 europeus, considerados pelos seus pares e estudiosos da área como artistas influentes, não só nas obras em que participam, mas no cinema. Aos filmes recolhidos foi adicionada uma seleção aleatória de 72 filmes, por existirem realidades de produção que não se incluíam no modo de trabalho destes produtores ou pelos seus números não serem significativos. Foi estudado um total de 315 filmes, que mostraram como a tipologia de informação e a sua repetição são fatores significativos para retirarmos novas mensagens do filme. Mensagens essas externas à ficção, que nos ligam à realidade que construiu esse mesmo mundo ficcional.

Os créditos que irão ser expostos são decididos em parceria com os trabalhadores, assim como com as *guilds* e *unions* que os representam, existentes em muitos dos países anglo-saxónicos (DGA 2016a; 2016b; 2016c & PGA 2016). As regras e significados que circundam estes créditos foram inicialmente instituídos pela indústria americana e têm sido, ao longo dos anos, adotados por alguns países Europeus. Os produtores Europeus investigados exibem nos seus filmes um sistema idêntico ao americano. Porém, há que ter em consideração que a maioria dos países Europeus não possui diretrizes fixas de creditação, pela ausência de instituições que valorizam e fiscalizam a atribuição de créditos honorários. Portugal é um dos países

que não se rege por um sistema fixo e organizado como o americano, constatando-se perda de mensagens essenciais.

Por estes motivos e para compreendermos melhor o sistema europeu de creditação, é necessário aprofundar a metodologia usada pelos EUA, que continuam a usá-la de forma regrada, estruturada e com vários significados acrescidos.

Créditos Possessivos ou Possessórios

Dentro dos créditos especiais, a única diferenciação feita é relativa aos créditos possessivos, conhecidos igualmente como possessórios. Ao contrário dos restantes créditos especiais, são considerados créditos honorários e não possuem qualquer função aliada. É um crédito complementar que acarreta algum teor de vaidade e ego, tendo como única função atribuir pertença a apenas uma pessoa ou entidade que contribuiu para a elaboração da obra. Apresenta-se como uma ferramenta de marketing, que ajuda à propagação da imagem lucrativa do autor/celebridade e que é recorrentemente atribuída ao realizador.

> "Quando o realizador marca um filme como dele/dela, esse argumento pega, ele/ela diminui o esforço de contribuições criativas de alguns 500 membros do elenco e da equipa a um filme mediano de estúdio, enquanto eleva o seu próprio estatuto. A DGA [*Directors Guild of America*] apoia firmemente os seus membros, muitos dos quais podem reivindicar o manto de autor, dobrando o crédito "reconhecimento do papel principal do realizador" nos filmes. O crédito de vaidade fez 100 anos este ano." (Tradução própria de Heidenry 2015)

Nos Estados Unidos este não é um crédito de acesso limitado ao realizador e pode ser detetada esta atribuição a pessoas que nunca exerceram esse cargo. O *Basic Agreement* da DGA defende desde 1968 que "é política dos empregadores afirmar o direito tradicional de cada indivíduo e da administração de negociar livremente por…todas as formas de créditos especiais" (Tradução própria de DGA, 2016c). Não obstante, o realizador continua a ser quem recebe mais frequentemente este crédito. Por isso, no caso de ser empregue por um realizador, o termo mais usual dos créditos possessórios são: "A film by", "A [nome do realizador]'s film", "[nome do realizador]'s [nome do filme]", que podemos observar em várias obras cinematográficas concebidas ao longo da história do cinema, sejam europeias ou americanas, adaptadas à língua de cada país.

O segundo ofício que mais créditos possessórios recebe no contexto americano é o de argumentista. O modo de referenciação mais usual do crédito possessivo atribuído ao seu cargo é "[nome do filme] by [nome do argumentista]" ou "in [nome do argumentista]'s [nome do filme].[2] No estudo extensivo realizado, não foi encontrado nenhum exemplo europeu do argumentista que seguisse esta estrutura inspirada nos créditos americanos, ou seja, como crédito honorário e não de identificação de profissão.

Outra figura que também obtém, por vezes, um crédito possessório é a companhia de produção. Os formatos usuais apresentados são: "A film [companhia de produção]" ou "A [companhia de produção] film". Esta configuração é mais rara e é encontrada com mais facilidade associada a companhias de produção pertencentes a realizadores/produtores, apesar de também ser percetível em algumas companhias de produtores criativos, tanto europeus como americanos[3].

A última variante descoberta deste crédito é atribuída ao produtor, no entanto, apenas foi encontrado um exemplar no estudo extensivo realizado, que incluiu uma procura externa especificamente por esta ocorrência. Um filme alemão de 1971 denominado *Blue Movie*, também conhecido como *Das Porno Haus von Amsterdam*, onde podemos ler a seguinte creditação: "Blue Movie by Pim De La Parra". Pim De La Parra é produtor e não exerce mais nenhum cargo neste filme, enquanto o seu realizador é igualmente argumentista e só adquire um crédito relativo às profissões desempenhadas. Porém, há que ter em atenção que profissionalmente Pim De La Parra é realizador e argumentista antes de ser produtor.

Externamente ao filme, pretendemos salientar uma das exigências feitas pela DGA relativamente a *outdoors*. Nos *Basic Agreement* da DGA consta que:

> "Se a publicidade contém seis (6) ou mais créditos pessoais (ou menções), deve ser também concebido ao realizador um crédito adicional acima do título em forma de "A Film By" ("Um filme de")

[2] Temos alguns casos de argumentistas que obtiveram o crédito possessório em vez do realizador, como Neil Simon em *The Goodbye Girl,* 1977; Ernest Hemingway em *The Snows of Kilimanjaro*, 1952; Romain Gary em *The Roots of Heaven*, 1958; John Bright e Kubec Glasmon em *The Public Enemy*, 1931, entre outros.

[3] Temos os seguintes exemplos: *I soliti ignoti* de 1958 em que a conformação utilizada foi "Un film Lux- Vide Cinecitta" pertencente ao produtor Franco Cristaldi e *The Witches of Eastwick* de 1987 em que a companhia é exibida como "A Kennedy Miller Film", cujo seu cofundador é o realizador do filme, George Miller e nenhum dos produtores está associado a esta. Este crédito é muito frequente em filmes de animação, sendo atribuído a estúdios responsáveis pela produção do filme, como por exemplo, a Pixar no filme *Ratatouille*, 2007.

> que não deve ser menor em tamanho do que o crédito "Directed by" ("Realizado por")" (Tradução própria de DGA 2016a)[4].

A utilização do crédito possessório aliado ao realizador tornou-se excessiva. Apesar de continuar a ser visto como um selo autoral quando associado à realização, já não está tão conectado à contribuição artística fornecida, tendo perdido força ao longo dos anos. Este "reduz o crédito de realizadores, especialmente tendo em conta o facto que tem sido dado nos anos recentes a pessoas que acabaram de sair da escola de cinema" (Welkos 1998).

O principio básico que a DGA defende concernente aos créditos possessórios é a liberdade e a possibilidade de o realizador negociar livremente por eles. Todavia, os próprios admitem que "as práticas da indústria têm servido para diminuir o significado dos créditos possessórios por atribuí-los a realizadores sem discriminação ou determinação de mérito" (Tradução própria de DGA 2016c). A DGA encoraja a seguir, no mínimo, um dos seguintes parâmetros na atribuição deste crédito: ter um nome comerciável entre o público ou entre a crítica; ter estabelecido um estilo de assinatura; ter um corpo de trabalho substancial com um mínimo de 3 longas; ter tido um crédito possessório num filme anterior. Contudo, são incentivos e não normas a seguir.

A propagação e associação do crédito possessivo ao realizador deve-se à WGA (*Writers Guild of America*), que a 13 de dezembro de 1966 estabeleceu que o realizador só poderia ter um crédito possessório caso fosse igualmente argumentista do filme, ou seja, o autor da matéria base original, que nos remete para o *Cinéma d'auteur*. Este método começou a ser contestado por vários realizadores e pela DGA, o que deu origem a que nos anos seguintes os créditos começassem a ser atribuídos desmedidamente (DGA 2016b & 2016c). Apesar das linhas de sugestão estabelecidas pela DGA tenham como propósito o restauro do prestígio deste crédito e que a sua excessiva doação deixe de proliferar, estas guias são relativas à imagem do realizador na indústria e não à sua contribuição dentro da obra. O que nos leva, novamente, ao mesmo ciclo e mentalidade estabelecida pelo *Cinéma d'auteur* de que a imagem do realizador criada transcende a própria obra, algo que mais nenhuma profissão dentro do cinema tem. Tanto que, quando este crédito é atribuído a outro cargo ou entidade, o efeito interpretativo que acaba por ter é de maior influência na obra do que o

[4] Artigo 8, Secção 8-203, dos *Basic Agreement* da DGA.

realizador. A WGAW e a WGAE (*Writers Guild of America West and East*) alegam que:

> "Os argumentistas e os seus representantes podem assistir neste esforço ao dar a conhecer as suas crenças que a atribuição de um crédito possessivo ao realizador denigre o trabalho, não só de argumentistas, mas de todos aqueles que contribuíram criativamente para fazer um filme." (Tradução própria de WGAW & WGAE 2014)

Créditos Declarativos, Créditos Declarativo/Possessivos e a Marca do Produtor

Os termos crédito declarativo e crédito declarativo/possessivo, como mencionado, foram designações dadas de modo a diferenciar os restantes créditos especiais e agrupá-los junto de créditos com o mesmo propósito. O que facilitou a sua análise, especialmente no estudo exploratório. O nome crédito declarativo foi inspirado na seguinte frase de Margaret Heidenry: "Outros realizadores esqueceram o possessivo em favor de uma frase, se incompleta, declarativa: *A Frank Capra production*. *A Martin Scorsese picture.*" (Tradução própria de Heidenry 2015). Embora considere que "A Martin Scorsese picture" continua a ser uma variação da forma do crédito possessório, no caso de "A Frank Capra Production", ainda que seja uma afirmação possessiva, está aliada a uma profissão, à de produtor. Diz-nos também que não é qualquer produtor, mas o produtor principal do filme. Por esse motivo, ao crédito que tem uma conotação de posse, mas que atribui igualmente conhecimento sobre quem é o diretor de departamento ou entidade principal deu-se a designação de crédito declarativo/possessivo. Só se encontrou este crédito associado a produtores ou a companhias de produção apresentado como "a [nome do produtor/companhia de produção] production", não descurando possíveis variações. Este é, por isso, um crédito híbrido entre o possessório e o declarativo.

"Crédito declarativo" foi o nome concedido aos restantes créditos dentro dos especiais que têm como função apenas informar. É o crédito mais utilizado para adicionar mensagens sobre distribuidoras, estúdios/distribuidoras, companhias de produção, entidades financiadoras, produtores executivos e produtores. Existem dois com características específicas, que poderão apresentar alterações da sua formação: "[inserir nome] presents" e "in association with". O crédito declarativo "presents" é frequentemente atribuído às distribuidoras ou estúdios/distribuidoras. Indica qual ou quais os principais e que, por essa razão, detêm os direitos de exibição e/ou

distribuição da obra. Por vezes, apoiam igualmente na produção do filme, seja em termos financeiros ou de cedência de estúdios e material para as filmagens[5]. Também pode ser atribuído a um produtor ou produtor executivo, o que mostra uma grande influência no projeto, inclusive em termos criativos, podendo identicamente significar que possui direitos legais essenciais para a concretização da obra. Frequentemente, no caso Europeu, significa que é um *produtor délégué*, representante da entidade principal por detrás do filme, mas sem descurar a sua influência artística[6].

Passando ao "in association with", normalmente, este é atribuído a companhias de produção ou entidades que investiram significativamente no filme e/ou representa uma entidade ou companhia de produção detentora de direitos/*copyrights*. Tudo irá depender dos créditos que se seguem para saber qual dos casos é. Por exemplo: no filme *Snatch* de 2000, em que a *Ska Films* é a companhia de produção pertencente a Matthew Vaughn e Guy Ritchie. Guy Ritchie é o realizador e Matthew Vaughn é o produtor principal e obtém um crédito declarativo/possessivo. Por isso, o "in association" significa que a *Ska Films* é a companhia de produção principal e que detém *copyrights* juntamente com a *Screen Gems,* o estúdio/distribuidora principal

1º crédito | 2º crédito | 3º crédito | 4º crédito

5º crédito | 17º crédito | 18º crédito | 19º crédito

que adquire o crédito declarativo "presents". Veja-se a imagem a seguir.

Imagem 1- *Snatch*, 2000 © Screen Gems

[5] Exemplos: "Warner Bros. Presents" em *Tango & Cash* de 1989, "Twentieth Century-Fox Presents" em *The Visit* de 1964, "La Rank Film Distributors of Italy presenta" em *Le notti bianche* de 1957.

[6] Exemplo: "Franco Cristaldi presenta" no filme *Amarcord* de 1973 ou *Le grand retournement* de 2013 temos o crédito "Véra Belmont presenté". Dificilmente este crédito é atribuído a uma companhia de produção, apenas encontramos um exemplo de duas companhias de produção britânicas DNA Films e Film4 no filme *Never Let Me Go* de 2010, mas há que ter em conta que nesta situação estão ligadas a cofinanciamento, marketing e distribuição, por isso, o crédito é usado corretamente dentro dos parâmetros estudados e observados.

Para além dos créditos declarativos e declarativos/possessivos, mais recentemente no ano 2012, foi adotada a chamada marca do produtor pela indústria do cinema Americano. A marca do produtor é uma sigla que se traduz por p.g.a., que é apresentada à frente do nome de determinados produtores.

> "A *Producers Guild of America* tem-se envolvido no processo de determinar quem, para os *Academy Awards*, merece tal nome e prémios, recompensando com o direito de adicionar "p.g.a." depois dos seus nomes, nos créditos dentro do filme e em publicidade paga, os produtores que se qualifiquem." (Tradução própria de Squire 2016, 183)

Esta sigla é uma marca de reconhecimento do trabalho do produtor que ajuda a detetar quem foram os produtores criativos no filme (PGA 2016). O que atualmente nos facilita a aquisição de informação, no entanto, queremos saber se é possível detetar os produtores criativos num filme que não tem esta sigla. Este foi um dos motivos que nos levou a fazer um estudo de filmes, saber se é possível detetar a influência artística de um produtor numa obra, já que uma das suas funções é ser subtil e invisível, tal como uma segunda unidade.

Imagem 2- *Manchester by the Sea,* 2016 © Amazon Studios

Estudo Exploratório

Esta investigação foi iniciada com o propósito de encontrar um meio de identificar se o contributo do produtor num filme tinha sido criativo ou se, por outro lado, maioritariamente financeiro, delegando as tarefas principais que interferem artisticamente na obra a outro produtor ou ao realizador. Ao explorar este assunto foi

descoberto que através de teóricos como Júlia Dettke, Jason Squire, Francesco Casetti e Christian Metz, que os créditos nos atribuem informações que remetem à produção do filme. Foi este, então, o ponto de partida desta investigação, que levou não só à descoberta dos créditos especiais, mas à deteção que os créditos Americanos e de países ou equipas europeias que seguem o mesmo método revelam informações concernentes à contribuição artística do produtor, qual a companhia de produção e distribuidoras principais. "Os créditos iniciais apontam simultaneamente em frente, para a principal parte do filme e para trás, para a história da sua produção; conduz até a ficção cinemática precisamente ao falar sobre as condições extra- ficcionais da sua criação" (Tradução própria de Dettke 2015, 87). Ao longo deste artigo já foram dados exemplos de alguns dos filmes estudados. Ainda assim, ao todo foram examinados os créditos iniciais de 315 filmes onde 72 foram selecionados aleatoriamente, 110 pertenciam aos produtores americanos eleitos, ou seja, Peter Guber, Jon Peters, Arnold Kopelson, Art Linson, Darryl F. Zanuck, Barbara Broccoli e Michael G. Wilson e 123 aos produtores europeus escolhidos: Franco Cristaldi, Véra Belmont, Dieter Geissler, David Puttnam, Elías Querejeta. Foi observado nos créditos a sua ordem, o número de menções a determinados membros, a tipologia de créditos usada, os nomes referidos e os que foram omitidos. De igual modo, foi concretizado um levantamento do posicionamento de cada produtor na respetiva indústria, tendo em conta a apreciação por parte dos pares e estudiosos das contribuições artística fornecidas para as obras, tanto individualmente como para o cinema, sendo um dos principais motivos para a seleção feita.

A ilação que se retira deste estudo é que existem 18 casos no total, com variações da sua forma, mas que acabam por atingir o mesmo propósito, 4 correspondem à figura de produtor financeiro e 14 ao produtor criativo. Dentro dos produtores escolhidos, os únicos filmes que se encaixaram dentro de uma creditação considerada de produtor financeiro foram 2 filmes de Art Linson e 1 de Franco Cristaldi, apesar deste último demarcar bem a sua posição com o crédito declarativo "presents". Resumidamente, quando o produtor é responsável pelo financiamento, o realizador acaba por receber uma maior porção de créditos, entre os quais é comum haver um possessório, enquanto os produtores só recebem um remetente à sua profissão. Há filmes entre os aleatórios estudados em que o produtor não recebe nenhum crédito, como no *Léon,* 1994. Por outro lado, se o produtor é criativo obtém uma mesma soma de créditos ou superior em relação ao realizador, por vezes,

adquirindo um crédito declarativo/possessivo ou declarativo, ou em vez do produtor a sua companhia de produção[7]. Existem diversas variações da estrutura dos dois modelos de produtor. Por este motivo, recorreu-se a uma linguagem matemática ao longo da explicação de cada situação, que pode ser traduzida na seguinte imagem[8]:

- cmp ⊇ cmp [d.p] ∨ cmp[d] ∨ cmp[p] ∨ cmp (d.p+d) ∨ cmp[d*] ∨ cmp[d]
- prod ⊇ 1cprod ∨ 0 ∨ 1prod[d*] ∨ 2prod=(cmp[d.p]+cprod) ∨ 2prod=(cmp[d.p]+prod[d.p]) ∨ 2prod=(cmp[d*]+cprod) ∨ 2prod=(cmp[d*]+cmp[d.p]) ∨ 2prod=(cmp[d*]+prod[d.p]) ∨ 2prod=(cmp[p]+cprod) ∨ 2prod=(prod[d.p]+cprod) ∨ 2prod=(prod[d]+cprod) ∨ 2prod=(cmp[d.p]+prod[d.p]) ∨ 1cprod ∨ 3prod=(cmp[d.p]+prod[d*]+cprod) ∨ 3prod=(cmp[d*]+prod[d.p]+cprod) ∨ 2prod(prod[p]+cprod) ∨ 1prod=(cmp [d.p ∨ d]) 2prod+ cmp= (cprod+cmp[d.p])+ cmp[p]
- r ⊇ cr ∨ r[p] ∨ 2r[p] ∨ (r[p]+cr) ∨ (r(cmp[p]) +cr) ∨ (cmp [d.p] +r[p]+cr)
- e ⊇ e[d] ∨ e [d.p] ∨ e (d+d.p)
- d ⊇ d*
- vb ⊇ (1cr+1cprod+? [d.p] ∨? [p]) ∨ (1cr+1cprod+d.p(r+prod)) ∨ (cmp+2prod+2r=? cmp[p]+ (cmp [d.p] +cprod) + (r[p]+cr))
- tc ⊇ r[p] ∨ 2r+1prod= (r[p]+cr)+cprod ∨ 2r+1prod= 2r[p]+prod[d*] ∨ 3r=r(cmp[d.p])+r[p]+cr ∨ 2prod+1r=(cmp[d.p]+cprod)+(cr ∨ r[p]) ∨ 2prod+2r=(cmp[d.p]+cprod)+(r(cmp[p])+cr) ∨ 2prod+1r=(cmp[d*]+cprod)+cr ∨ 2prod+1r=(cmp[d*]+cmp[d.p])+cr ∨ 2prod+r=(cmp[d*]+prod[d.p])+cr ∨ 2prod+1r=(cmp[p]+cprod)+(cr ∨ r[p]) ∨ 2prod+1r=(prod[d.p]+cprod)+(cr ∨ r[p]) ∨ 2prod+1r=(prod[d]+cprod)+cr ∨ 2prod+2r+?cmp= ?cmp[p]+ (cprod+cmp[d.p])+ (r[p]+cr) ∨ 2prod+2r=(prod[d.p]+cprod)+(r[p]+cr) ∨ 2prod+2r=(cmp[d.p ∨ d*]+cprod)+(r[p]+cr) ∨ 1prod+1r=(cmp[d.p]+r[p]) ∨ 1prod+1r=prod[d.p]+(cr ∨ r[p]) 1prod+1r+?=cprod+cr+?(d.p ∨ p) ∨ 2prod+1r=(prod[d*]+(cprod ∨ cmp[d.p]))+(r[p] ∨ cr) ?cmp+2prod+2r=?cmp[p]+(cprod+cmp[d.p])+(r[p]+cr) ∨ 1cr+1cprod+d.p(r+prod) ∨ 3prod+1r=(cmp[d.p]+prod[d*]+cprod)+(cr ∨ r[p]) ∨ 3prod+1r=(cmp[d*]+prod[d.p]+cprod)+cr ∨ 2prod+1r=(prod[d*]+cprod ∨ cmp[d.p])+(cr ∨ r[p]) ∨ 2prod+1r=(prod[p]+cprod)+cr

Legenda Créditos: prod- produtor; r- realizador; cmp- companhia de produção; d.p- declarativo possessivo; d- declarativo; p- possessivo; d*- declarativo *presents*; cr- crédito nome realizador; cp-crédito nome produtor; vb- variação da base; tc- todos os casos apresentados; e- estúdio de cinema e/ou distribuidora; ?- outro ofício ou entidade que não o produtor ou realizador ou pertencente aos mesmos;

Imagem 3 - Resultados

[7] Há igualmente a possibilidade de apenas aparecerem as distribuidoras ou estúdios/distribuidoras e por vezes também as companhias de produção no início do filme, sem mais nenhuma menção. Os restantes créditos isolados são usualmente apresentados mais tarde, no início dos créditos finais em *frames* individuais. Todas as outras profissões habitualmente adquirem apenas um crédito relativo à sua profissão, seja num contexto que nos mostre o produtor financeiro ou criativo, a não ser, por vezes, o argumentista que pode obter um crédito possessivo, para além do correspondente à sua profissão. Não é possível mais do que uma pessoa adquirir um crédito possessivo no mesmo filme e quando é o argumentista a obtê-lo, segundo o estudo feito, geralmente o produtor tende a ser criativo, assim como quando é a companhia de produção a arrecadá-lo. Isto não quer dizer que o realizador é menos criativo ou tem menos influência artística, quer apenas dizer que o produtor cumpre todas ou a grande maioria das funções que o cargo lhe possibilita cumprir em termos artísticos e que não as delega ao realizador ou a outro produtor.

[8] Se contarem o número de exemplos relativos ao produtor, irão ter apenas um total de 17, pois existem dois acontecimentos distintos em que não aparece o nome do produtor nos créditos iniciais, ou seja, dois casos equivalentes a 0.

Conclusões

A partir dos créditos iniciais de um filme podemos saber se o produtor de cinema foi criativo ou financeiro, assim como obter informações sobre a sua distribuição, *copyrights* e outros direitos, companhias de produção, financiamento e influência criativa. O mesmo se pode conseguir através dos *trailers* americanos, apesar de os conhecimentos obtidos serem mais reduzidos. O restante material de marketing ainda se centra um pouco na figura do autor/celebridade, tanto na Europa como nos Estados Unidos, seguindo as tendências de cada época.

Em Portugal não fazem diferenciação de créditos especiais. O crédito "apresenta" tanto pode ser atribuído a distribuidoras como a entidades financiadoras ou a companhias de produção. Seria importante começar a haver uma preocupação em atribuir créditos de forma diferenciada, com o intuito de fornecer informação sobre a produção do filme.

BIBLIOGRAFIA

Dettke, J. (2015). The Opening Credits as Schriftfilm. In P. Weibel (Ed.), Typemotion. Type as Image in Motion (pp. 87-89) Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.

DGA, Directors Guild of America. 2016a. "2014- 2017 Basic Agreement". *DGA*. Disponível em: http://www.dga.org/contracts/~/link.aspx?_id=6B7DE45B1B574AB1899BA5389970BE10&_z=z Acedido em 23 de janeiro de 2017.

DGA, Directors Guild of America. 2016b. "Credits". *DGA*. Disponível em: http://www.dga.org/contracts/creative-rights/credits.aspx Acedido em 22 de janeiro de 2017.

DGA, Directors Guild of America. 2016c. "Possessory Credit Timeline". *DGA*. Disponível em: http://www.dga.org/Craft/DGAQ/All-Articles/0402-Feb-2004/Possessory-Credit-Timeline.aspx Acedido em 22 de janeiro de 2016.

Goldman, Jonathan. 2011. *Modernism Is the Literature of Celebrity*. Texas: University of Texas Press.

Heidenry, Margaret. 2015. "The Vanity Credit Turns 100: Why Directors Turn to 'A Film by'—and Why It's Caused Fights for Decades". *Vanity Fair*. Disponível em: http://www.vanityfair.com/hollywood/2015/03/vanity-credit-a-film-by Acedido em 3 de outubro de 2016.

PGA, Producers Guild of America. 2016. "The Producers Mark". *PGA*. Disponível em: http://www.producersguild.org/?page=producer_mark Acedido em 23 de janeiro de 2017.

Squire, Jason. 2016. *The Movie Business Book*. New York: Routledge.

Welkos, Roberto W. 1998. "A Film by [Your Name Here]." *Los Angeles Times*. Disponível em: http://articles.latimes.com/1998/jun/06/entertainment/ca-57026 Acedido em 17 de dezembro de 2016.

WGAW & WGAE, Writers Guild of America West & East. 2014. "Creative Rights for Writers of Theatrical and Long-Form Television Motion Pictures (The Latest WGA Provisions and Overscale Suggestions)". *WGAW & WGAE*. Disponível em:

http://www.wga.org/contracts/know-your-rights/creative-rights-for-writers
Acedido em 23 de janeiro de 2017.

FILMOGRAFIA

Belmont, Vera (Produtor) e Mordillat, Gérard (Realizador). 2013. *Le grand retournement*. França: Stephan Films, Imagine e Au fil de l'eau.
Cristaldi, Franco (Produtor) e Fellini, Frederico (Realizador). 1973. *Amarcord*.Itália & França: F.C. Produzioni, PECF.
Cristaldi, Franco (Produtor) e Monicelli, Mario (Realizador). 1958. *I soliti ignoti*. Itália: Méditerrannée Cinéma Production, Lux Film, Vides Cinematografica, et al.
Cristaldi, Franco (Produtor) e Visconti, Luchino (Realizador). 1957. *Le notti bianche*. Itália & França: Cinematografica Associati (CI.AS.) & Vides Cinematografica.
Damon, Matt; Beck, Lauren; Krasinski, John, et al. (Produtores) e Lonergan, Kenneth (Realizador). 2016. *Manchester by the Sea*. USA: Amazon Studios, The Affleck/Middleton Project & et al.
Ledoux, Patrice (Produtor) & Besson, Luc (Coprodutor, Realizador e Argumentista). 1994. *Léon*. França: Les Films du Dauphin.
Lewis, Brad (Produtor) Bird, Brad & Pinkava, Jan (Realizadores). 2007. *Ratatouille*. USA: Walt Disney Animations Studios & Pixar Animation Studios.
Parra, Pim, Dieter Geissler (Produtor) e Verstappen, Wim (Realizador). 1971. *Blue Movie*. Alemanha & Holanda: Scorpio Films, Dieter Geissler Filmproduktion & Stichting Continue Speelfilm.
Peters, Jon; Guber, Peter (Produtores), Konchalovskiy, Andrey e Magnoli, Albert (Realizadores). 1989. *Tango & Cash*. EUA: Warner Bros. & Guber-Peters Company.
Peters, Jon; Guber, Peter; Canton, Neil (Produtor) e Miller, George (Realizador). 1987. *The Witches of Eastwick*. EUA: Guber-Peters Company & The Kennedy Miller Productions.
Reich, Allon; Macdonald, Andrew (Produtores) e Romanek, Mark (Realizador). 2010. *Never Let Me Go*. UK & EUA: DNA Films, Film4 & Fox Searchlight Pictures.
Vaughn, Matthew (Produtor) e Ritchie, Guy (Realizador). 2000. *Snatch*. USA & UK: Columbia Pictures Corporation & SKA Films.
Stark, Ray (Produtor), Ross, Herbert (Realizador) e Simon, Neil (Argumentista). 1977. *The Goodbye Girl*. EUA: Warner Bros., MGM & Rastar Pictures.
Zanuck, Darryl (Produtor), Huston, John (Realizador), Gary, Romain e Leigh-Fermor, Patrick (Argumentistas). 1958. *The Roots of Heaven*. EUA: Darryl F. Zanuck Productions & Twentieth Century Fox Film Corporation.
Zanuck, Darryl (Produtor), King, Henry e Baker, Roy (Realizadores), Hemingway, Ernest e Robinson, Casey (Argumentistas). 1952. *The Snows of Kilimanjaro*. EUA: Twentieth Century Fox Film Corporation.
Zanuck, Darryl (Produtor), Wellman, William (Realizador), Glasmon, Kubec; Bright, John e Thew, Harvey (Argumentistas). 1931. *The Public Enemy*. EUA: Warner Bros.
Zanuck, Darryl e Derode, Julien (Produtores), Wicki, Bernhard (Realizador) 1964. *The Visit*. EUA, Alemanha, Itália & França: Cinecittà, Dear Film Produzione, Deutsche Fox AG (Defa) & et. al.

VIRAL DE HEINEKEN E NARRATIVAS AUDIOVISUAIS: A REPRESENTAÇÃO DO REAL COMO ARGUMENTO DE VENDA

Thiago Garcia Martins[1]

Resumo: O presente estudo tem como objetivo fazer uma análise da narrativa de um audiovisual publicitário na internet. Por esse viés, nota-se a relevância dos aspectos da construção narrativa para atrair a atenção de seu público-alvo no ambiente digital. Assim, o presente projeto pretende analisar o vídeo publicitário da marca Heineken "The Cliché", de 2016, que atingiu mais de 17 milhões de visualizações em sua publicação oficial. É possível considerar certo sucesso nesta campanha, todavia, houve também certas críticas por meio de usuários que descobriram que os personagens do comercial não eram pessoas "reais", mas atores. Desta forma, fica a reflexão sobre a construção narrativa que se esforça em representar o real pela utilização de diversas linguagens. Este trabalho, estabelece um caminho metodológico a partir do referencial teórico de João Carrascoza, Henry Jenkins, Jerome Bruner e Erich Auerbach.
Palavras-chave: publicidade; viral; internet; narrativa; representação do real.
Contato: tmartinspropaganda@gmail.com

Introdução

O artigo tem como objetivo fazer uma análise da narrativa de um audiovisual publicitário na internet: o vídeo publicitário *The Cliché,* da marca Heineken, de 2016, que atingiu mais de 17 milhões de visualizações em sua publicação oficial. É possível considerar certo sucesso nesta campanha, todavia, houve também críticas de usuários que descobriram que os personagens do comercial não eram pessoas "reais", mas atores. Desta forma, fica a reflexão sobre a construção narrativa que se esforça em representar o real com a utilização de diversas linguagens. Este trabalho estabelece um caminho metodológico a partir do referencial teórico de João Carrascoza (2014), Henry Jenkins (2008), Erich Auerbach (2002[1957]) e Jerome Bruner (1991).

Pela mídia digital, a publicidade também tem inserido seus apelos e, mesmo sendo um meio que proporciona diversas linguagens, várias peças usam de estratégias antigas. Contar histórias para captar a atenção e ficar na memória é um recurso natural

[1] Doutorando e Mestre em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná - UTP. Graduado em Comunicação Social (Habilitação em Publicidade e Propaganda) pela Universidade Paranaense. Docente nos presenciais e EAD de cursos de graduação e pós-graduação da Unipar.

Martins, Thiago Garcia. 2017. "Viral de Heineken e narrativas audiovisuais: a representação do real como argumento de venda". In *Atas do VII Encontro Anual da AIM*, editado por Ana Balona de Oliveira, Catarina Maia e Madalena Oliveira, 162-172. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-8-3

e até inevitável da criação publicitária. Para tentar validar isso, é interessante se aprofundar no universo da narrativa e analisá-la nos conteúdos publicitários na mídia digital.

A realidade é uma narrativa

Ao narrar uma história, cada autor cria personagens, lugares e acontecimentos de maneira única, cada narrador tem o poder de criar realidades. Em seu livro *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental,* Auerbach (2002 [1957]) realiza um estudo comparativo das diversas formas em que a realidade é representada em diferentes textos ao longo da história do Ocidente, daí o título do livro *Mimesis*, ou seja, mimetização, recriação da realidade pela imitação.

Outro pesquisador, Jerome Bruner, reforça como a construção da realidade é criada por meio das narrativas. A língua e outros sistemas simbólicos são produtos da cultura que mediam o pensamento e marcam em nossas representações da realidade. Estes produtos ao se organizarem de maneira lógica, pelas histórias, criam o efeito do real. Pelo olhar da semiótica, é possível compreender como os instrumentos produtores de sentido são de grande auxílio na construção das narrativas. Para Andacht, o "que todo signo tenta fazer correta ou erradamente é revelar algum aspecto do real" (2005, 100). Por meio dos signos, a narrativa vai se construindo e introduzindo significados, no caso da publicidade, gerando conceitos para as marcas. São elementos comuns desta mimese utilizada por contadores de histórias e, neste caso, pelos publicitários.

Para Bruner (1991), não há obrigação de chamarmos histórias de verdadeiras ou falsas. Diferente dos argumentos científicos – que devem ser verificados empiricamente – as narrativas só necessitam delas mesmas. Não há obrigatoriedade de ser precisamente lógica, e de que os fatos devam ser comprovados. Independente se a história contada ocorreu de fato, as construções narrativas só podem alcançar "verossimilhança" podendo ser aceitas ou não pelos indivíduos, como acontece com um mito urbano, por exemplo, algumas pessoas creem nas histórias mesmo sem fatos comprobatórios.

Todorov (citado em Bruner) também apresenta ideias sobre como a função narrativa vai além da fábula: pelas histórias é possível reapresentar enredos familiares com novas abordagens, desafiando a interpretação do leitor e, sendo possível, tornar usuais conceitos até então estranhos. Assim como mundos fantásticos e inusitados são

construídos na literatura, a publicidade, por meio de suas histórias, cria um universo ficcional para uma marca.

A publicidade é uma narrativa

No que diz respeito aos argumentos publicitários houve importantes mudanças , até os anos de 1960 a publicidade explorou os atributos dos produtos (argumentos racionais para convencer o público). Nesta fase era comum encontrar elementos da razão e mensagens publicitárias com frases imperativas "beba, faça, reverse", mas nas últimas décadas o apelo publicitário se deslocou para os benefícios sensoriais: as emoções. Assim, contar histórias passou, então, a ser a principal estratégia criativa das campanhas publicitárias (Carrascoza 2014).

A publicidade, ao criar narrativas para as marcas, pode ativar sensações e criar um apelo emocional em seu público. Segundo Scolari (2015), quando um produto se insere no enredo é introduzida uma mutação no cenário: as marcas passam da ficção para se tornarem referência, o que o pesquisador chama de *grife*. O mundo ficcional criado pela publicidade se torna a marca, a emoção que a narrativa produz no seu espectador entra em harmonia com os conceitos que o produto/marca pretende representar[2].

Para Carrascoza (2014, 10), a publicidade se utiliza de simbologias na criação de "narrativas possíveis e favoráveis"; o autor reconhece este apelo em publicidades impressas, *spots* de rádio e em alguns comerciais de televisão. Auerbach (2002[1957]) há mais de meio século já identificava como as narrativas criavam representações do real ainda na literatura ao analisar como a realidade é representada em textos clássicos ocidentais, como a homérica[3]. Este apelo ao simbólico está vinculado à criação de uma noção de verossimilhança: não no sentido de que o comercial retrata um fato ocorrido, mas, sim, no que poderia acontecer (uma realidade possível).

Pelas redes sociais os indivíduos consomem e produzem assuntos do seu dia a dia, publicam pensamentos, fotografias, transmitem vídeos, entre outros conteúdos

[2] Esta representação é ligada diretamente com a emoção que o público experimenta, podendo ser o conceito que a publicidade se propõe ou não (pode haver uma interpretação diferente do público, como discutiremos adiante).

[3] "Neste mundo 'real', existe por si mesmo, no qual somos introduzidos por encanto, não há tampouco outro conteúdo a não ser ele próprio; os poemas homéricos nada ocultam, neles não há nenhum ensinamento e nenhum segundo sentido oculto" (Auerbach 2002 [1957], 10).

que dão o aspecto do cotidiano de uma vida real. Além disso, estes mesmos conteúdos podem ser facilmente espalhados para seus contatos por meio do compartilhamento. Nesta mídia, a marca tenta circular imersa em conteúdos habituais e, de certa forma, invade o fluxo dos usuários que se relacionam com pessoas reais (família e amigos).

A mídia especializada no mercado publicitário já define o termo "publicidade nativa" como o conteúdo publicitário que é colocado dentro no mesmo contexto e formato em que foi inserido, onde o consumidor acaba não reparando que se trata de um comercial (Propmark 2014). Anunciantes afirmam que a publicidade nativa apresenta certa capacidade de gerar interação e ganhar a atenção dos consumidores. Por mais que as narrativas publicitárias sejam fictícias, elas tentam textualizar formas imaginárias do sonho/realidade na sociedade de consumo, inclusive alguns conteúdos publicitários trabalham certo o mimetismo do real como forte argumento: não deixando claro que se trata de um conteúdo publicitário (tendo um tom de inibição).

Para Schmitt (2000), as empresas não devem apenas espalhar sua marca pela mídia com o objetivo identificador, devem fornecer ao consumidor experiências positivas, precisam apelar para os sentidos, ao coração e à mente de seu público. Este esforço das marcas em se tornarem amadas e defendidas pelos seus clientes não é uma tarefa simples, mas pode gerar um retorno comercial interessante. Para Jenkins (2008), as marcas devem transmitir seu argumento de venda e conquistar a fidelização de seu público-alvo, no intuito de estreitar laços e construir uma relação emotiva entre o público e as marcas, transformando-se em *lovemarks*.

> "a Coca-cola se considera menos uma engarrafadora de refrigerantes e mais uma empresa de entretenimento que ativamente molda e patrocina eventos esportivos, shows, filmes e séries de televisão. Essa intensificação de sentimentos permite ao conteúdo de entretenimento – e a mensagem da marca – abrir caminho através da "confusão" e tornar-se memorável aos consumidores." (Jenkins 2008, 105)

As experiências que as marcas escolhem oferecer devem ser integradas e podem (ou até devem) ser transmitidas por meio de vários contatos, como uma narrativa transmidiática. Um *outdoor* em via pública, uma ação no *shopping center*, um vídeo viral, entre outras ações, contam uma parte da história e aproximam o produto do conceito ficcional que a marca se propõe. Portanto, a publicidade cria mundos por meio das narrativas no intuito de que uma representação simbólica se crie, e carimbe

o posicionamento como pessoa (jurídica) na sociedade. “Para nós, a publicidade é um viveiro simbólico no qual as empresas anunciantes, através do trabalho das agências de propaganda, cultivam narrativas possíveis e favoráveis (ao produto/serviço ou marca)” (Carrascoza 2014, 10). Para melhor compreender este processo, torna-se interessante analisar como uma marca utiliza das linguagens para impactar seu público.

A publicidade é um cliché

Em junho de 2016 a marca de cerveja Heineken publica um comercial na internet intitulado *The Cliché*, criada pela agência Publicis Brasil, produzida pela Hungry Man e dirigido por Caio Rubini e Fabio Pinheiro, (Clube de Criação 2016). O vídeo retrata a história de três homens que tentam convencer suas mulheres a terem um final de semana em um *spa*, caso isso ocorresse a Heineken os levaria para assistir a final do campeonato europeu de futebol no Allianz Parque (São Paulo).

As garotas, ao toparem a proposta, não vão ao *spa*: elas acabam sendo levadas para verem a decisão ao vivo no estádio europeu, e os namorados só ficam sabendo disso no telão do Estádio do Palmeiras, no Brasil, para a decepção dos rapazes, pois ao tentarem enganar foram enganados. A marca, então, fecha o comercial com a frase “Já pensou que ela pode gostar de futebol tanto quanto você?” Daí o título do comercial, que propõe fazer uma reflexão do clichê de que apenas homens gostam de futebol.

É fácil perceber como a narrativa foi recebida pelo público, principalmente em um momento no qual há uma discussão sobre gêneros. O comercial teve boa aceitação nas redes sociais, o vídeo na Fanpage da marca ultrapassou 17 milhões de visualizações e teve mais de 200 mil compartilhamentos. No YouTube, só no canal oficial, ultrapassou 3,5 milhões de visualizações. Lembrando que esta é uma estratégia já utilizada pela Heineken, quando havia obtido sucesso com outros comerciais em que homens são premiados com a final do campeonato europeu ao enganarem suas mulheres[4].

The Cliché, em um primeiro momento, se mostra como mais uma ação que estereotipa os gêneros: “homens gostam de futebol, mulheres de beleza”, todavia a narrativa possui uma virada que viola cânones. O contador de histórias que quebra o

[4] Como a peça *The Negociation,*de 2013 (https://www.youtube.com/watch?v=nf1u6s-LQq4)

usual e viola as tradições se torna uma figura inovadora e poderosa dentro de uma cultura (Bruner 1991). Neste caso, a Heineken vai além do enredo convencional e leva seu público a ver acontecimentos ordinários com uma nova interpretação, traz uma experiência inovadora ao espectador do comercial ao ponto de que o mesmo compartilhe com seus contatos nas redes sociais.

A história tem o poder de construir uma realidade e fazer com que o consumidor compreenda uma situação que, ao se tornar interpretável, torna-se suportável (Bruner 1991). A Heineken, ao narrar os acontecimentos por meio deste audiovisual, leva ao público à experimentação deste universo que a marca pretende representar. O *storytelling* delineia mundos possíveis das marcas e insere o "produto sempre como o detalhe visual no enredo da narrativa, condiciona a percepção do público e revela a 'construção' da história, deixando às claras o 'efeito' do real" (Carrascoza 2014, 158).

A marca de cerveja já veiculou outras peças que constroem o "universo Heineken", mundo este que vai se moldando a cada nova narrativa. As referências também são importantes: não é apenas um jogo de futebol, é a final de um dos maiores campeonatos de futebol do mundo, lá estão os melhores atletas em grandes estádios modernos, o que proporciona uma experiência ímpar. Assim, há certa contaminação ideológica deste universo com a marca, o conceito deste grande evento se confunde com os valores do produto.

A semiótica pode ser utilizada para descrever os instrumentos produtores de sentido, como as narrativas. Houve uma grande produção semiótica nas últimas décadas sobre a mídia, como a televisão, o cinema, entre outros. Nesta perspectiva semiótica, a narrativa criada nas publicidades torna a marca um dispositivo que pode produzir um discurso, atribuindo significados e dialogando com seu público.

> "A *grife* expressa os valores e é apresentada como um contrato entre consumidores e a empresa; ela propõe uma série de valores e seus consumidores ou aceitam (ou não) para se tornarem parte deste universo." (Scolari 2015, 16)

Quando um produto se insere no enredo é introduzida uma mutação no cenário. As marcas não estão mais na ficção, elas se tornam referência (*grife*), e o mundo ficcional se torna a marca.

No caso *The Cliché*, não apenas a fala dos personagens e os caracteres contam a história: há uma participação importante da linguagem audiovisual. A peça se inicia

com cenas mostrando a cidade de São Paulo com o texto: “São Paulo, uma semana antes da final da UEFA Champions League. E se você tivesse a desculpa perfeita para assistir a final numa festa da Heineken sem sua namorada?”, com a câmera trêmula a imagem dá um pequeno zoom em um restaurante, dando uma sensação de *voyeurismo* (Imagem 1).

Imagem 1 – Início do comercial: YouTube (2016)

O espectador está ali, escondido e presenciando a história. Ela, literalmente, passa diante dos nossos olhos. O filme publicitário aproveita deste efeito visual para reforçar uma ideia de que, o que se passa está sendo testemunhado, foi real. Esta ilusão de estar no mesmo tempo e espaço também é percebida no restaurante, em certos momentos a vista é da rua (Imagem 1), em outros como se estive sentado na mesa ao lado dos casais (Imagem 2).

Imagem 2 – Vista da mesa ao lado: YouTube (2016)

Em vários pontos da peça temos a câmera inserida na narrativa, o espectador, não só acompanha os homens enganarem suas namoradas e ganharem a oportunidade de irem ao evento, mas também vai à festa. Em determinada cena (Imagem 3), a

sensação que a imagem passa é a de que o espectador está sentado no carro com os ganhadores. Esta sensação se repete ao descerem do carro e ao chegarem a festa.

Imagem 3 – Ida ao evento: YouTube (2016)

Ao chegarem ao evento são surpreendidos por uma mensagem de suas namoradas que revelam que estão na Europa assistindo ao jogo ao vivo, enquanto eles, apenas uma transmissão. As reações apresentadas pelos personagens (primeiro de alegria e depois de decepção) também revelam aspectos do real. Ao captar a expressão de cada um dos personagens, novas interpretações e sensações podem ser experimentadas pelo espectador. Reações faciais e corporais são, também, lidas e interpretadas pelo espectador (Andacht 2005). Como ilustra a Imagem 4, a decepção dos namorados ao descobrirem que suas mulheres estão em Milão enquanto eles em São Paulo.

Imagem 4 – Reações que revelam o real: YouTube (2016)

O conhecimento dessa notícia causa decepção, uma classe de emoções fortes que podem ser sentidas de modo empático pelo espectador: seja também de decepção, por eles mesmos terem sido enganados, ou de satisfação, já que os enganadores foram enganados. Este é o ponto de virada que o enredo propõe: a quebra de cânones de que não foram os homens que venceram, mas sim as mulheres. O espectador também foi enganado, porém, de certo modo, gosta e aceita já que compartilha o comercial para que seus contatos também possam experimentar.

Seguindo os conceitos de Bruner, a Heineken se torna um narrador inovador, muda o final que o espectador aguardava e apresenta um novo ponto de vista, que o mesmo talvez nunca tenha pensado. Daí a proposta inicial da marca: repensar conceitos. O caso *The Cliché* também fez o público repensar sobre a veracidade da história: dias depois uma matéria revela que a maioria dos personagens eram atores. O que causou certa indignação de alguns usuários nas redes sociais, que não esperavam que toda aquela experiência proporcionada fosse simulada/atuada.

A peça, *The Cliché,* pretende quebrar o clichê de que quem gosta de futebol são os homens. Todavia, "ele revela outro clichê: o de uso de atores em ações publicitárias supostamente 'reais'" (Silva 2016). O próprio comercial é um clichê publicitário. Bruner salienta que a interpretação da história pode ser alterada por pequenos fatos:

> "Readerly story interpretation or hack story constructions can be altered by surprisingly little instruction. And the moment a hearer is made suspicious of the "facts" of a story or the ulterior motives of a narrator, he or she immediately becomes hermeneuticaily alert." (Bruner 1991, 9)

Um fato novo muda a interpretação da história, ao descobrir que os personagens sabiam que se tratava de uma ação da Heineken e que foram contratados para um comercial faz com que o público se sinta enganado. Bruner (1991) salienta que se o ouvinte suspeita dos fatos de uma história ou dos motivos de um narrador, o mesmo fica em alerta. É óbvio, para o espectador, que o intuito da Heineken era promover sua marca, mas isso não mudou a interpretação, o que mudou foi o fato de descobrirem que a história não era real e, sim, uma representação.

Considerações finais

A publicidade contemporânea se utiliza da construção de histórias para se aproximar do seu público, e até maquiar o conteúdo para que o mesmo não se interprete como uma publicidade. Assim, marcas como a Heineken criam uma realidade fictícia que procura se confundir com a realidade do espectador do comercial.

A publicidade tem utilizado narrativas para atrair, cativar e carimbar conceitos e valores em seu público. As marcas propõem experiências aos seus consumidores em vários canais no intuito de serem adoradas. Longe de querer concluir que a ação da Heineken é correta ou não, este artigo vem para refletir sobre o conceito do que é autêntico, e o valor que isso representa para a sociedade.

Em seu artigo *Life as a Narrative* (A vida como uma narrativa), Bruner (1987) analisa o modo discursivo em que os indivíduos organizam suas experiências por meio de narrativas. É pela organização dos fatos pelo pensamento que as pessoas estabelecem relações e compreendem a sua realidade. Neste sentido, e se baseando no caso estudado, fica a indagação sobre como uma narrativa "fictícia", mas até certo ponto realista, poderia se misturar com as "narrativas vivenciadas" do público, ou seja, como a realidade representada pelo comercial interfere na percepção do que é real, ao ponto do público se decepcionar, comentar, compartilhar em sua própria narrativa. E de como a "vida imita a arte e a arte imita a vida".

BIBLIOGRAFIA

Andacht, Fernando. 2005. "Duas variantes da representação do real na cultura mediática: o exorbitante Big Brother Brasil e o circunspeto Edifício Master." *Contemporânea - Revista de Comunicação e Cultura* 3(1), 95-122. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/3449/2515>. Acedido em 7 de outubro de 2014.

Auerbach, Erich. 2002 [1957]. "A cicatriz de Ulisses." Auerbach, Erich. *Mimesis: A Representação da Realidade na Literatura Universal*. São Paulo: Perspectiva. 1-42.

Bruner, Jerome. 1987. "Life as narrative." *Social Research* 71(3), 691-710.

_____. 1991. "The narrative construction of reality." *Critical Inquiry* 18(1), 1-21.

Carrascoza, João Anzanello. 2014. *Estratégias Criativas da Publicidade: Consumo e Narrativa Publicitária*. São Paulo: Estação das Letras e Cores.

Jenkins, Henry. 2008. *Cultura da Convergência*. São Paulo: Alephi.

Jenkins, Henry, Ford, Sam e Green, Joshua. 2013. *Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture*. Nova Iorque: New York University Press.

Martins, Thiago Garcia. 2014. "Metamorfose ambulante: uma reflexão sobre propaganda, cultura e tecnologia." *I Encontro Nacional de Pesquisa em*

Comunicação e Imagem. Londrina. Disponível em: <http://www.uel.br/eventos/encoi/anais/TRABALHOS/GT2/METAMORFOSE AMBULANTE UMA REFLEXAO SOBRE PROPAGANDA.pdf>. Acedido em 24 de novembro de 2014.

Propmark. 2014. *Publicidade nativa gera engajamento, dizem anunciantes.* 2014. Disponível em: <http://propmark.com.br/digital/publicidade-nativa-gera-engajamento-dizemm-anunciantes>. Acedido em 1 outubro 2016.

Schmitt, Bernd Herbert. 2000. *Marketing Experimental*. São Paulo: Editora Nobel.

Scolari, Carlos Alberto. 2015. "Narrativas transmídias: consumidores implícitos, mundos narrativos e branding na produção da mídia contemporânea." *Parágrafo* 3(1), 7-19. Disponível em: <http://revistaseletronicas.fiamfaam.br/index.php/recicofi/article/view/291>. Acedido em 6 de maio de 2016.

Silva, Rafael. 2016. "Heineken não faz lição de casa e usa atores em vídeo da Champions League: um dos atores também participou do vídeo do Reclame Aqui." *B9*. 06 de junho de 2016. Disponível em: <http://www.b9.com.br/65257/advertising/heineken-nao-faz-licao-de-casa-e-usa-atores-em-video-da-champions-league>. Acedido em 6 de junho de 2016.

"The Cliché: Heineken reforça que homens e mulheres gostam de futebol." *Clube de Criação*. Disponível em: <http://www.clubedecriacao.com.br/ultimas/the-cliche/>. Acedido em 6 de junho de 2016.

FILMOGRAFIA

Heineken, The Cliché. 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=wrmKl_HV4-A>.

IDENTIDADE E GÉNERO

CRIANÇA E IDENTIDADE DE GÊNERO PELA NARRATIVA DO CINEMA

Astréia Soares[1]
Aline Teodoro Caldeira[2]

Resumo: O trabalho analisa narrativas que o cinema de ficção faz sobre a criança e a construção de sua identidade de gênero. A partir dos filmes *Ma Vie en Rose,* dirigido por Alain Berliner (Bélgica/França 1997), *Billy Elliot*, dirigido por Stephen Daldry (Reino Unido 2000), e *Tomboy*, dirigido por Celine Sciamma (França 2011), discute relações entre a criança, a família e a escola diante de situações nas quais os marcadores culturais de diferenças binárias de gêneros não são eficazes para produzirem um padrão singular de heteronormatividade. Esta análise, sendo feita a partir das lentes do cinema, privilegia-se da sua liberdade de construir contra histórias e de se movimentar entre o tido como real e o tido como ficcional (Ferro 1996). Os filmes em questão promovem uma dialética da igualdade e da diferença de gênero pela qual circulam seus personagens centrais, três crianças que passam por algum tipo de repressão para se enquadrarem em padrões culturais dominantes. Por meio das suas narrativas, é possível refletir sobre o radicalismo que constitui a repressão de uma identidade que leva à negação da existência do outro (Hall 2003). O cinema de ficção se coloca do outro lado da fronteira da tirania das identidades (Appiah 1997) e, por isto mesmo, pode se valer das emoções como elemento propulsor de reflexão e de mudanças.
Palavras-chave: cinema de ficção; criança; identidade de gênero.
Contato: astreiasoares@gmail.com; alinetcaldeira@gmail.com

Introdução

Este trabalho procura registar contribuições do cinema de ficção que tem como temática questões relativas à identidade de gênero na criança, ainda que esta temática não seja central, mas possível de se apreender pela narrativa, pelas imagens e pela provocação de uma movimentação dialética entre o real e ficcional.

Esta abordagem se justifica, em primeiro lugar, pela criança não figurar com regularidade como objeto das análises sobre cinema, podendo, assim, oferecer uma contribuição para a reflexão sobre o lugar que o personagem infantil tem ocupado no cinema. Em segundo lugar, trazer à baila as representações que o cinema faz sobre a constituição de identidade de gênero na criança, em especial aquela que parece não se enquadrar nos padrões heteronormativos em circulação na sociedade, pode se

[1] Mestrado em Estudos Culturais Contemporâneos/Universidade FUMEC-Brasil.
[2] Mestrado em Estudos Culturais Contemporâneos/Universidade FUMEC-Brasil.

Soares, Astréia. Caldeira, Aline Teodoro. 2017. "Criança e identidade de gênero pela narrativa do cinema". In *Atas do VII Encontro Anual da AIM*, editado por Ana Balona de Oliveira, Catarina Maia e Madalena Oliveira, 174-182. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-8-3

configurar em interessante reflexão sobre as tiranias das identidades e sobre as possibilidades que o cinema tem de transpassar as suas fronteiras.

É possível que tenhamos consenso quando postulamos que prevalece uma cultura sexista de gênero nas sociedades contemporâneas, que estabelece padrões de comportamento distintos destinados a meninos e meninas. Esta construção social, contudo, é, em muitos casos, tomada como natural e como a correta para definir o comportamento nas relações sociais. A base destas construções, que são culturais, é buscada em um suposto determinismo biológico, na anatomia corporal, que leva a enxergar o ser humano como sendo masculino ou feminino apenas por seu marcador de sexo. Neste sentido, a perspectiva biológica equipara o ser humano a animais irracionais, desconsiderando, dentre outras coisas, sua capacidade de produzir cultura.

Os filmes selecionados para este trabalho – *Ma Vie en Rose,* dirigido por Alain Berliner (Bélgica/França 1997); *Billy Elliot*, dirigido por Stephen Daldry (Reino Unido 2000); e *Tomboy*, dirigido por Celine Sciamma (França 2011) – permitem uma análise que transpasse as fronteiras tradicionais de gênero e possibilitam trazer esta questão, associada ao mundo da criança, para uma leitura contemporânea das culturas que pretende superar as limitações dos binarismos como único padrão de interpretação possível.

Através das narrativas encontradas nestes três filmes, todos ambientados na Europa, propõe-se algumas reflexões sobre o processo de desconstrução da ideia de binarismo de gênero, entendendo gênero como uma construção sóciocultural que pode ser mais ou menos capaz de identificar os participantes de uma cultura. No caso da criança que tem na infância a fase inicial da sua formação, pode ser bastante intensa a exigência para que ela se enquadre à simplicidade dos padrões binários, sobretudo a respeito de aspectos que são, em geral, complexos.

Nos filmes em pauta, as crianças que são seus personagens centrais não se enquadram nos padrões heteronormativos. Nossa pergunta, então, é a seguinte: como estes filmes descreveram os papéis da família e da escola diante da incompatibilidade do comportamento destas crianças com os padrões culturais de seu grupo?

Observa-se que os filmes, por suas potencialidades narrativa e de construção de imagens, acabam por conduzir o espectador para além de um momento de entretenimento, ou seja, levam seu olhar para as questões do gênero na infância, que muitas vezes são revestidas de uma intensa crueldade emocional.

Ao associarmos criança, identidade e narrativa cinematográfica, tomamos como propósito pensar as crianças como agentes sociais, como produtoras e reprodutoras de cultura, e a infância como fase importante da vida, na qual a construção das identidades individuais e sociais se inicia. Nesta etapa, aprender a atuar de acordo com padrões rígidos de gênero pode vir a ser um aprendizado doloroso.

Cinema e cultura: potencialidades da linguagem cinematográfica

Tomando a cultura genericamente como teia de significados e como produção humana de sentidos, é importante destacar o papel da linguagem como agente destes sentidos. Chauí (2001) cita o linguista Hjelmslev que vê a relação entre linguagem e cultura como inseparável:

> "A linguagem é inseparável do homem, segue-o em todos os seus atos, sendo o instrumento graças ao qual o homem modela seu pensamento, seus sentimentos, suas emoções, seus esforços, sua vontade e seus atos, o instrumento graças ao qual ele influencia e é influenciado, a base mais profunda da sociedade humana." (Hjelmslev apud Chauí 2001, 172)

Chauí cita também a importância da linguagem na perspectiva de Rousseau:

> "Rousseau considera que a linguagem nasce de uma profunda necessidade de comunicação: desde que um homem foi reconhecido por outro como um ser sensível, pensante e semelhante a si próprio, o desejo e a necessidade de comunicar-lhe seus sentimentos e pensamentos fizeram-no buscar meios para isso." (2001, 172)

Uma vez destacada aqui, pela ótica da filosofia, a importância da linguagem para as relações humanas e para a constituição de uma cultura, somos levados a entender que os estudos das linguagens têm uma contribuição essencial para se compreender como os homens organizam sua vida social em seus diversos aspectos, comportamentos, símbolos e práticas, que são, em última instância, compreendidas e apreendidas pelo sujeito submetido às linguagens. Vem deste postulado a pertinência da reflexão acerca da linguagem cinematográfica, que faz com que, dentre outras coisas, a cultura transcenda o tempo e o espaço com suas fronteiras erguidas na construção de uma realidade cotidiana (Berger e Luckmann 1985).

O cinema se vale de sua linguagem para refletir e construir cultura, para provocar um tipo de experiência cultural que é capaz, como já foi dito, de romper com fronteiras geográficas, temporais, e de colocar em questão velhos edifícios simbólicos que uma sociedade pode insistir em continuar a legitimar (Berger e Luckmann 1985). Este pode ser o caso dos filmes *Ma Vie en Rose*, *Tomboy* e *Billy Elliot*, nos quais as regras da heteronormatividade podem parecer ao espectador sexistas e não merecedoras da sua legitimação.

Fernandes e Siqueira *apud* Anacleto e Maia afirmam que:

> "O cinema é um meio expressivo muito importante para evidenciar cenas cotidianas, dando sentido e significado a elas e, portanto, contribui na construção de identidades sociais. O discurso cinematográfico pode, segundo os autores, ser um instrumento que reproduz padrões sobre feminilidades/masculinidades." (2006, 3)

Dessa forma, o cinema é considerado um artefato da cultura material que possui várias dimensões – educativas, sociais, psicológicas, culturais –, podendo produzir e reproduzir novos e velhos parâmetros culturais, e podendo, também, como pretende ser o caso deste artigo, provocar reflexão teórica sobre a prática social.

Na sociedade atual, devido à intensa difusão das informações, em especial com o advento das redes sociais, culturas diferentes passaram a ter acesso às produções cinematográficas com uma rapidez nunca antes experimentada. Como os valores binários de gênero estão sendo questionados por vários segmentos em diferentes culturas, a linguagem cinematográfica pode funcionar, neste caso, como uma espécie de linguagem "universal" por meio da qual o importante debate da identidade de gênero da criança se faz circular criticamente.

Heteronormatividade em questão

As mudanças culturais contemporâneas não acontecem, evidentemente, sem embates sociais, políticos e culturais, sobretudo no que se refere à diversidade cultural. Estratégias significativas que tentam levar a cabo uma dada padronização cultural são adotadas pelos governos, pela sociedade civil, pela família, a religião e a escola. Algumas destas estratégias podem consistir tanto em criar quanto em anular os chamados estranhos (Bauman 1997).

Delphy *apud* Devreux (2005) analisa o órgão genital masculino como sendo um "marcador" da divisão social; portanto, o gênero precede o sexo. Afirma ainda que as categorias de classificação preexistem à importância real do sexo, ou seja, antecedem a cada marcação individual (2005). As relações sociais constroem-se em torno do marcador social de que sexo é primordial, de modo que "somos machos ou não somos machos".

De acordo com Bourdieu (2014), a força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificação. A diferença biológica entre os sexos masculino e feminino, especialmente a diferença anatômica entre os órgãos sexuais, pode ser vista como justificativa natural da diferença socialmente construída entre os gêneros.

Para Bourdieu, há uma socialização do biológico e uma biologização do social que produz nos corpos e nas mentes uma mudança segundo a qual a construção social é naturalizada e, por sua vez, reafirmada pelas instituições sociais. Uma força material e simbólica situa-se entre os sexos, definindo que os homens seriam mais "agressivos" e as mulheres mais temerosas, por exemplo. O autor aponta que o inconsciente histórico está ligado, portanto, não à natureza biológica ou psicológica (individual), mas às propriedades inscritas pela sociedade ao longo do tempo, o seu modo de fazer e agir segundo sua cultura. Nesta suposta natureza, isto é, na diferenciação entre os sexos, há um trabalho de construção social que visa produzir o desligamento do menino do universo feminino. Segundo o autor, há um adestramento dos corpos masculinos, inclinados e aptos a entrar nos jogos sociais mais favoráveis ao desenvolvimento da virilidade, à política, aos negócios, à ciência, entre outros.

A partir da diferença anatômica entre homens e mulheres, é estabelecido o gênero. Através do marcador de sexo, a sociedade estabelece o gênero em um procedimento que acaba por reduzir o ser humano ao pênis ou à vagina e, a partir desta construção redutora, vai definir o que o sujeito deve gostar e como deve agir. Aquele que transgride esta fronteira de gênero é definido socialmente, inclusive por atores sociais como a família e a escola, que supostamente deveriam proteger seus indivíduos, como um *outsider* que não tem compatibilidade entre o sexo biológico e o psicológico, homem-feminino e mulher-masculina.

Historicamente padronizou-se que os homens são sempre viris "machos", e sua heterossexualidade é colocada como um troféu. Mas quando os homens demonstram afeto, sensibilidade, muitas vezes, são vistos com maus olhos.

As cobranças de ordem heteronormativa começam bem cedo na infância, negando já nesta fase da vida o direito a se experimentar quaisquer ambiguidades. Começou-se a pensar na questão da homossexualidade na infância; o timbre da voz, o estilo de se vestir, a preferência por determinada cor, esporte ou música referem-se a possíveis expressões de gênero, muitas vezes confundidas com orientação sexual. Frequentemente essas questões colocam a criança como tendo "desordens de gênero infantil", que devem ser tratadas por um psicólogo, na busca por uma suposta "cura para uma também suposta homossexualidade." Esse equívoco é muitas vezes cometido em função de se querer que todas as crianças sejam padronizadas. O "problema" é atribuído, em geral, à criança e não aos processos socioculturais e institucionais que estabeleceram certos padrões como se fossem naturais e intransponíveis.

Crianças como protagonistas

Os três filmes escolhidos como base para as reflexões acerca das imposições sociais relativas à identidade de gênero e sobre as possibilidades de transgressão destas imposições têm em comum apresentarem crianças como personagens centrais de suas tramas. Além disso, as três crianças, Ludovic, Laura e Billy, não se encaixam perfeitamente nos padrões de gênero estabelecidos nos grupos sociais aos quais pertencem. Este desencaixe é o motivo da narrativa desenvolvida nos filmes e nos interessa perguntar como a família e a escola participam das situações em que as crianças fogem ao que se espera como conduta heteronormativa.

Começamos por Ludovic (*Ma Vie en Rose*, dirigido por Alain Berliner [Bélgica, França, 1997]), um garoto que não se identifica com a condição de ser um menino e insiste em ser menina, em se vestir como tal, usar adereços típicos de menina e, inclusive, expressar sua paixão pelo colega de escola. A família estabelece uma luta para aceitar as expressões de gênero transgressivas de Ludovic, o que se torna mais complicado ainda quando o alvo da paixão homoafetiva do garoto, o menino Jerome, é o filho do patrão de seu pai. Aqui, as imposições de gênero são somadas às imposições advindas das hierarquias sociais. Os problemas de Ludovic e de sua família aumentam com o pai da criança perdendo o emprego. A escola define o comportamento de Ludovic como "anormal". A família responde de forma ambígua e paradoxal. Ao mesmo tempo que ele é alvo do amor de todos os familiares, é também forçado a tentar se enquadrar em alguns padrões, como ter um cabelo curto como os

demais meninos e não usar roupas de menina. A família acaba sendo constrangida a afastar seus filhos da escola e a mudar de bairro, para uma área mais popular.

Apesar de todas as tentativas da família e da escola para realizarem o rompimento de Ludovic com o feminino, ele não perde a esperança de vir a se tornar menina. O que se percebe ao longo do filme é uma criança querendo ser ela mesma, a dificuldade da família em lidar com essa situação, oscilando entre aceitar e reprimir o comportamento do garoto, e uma escola reprodutora da padronização, negando e ocultando as expressões de sexualidades alternativas.

O segundo personagem infantil é Billy, personagem central do filme *Billy Elliot*, dirigido por Stephen Daldry (Reino Unido, 2000). Billy nasceu em uma família e em uma comunidade de mineiros ingleses. Vive com seu pai e seu irmão mais velho após a morte precoce de sua mãe. A comunidade de trabalhadores braçais nas minas de carvão é descrita no filme pela cultura dos valores masculinos da virilidade e da força. Neste contexto, o garoto Billy é estimulado a aprender a lutar boxe em um clube local.

Entretanto, o garoto tem uma aptidão que, no contexto sociocultural de sua família, é vista como transgressora: Billy é bailarino. Sua aptidão é percebida acidentalmente por uma professora do clube, que passa a lhe dar aulas de balé e suporte emocional para seguir com um treinamento praticamente oposto da expectativa familiar que é o boxe.

Desnecessário dizer que o balé, construído como uma atividade de meninas e de meninos homossexuais, foi proibido pelo pai, tão logo este "segredo" de Billy foi descoberto. O talento do filho consegue fazer com que o pai supere todo o constrangimento social da sua comunidade de homens e o garoto volta a dançar e a se preparar para a seleção do Royal Ballet School, companhia de dança de maior prestígio de Inglaterra. Com final feliz, o filme termina com Billy adulto, seguindo sua carreira de bailarino aos olhos do orgulho do pai que foi capaz de acompanhar o filho com seu talento desviante.

Laura é a personagem principal do filme *Tomboy*, dirigido por Celine Sciamma (França, 2011). Nascida menina, não se identifica com os padrões do seu gênero biológico. A família de Laura mudou de cidade por causa do trabalho de seu pai, o que foi uma oportunidade para que ela, então desconhecida, se apresentasse à sua nova vizinhança como menino, o garoto Michel. Para convencer as demais crianças

da vizinhança, ela tenta se aprimorar na imitação do comportamento e da aparência masculinos, inclusive esculpindo para si um pênis feito de massinha de modelar.

A família de Laura parece lidar bem com suas escolhas de usar roupas "masculinas" e cortar o cabelo curto, semelhante ao corte usado pelos meninos. A questão da identidade de gênero de Laura/Michel só passa a ser questionada quando ela agride um menino fisicamente e a mãe do garoto vai até sua casa para reclamar de Michel. A agressão ao vizinho foi interpretada pela mãe da garota como um problema de maior relevância do que a descoberta de que ela estava se fazendo passar por menino. Entretanto, a mãe de Laura a obriga a usar um vestido e a leva a casa do garoto agredido para desfazer o mal-entendido. Nesta parte do filme é muito significativa a fala da mãe da garota, ao lembrá-la que as aulas irão começar e ela terá que ir para a escola e ser menina; todas as pessoas irão conhecer sua verdadeira identidade.

Ainda que a família esteja preparada a acolher a definição de gênero de Laura, a escola não dará espaço para que sua identidade se expresse com liberdade.

Considerações finais

Billy é um menino apresentado no filme *Billy Elliot* com orientação de gênero de menino. Seu talento, que deveria ser aplaudido de imediato pela família e pela comunidade, ameaçou as construções de gênero, escapou das arrumações binárias confortáveis, segundo as quais meninos lutam boxe e meninas dançam balé. Ludovic e Laura, por outro lado, rejeitam as orientações biológicas de gênero. Os filmes *Ma Vie en Rose* e *Tomboy* nos levam a refletir que o ambiente familiar pode vir a ser mais compreensivo com as redesignações de gênero de suas crianças até o limite em que isto afeta a vida social delas e da família.

A tentativa de enquadramento dos três personagens infantis por parte das famílias se volta para a obrigação de demonstrar que houve uma aprendizagem social adequada para a vida adulta. O cinema de ficção consegue fazer com que as cenas em que Billy, Ludovic e Laura são submetidas à limitação revelem que as maiores limitações estão nas instituições sociais – pobres, binárias e arcaicas –, se não conseguem proteger suas crianças no exercício peculiar de suas ambiguidades.

O cinema de ficção consegue, portanto, transitar por territórios minados pelos tabus sociais, demostrando toda a agressividade que há nas formas de repressão à infância e à individualidade de uma criança**.** Os filmes descritos neste trabalho nos

permitem criticar construções culturais sexistas, contrárias à aceitação da diferença e da diversidade.

BIBLIOGRAFIA

Anacleto, Aline Ariana, Maia, Ana Claudia B. 2016. *Gênero na infância: análise do filme "La vie in rose" como instrumento pedagógico em educação sexual.* Disponível em <http: seer.fclar.unesp.br/iberoamericana/article/download/2758/2494. Acesso em 8 de dezembro de 2016.

Appiah, Kwane Anthony. 1997. *A casa de meu pai*. Rio de Janeiro: Contraponto.

Bauman, Zygmunt. 1997. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Berger, Peter, Luckmann, Thomas. 1985. *A construção social da realidade*. Petroplois: Vozes.

Bourdieu, Pierre. 2014. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Best Bolso.

Chauí, Marilena. 2001. *Convite à filosofia*. São Paulo: Editora Ática.

Devreux, Anne-Marie. 2005. "A teoria das relações sociais de sexo: um quadro de análise sobre a dominação masculina". *Sociedade e Estado*, v. 20, n. 3, 561-584.

Hall, Stuart. 2001. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora.

Hall, Stuart. A questão multicultural. Em: Solvik, Liv (Org.). 2003. *Da diáspora*. Belo Horizonte: UFMG.

FILMOGRAFIA

Billy Elliot. 2000. Direção: Stephen Daldry. Produção: Greg Brenmam e Jonathan Finn. Inglaterra.

Ma Vie En Rose. 1997. Direção: Alain Berliner. Bélgica, França e Reino Unido.

Tomboy. 2011. Direção: Céline Sciamma. França.

ESTUDOS DE CIENMA

AS DECISIVAS TRANSFORMAÇÕES AUDIOVISUAIS NAS ANIMAÇÕES PÓS-SINCRONISMO

Carolina Morgado Leão[1]
Claudiney Rodrigues Carrasco[2]

Resumo: Desde os primórdios do que entendemos hoje como cinema, já se fazia uso de intervenções sonoras. O acompanhamento musical era normalmente executado ao vivo, através de um pianista, um improvisador ou, as vezes, por uma pequena orquestra. Com o passar das décadas, o som para animacção foi se transformando e assim, cada vez mais atrelou-se às imagens, se fundindo e unificando. Já na década de 1930, os desenhos animados formam um poderoso elo com a música, produzindo com isso, uma gama de cartoons musicados e sem a presença de diálogos. Deste momento em diante, a trilha musical torna-se parte vital da narrativa, através da articulação e sincronia com a imagem, criando significados, possibilitando a compreensão do espectador na história. A compreensão do som está associada ao acordo que existe entre o emissor e o espectador, quando este, em uma exibicção, entra na sala para "ver-ouvir" uma história contada. O alicerce preeminente na projeção é a narrativa. Portanto, a trilha sonora, através do sincronismo, do seu uso de forma poética e também, através do uso de sons que de certa forma, já estão na memória de toda a sociedade ocidental, integra a articulação e a organização da narrativa na animação, compondo assim, um elemento de sua montagem. E desta maneira, a percepção fílmica é de fato audiovisual e permite numerosas combinaçães entre sons e imagens animadas.
Palavras-chave: sincronia; advento sonoro; animações musicadas; cinema de animação.
Contato: caca17leao@yahoo.com; ney.carrasco@gmail.com

Introdução

Na década de 1920 (antes da sonorização), os filmes usavam música ao vivo e um set com instrumentos e ferramentas para produzir ruídos e efeitos sonoros. Esta estrutura para acompanhar um filme, dependia muito da sala de projeção, algumas não tinham recurso nenhum, neste caso, o filme era exibido em silêncio. Era também ressaltada a importância não só da música, mas, principalmente dos utensílios para

[1] Musicista (UNICAMP, 2009). Mestra em música (UNICAMP, 2013) e Doutoranda em música (UNICAMP). Todos os títulos com ênfase no estudo de som do cinema.
[2] Professor do Departamento de Música da UNICAMP. Compositor de trilhas musicais para teatro, cinema de animação e televisão desde 1985. Atua nos programas de pós-graduação em Música e em Multimeios da UNICAMP (mestrado e doutorado) desde 1999. Coordena o Grupo de Pesquisa em Música Aplicada à Dramaturgia e ao Audiovisual, sediado no Instituto de Artes da UNICAMP. Pesquisador CNPq nível 1d e atualmente ocupa o cardo de secretário municipal da cultura de Campinas-SP.

Leão, Carolina Morgado. Carrasco, Claudiney Rodrigues. 2017. "As decisivas transformações audiovisuais nas animações pós-sincronismo". In *Atas do VII Encontro Anual da AIM*, editado por Ana Balona de Oliveira, Catarina Maia e Madalena Oliveira, 184-193. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-8-3

execução dos diversos efeitos sonoros no caso de exibição de uma animação. Se o efeito fosse usado de maneira correta, no *timing* da ação, a animação tornava-se muito mais cômica:

> "Em lugar nenhum o sucesso, a arrancada de um filme, depende tanto dos efeitos especiais quanto aqui. Pode ser afirmado candidamente que esses efeitos, incluindo os melhores deles, não são sempre puramente musicais. Uma bateria de artifícios e outros acessórios são realmente necessários para enfatizar a ação na tela de uma maneira cômica. Frequentemente o ruído é o artifício mais desejado para levantar a graça nos espectadores; e o ruído novamente pode ser de vários tipos. Ele deve sempre ser amplamente imitativo ao acompanhar uma queda, uma batida, um escorregão, um rodopio, um voo no ar, uma pancada, um apito de um motor, um pio de um pássaro, um miado de um gato, um latido de cachorro. Em última análise precisa-se de muito pouco para fazer uma platéia dar risada; o pavio de um arsenal de risadas pode ser explodido com uma pequena faísca. A experiência, aqui como em qualquer lugar, vai provar o melhor professor, e o músico vai em breve descobrir quais efeitos funcionam melhor e produzem os melhores resultados." (Lang e West 1920, 18)

A parte musical das animações era, na maioria das vezes, responsabilidade do músico. Muitos improvisos eram feitos devido à ausência de partituras para o gênero. Temos conhecimento que era recorrente o uso de partituras para filmes *live action* de longa metragem, porém para animações, ou até curtas *live action*, são raras as referências de alguma música ou partitura encomendada. Na indústria cinematográfica, alguns consideravam o som, um componente importante para os desenhos animados bem antes do advento sonoro. O executivo Boswell F.C. 'Wild' Gunning escreveu em 1919 que em algumas das maiores casas de Nova Iorque esses sujeitos de desenho animado ganham mais risadas proporcionais à sua duração do que comédias de um gênero diferente. Isso é particularmente verdade nas casas da Broadway- e principalmente devido ao trabalho da orquestra. Entretanto, com apenas um órgão e alguns efeitos, resultados muito bons podem ser atingidos.[3]

> "Se você não exagerar, aqueles efeitos do tipo 'rangido', sincronizados com a ação do desenho animado, ajudam enormemente. Depois, são utilizados todos os tipos de artifícios, como o zunido de mosquitos, risadas diabólicas, cacarejos, etc. Isso

[3] Utilizado entre aproximadamente 1912 and 1925, o Photoplayer é uma espécie de pianola. Foi desenvolvido especificamente para fornecer música e efeitos sonoros ao cinema e foi muito utilizado pelo cinema de animação por conter diversas sonoridades cômicas, como buzinas, assobios, entre outras.

> ajuda muito, como foi constatado ao se comparar essa maneira de rodar o desenho animado com a maneira comum de 'só rodar o filme'" (Maltin 1987, 27 apud Vita 2009, 35).

Das raras referências musicais para animações escritas neste período, temos como exemplo o *Musical Accompaniment of Moving Pictures: A Practical Manual for Pianists and Organists* (Boston Music, 1920), escrito pelos acompanhistas Edith Lang e George West. O livro não é exclusivamente escrito para acompanhar animação, porém ressaltamos no mesmo, o capítulo *Animated Cartoons and Slap-Stick Comedies*. O conteúdo relaciona musicalmente o gênero da comédia com as animações. Essa relação ocorre, pois, uma piada rápida, pode ser facilmente salientada através da música e dos efeitos sonoros. As construções de cena neste período da animação (*gags*) valorizavam o efeito cômico que os sons traziam para a cena. Neste capítulo, também é salientado a importância de escolher o tema certo para uma determinada cena; assim como os efeitos sonoros, a música tem que ter o timing correto da ação para proporcionar o efeito desejado. "Se o ponto da piada for perdido, se o músico se atrasar com seu efeito, tudo será perdido, e a platéia terá o seu direito de prazer omitido" (Lang e West 1920, 18). Podemos já constatar então que na década de 1920 já era consciente não somente a necessidade de utilização de som para o cinema mas, ao pensarmos em "timing correto da ação" como dito anteriormente, ou na afirmação de Lang e West sobre "perder o tempo correto para a utilização de um som específico com a imagem", notamos claramente que o uso dos elementos (imagem e som) em sincronia, se faz vital para a realização do cinema (1920, 18).

A transformação sincrônica

Em 1924 os irmãos Fleischer (Max e Dave Fleischer) utilizaram pela primeira vez um sistema de som – o Phonofilm, na série Song Cartunes. O primeiro título foi *My Old Kentucky Home*. A tentativa de incorporar som na animação foi válida para alertar todos os estúdios das novidades que chegavam porém, haveria ainda um obstáculo a ser transposto: A sincronia entre imagem e som ainda estava aquém do ideal. Assim percebemos que as transformações do final da década de 1920 são definitivas para toda a indústria cinematográfica principalmente no âmbito da sincronia. O lançamento do longa metragem *O Cantor de Jazz* (1927) e em 1928 a animação dos estúdios Disney *Steamboat Willie,* demonstram o *frenesi* que o cinema passou após a efetiva incorporação de som sincrônico com as imagens. A estréia sonorizada consagrou rapidamente Mickey Mouse e, em apenas um ano, Mickey

ganhou mais 15 desenhos assim, em contínua ascensão toma espaço cada vez maior nas décadas seguintes.

É importante frisarmos, que esta mudança definitiva do cinema silencioso para o sonoro não se deve apenas à inserção do som nas projeções afinal, já havia sido inventado anos antes o sistema de som Lee DeForest (Phonofilm) que possibilitava o som nas projeções, como é o caso da animação Song Cartunes dos irmãos Fleischer já mencionada. Com o surgimento do Vitaphone, a possibilidade em sincronizar som e imagem se torna próxima porém, este dispositivo ainda assim apresentava falhas à respeito da sincronia como o som em disco.[4]

Imagem 1 – Publicidade sobre a tecnologia do Vitaphone

Com alguns obstáculos ainda a serem transpostos no que tange a inserção do som no cinema, concluiu-se que a possibilidade de inserção do som na película, como era feito com a imagem seria a alternativa mais eficaz. Assim os novos experimentos voltados a transcrição do som na película foram feitos e assim foi obtida a total sncronia entre a imagem e o som.

[4] O vitaphone ainda não fornecia o resultado perfeito. Frequentemente o filme se partia, interrompendo todo o processo de sincronização e obrigando o operador a voltar o filme desde o início ou escolher um ponto próximo do disco para colocar a agulha. Outros problemas comuns eram riscos no discos, "pulos" da agulha e a própria logística de transporte de equipamento, distribuição, custos, etc.

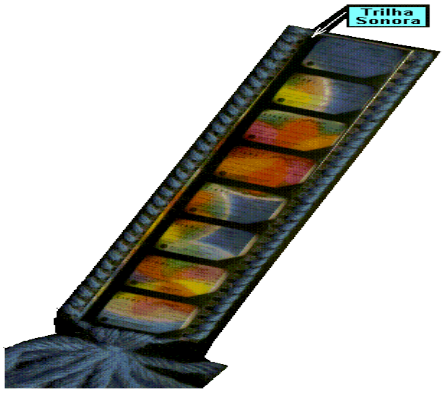


Imagem 2 – A impressão da trilha sonora na película (som óptico)

Este foi o marco definitivo para o caminho do som no cinema tanto de *live action*, quanto de animação. Porém, o som no cinema de animação concomitante a esta melhoria do som optico, havia ainda obstáculos a vencer antes de se consolidar no universo sonoro. Primeiro, o fator psicológico na própria concepção de desenhos animados falantes. Mesmo que os espectadores esperassem ouvir pessoas falando ou cantando em filmes *live action*, ouvir as vozes de desenhos animados falando causaria um impacto diferente. Havia grande preocupação por parte dos animadores que as vozes, "soassem fora de lugar", estranhas. O segundo problema ainda permeava o campo da perfeita sincronia. O som na pista óptica resolveu com este problema no âmbito dos aparatos de projeção porém, ainda assim para gravar uma orquestra por exemplo, ainda pairava a questão: qual seria a velocidade que a música deveria ter em relação com as imagens? Um funcionário dos estúdios Disney, deu a ideia para Walt Disney de utilizar um metrônomo para medir a velocidade da música, determinando assim, a quantidade de quadros da animação pelo número de compassos da música. Por exemplo: poderia haver 8, 12, 16 quadros por compasso, a idéia era simplesmente conseguir medir quanto de música é utilizada em determinada quantidade de quadros. Este processo foi chamado de *bar sheet* (folha de barras) e possibilitou assim, a precisão necessária para uma completa sincronia. A exatidão do som na imagem aconteceu, a sincronia proporcionou isso e abriu as possibilidades diversas para uma nova linguagem na animação.

A sincronia e o desenvolvimento narrativo na animação

Como já foi mencionado, o primeiro *cartoon* concebido totalmente para som foi *Steamboat Willie* (1928). É importante entender o porquê desta animação ter muito mais importância do que muitas outras que vieram antes também sonorizadas. Seu

diferencial estava justamente na maneira de incorporar o som, na articulação: neste momento em que a necessidade de sonorizar toda a indústria cinematográfica (longas metragens, curtas e animações) parecia urgente, muitos apenas agregavam uma trilha sonora da maneira mais simples possível. Walt Disney teve a percepção em como articular, relacionar som-imagem e cuidadosamente, incorporou o som na animação pensando no significado desta interação entre imagem e som. Utilizando o som não apenas como uma novidade tecnológica (como muitos enxergavam), Walt Disney aproveitou todo o potencial que o som poderia trazer para a animação e o articulou minuciosamente, além da perfeita sincronia de ruídos e assobios. Quando temos o som previamente pensado, idealizado desde o início da concepção de um filme, é possível obter um resultado muito mais consistente e surpreendente. Portanto, por trabalhar o som desta mandeira, os estúdios Disney realmente marcaram a história e fizeram diferença no cinema de animação.

> "A formação do código narrativo do cinema, bem como do referencial que, paralelamente, o público desenvolveu para decodificar esse código, não se deram exclusivamente pela dimensão imagética do cinema, mas sim pela soma desta com a dimensão musical. Desde o princípio, a articulação fílmica dá-se com a presença da música. Em outras palavras,o cinema pode não ter nascido falado, mas com certeza nasceu musical." (Carrasco 2005, 16)

Animações musicadas

A partir então da nova consciencia sobre o a articulação entre som e imagem e suas contribuições para o desenvolvimento narrativo, o som na década de 1930 se desenvolve extremamente vinculado com a música e assim, no campo do cinema de animação surgem os desenhos animados musicados.

> "The modern cartoon, and especially the Hollywood cartoon from the Golden Age of Animation, relies so much on music that it is truly difficult to conceive what they might have been like without a soundtrack." (Goldmark 1997)

O processo então de composição para um desenho animado havia mudado, em entrevista a Michel Barrier, o compositor Carl Stalling conta que muitas vezes ele recebia o mesmo *storyboard* que o animador e que a música era composta ao mesmo tempo que o desenho, tendo apenas como guia o *beat* que deveria ser usado e outras vezes a música era composta depois da animação feita:

> "Às vezes, o diretor faz a ação encaixar em uma determinada peça musical, e outras vezes eu escrevi a música para encaixar em certas ações. Na maioria das vezes, os diretores e animadores eram livres para fazer o que eles achavam melhor para tornar a ação mais eficaz." (Stalling, Barrier, Gray e Spicer 1971)

Neste período a trilha sonora e a animação já usufruem da sincronia, a música e a imagem andavam em paralelos, já se pensava na relação e articulação entre música e imagem. Após o advento sonoro, muitas vezes, as animações musicadas eram regidas por um pulso do início ao fim (como uma peça musical), onde toda ação que houvesse no desenho animado mimetizasse a música. Assim, notamos que a música não era apenas um reforço da imagem, mas de fato, cria e muitas vezes conduz a construção de uma animação.

Nada impedia então que a trilha musical fosse composta antes mesmo da imagem. A equipe de criação era uma só, os animadores e compositores eram responsáveis pelo resultado na mesma proporção, portanto, a criação era feita em conjunto de uma forma que se torna irrelevante se o cartoon era animado antes da trilha musical ou vice-versa.

O valor musical

Podemos concluir que através da consolidação do advento sonoro, a trilha sonora se torna intrínseca, um elemento fundamental e indispensável para a narrativa dos desenhos animados do período. Esta importância era tanta que podemos citar uma grande quantidade de animações que recebiam títulos vinculadas à música como, por exemplo: *Silly Symphonies* (1929-1939, estúdios Disney), *Color Rhapsodies* (1934-1949, Columbia Pictures), *Merrie Melodies* (1931-1969, Warner Bros pictures) *Musical Miniatures* (1946-1948, Walter Lantz Productions), *Swing Symphonie* (1941-1945, também produzido por Walter Lantz) entre outros.[5]

Michel Chion em seu livro *La Audivisión*, define o conceito de contrato audiovisual. Segundo ele, o espectador compactua com o fato não natural do som provir do que originalmente seria o emissor (a imagem) e sim, de caixas amplificadas.

[5] A base original destes desenhos animados musicados são histórias orientadas através da música, com a ação dos personagens acontecendo sincronizadamente com a trilha musical desenvolvida durante o enredo do curta-metragem. Os *cartoons* se diferenciam apenas pelo estilo musical. Em *Musical Miniatures* o desenho animado é conduzido geralmente por uma orquestra tendo como estilo musical predominante a música erudita, diferentemente da série *Swing Symphonies* que utiliza músicas de estilo *boogie-woogie* e *jazz* com instrumentação concebida para este gênero.

Sendo assim, o espectador põe-se de acordo com a proposta de que o som (qualquer som) é proveniente da imagem. A este acordo, onde a percepção real é alterada a favor da projeção audiovisual o autor nomeia como contrato audiovisual. A partir deste contrato audiovisual, Michel Chion desenvolve dois conceitos: valor adicionado e síncrese. O valor adicionado acontece por simplesmente uma trilha musical ser agregada a imagem. Fornecendo qualquer informação através do material sonoro é somado a imagem este valor adicionado (por incluir alguma informação além, adicionada/agregada). Como por exemplo, em uma cena onde há apenas um personagem que ainda não sabemos o que representa na trama (neutro), muitas vezes, uma música que dê tensão neste momento, incitará a possibilidade deste personagem aparentemente neutro ser o vilão da história.

A síncrese por sua vez é um conceito que se aplica diretamente ao desenvolvimento da trilha musical nestas animações mencionadas. Com o início do sincronismo neste período, dá-se o uso exacerbado de convenções que entendemos através da síncrese. Assim, a música adiciona um valor não fornecido pela imagem. Chion compreende a possibilidade da música de adicionar na narrativa algo que a imagem não contém, ao invés de simplesmente traduzí-la. A síncrese apresenta grande importância para o desenvolvimento do pensamento para o tema em questão. A síncrese – palavra criada por Michel Chio – é o resultado de síntese com sincronia, em que ocorre uma relação instantânea do áudio-espectador ao que é visto e ouvido simultaneamente, ou seja, em sincronia, conforme a definição:

> "... a espontânea e irresistível solda entre um fenômeno acústico específico e um fenômeno visual específico que ocorrem ao mesmo tempo. Essa união acontece independente de qualquer lógica racional." (Chion 1994, 63)

Através do fundamento da síncrese podemos admitir e entender alguns processos de composição desenvolvidos para os desenhos animados a partir deste período. Com esta compreensão implícita vinda do espectador e através da expectativa da sincronia quando, por exemplo, esperamos ouvir o som de uma porta batendo concomitantemente a uma cena com a ação respectiva, de uma porta batendo, ou os sons de passos, de um personagem andando, quando o assistimos nesta ação. De acordo com o fenômeno descrito por Chion como síncrese, é permitido uma gama de diferentes possibilidades de efeitos sonoros para serem usados durante uma ação. Como no caso dos passos ou qualquer outra ação, é plausível ser inserido sons não

reais à ela. A possibilidade de produzir um som musical para reproduzir uma ideia real foi utilizada por diversos compositores dos citados desenhos animados musicados (como Carl Stalling nos estúdios Disney e Warner Bros na década de 1930 e posteriormente por Scott Bradley para Tom & Jerry em 1940). Esta substituição de som real por um musical é um mecanismo extremamente utilizado pelo cinema de animação e enriquece seu valor artístico e expressivo, principalmente se o papel da trilha musical é narrar, ganhando assim maior espaço e liberdade. Frisamos porém que, esta liberdade não é aleatória. Michel Chion nos atenta ao fato de que deve existir coerência nesta relação, o significado e o ritmo imbuído no som (para a relação) é de suma importância. Pela óptica do conceito de síncrese, Chion exemplifica analisando a relevância da animação *Silly Symphonies* e a rápida relação de síncrese que o espectador estabelece de acordo com a sincronia entre imagem, som e música, possibilitando abertura de uma sistematização numa relação não natural do som. Ou seja, uma rápida associação cognitiva ocorre, de maneira automática entre o som e imagem animada, emitida simplesmente devido ao sincronismo e independente da veracidade/realidade de um em relação ao outro. A trilha musical, que neste caso também assume na maioria das vezes o papel da ruidagem, torna-se um efeito poético e lúdico reforçando signos e emoções condizentes.

> "Todo o objeto desenhado sincronizado com uma nota de música transformava-se nessa música, e esta transformava-se no objeto. A sincrese permitia fazer cantar e dançar o mundo desenhado mais facilmente do que o mundo filmado, porque o primeiro é maleável, abstrato, estilizado. Assim caía a resistência que o mundo opunha a submeter-se ao ritmo e à melodia." (Chion apud Dénis 2010, 86-87)

Conclusão

A trilha musical neste momento era estrategicamente posicionada como forma de narrativa, substituindo assim por exemplo, o uso da voz para diálogo pois, no caso de animações musicais era absolutamente desnecessário. É importante frisarmos então como a música ocupava múltiplas funções para as animações: efeito narrativo (substituindo assim a voz), efeito poético e lúdico acontecendo através da substituição de ruídos/sons ambientes por orquestrais, além de exercer o próprio papel dramático da música na trilha musical. Com as novas possibilidades que surgiram devido ao advento sonoro e, posteriormente, o sincronismo, podemos afirmar que estes avanços colaboraram para o requinte do uso do som para o cinema de animação. A trilha

musical não tinha a simples função de evocar e uma atmosfera em uma cena, agora a musica também poderia ser designada a descrever a história com caráter narrativo, pelo desenvolvimento articulatório e seu sincronismo.

Podemos concluir que, o que entendemos atualmente como síncrese, neste momento do cinema de animação (após advento sonoro até meados da década de 1950), era uma técnica utilizada exaustivamente devido às novas invenções no âmbito de aparatos tecnológicos combinados ao recurso da sincronia (também novidade do período). Portanto, é importante termos a ciência de que este mecanismo, nomeado como síncrese por Michel Chion, se faz como fio condutor deste período pós-sincronia, principalmente nas animações mencionadas, por fazerem excelente uso e articulação da trilha musical com a imagem animada.

BIBLIOGRAFIA

Carrasco, Ney. 2005. *A infância muda: A música nos primórdios do cinema*. In: *ouvirOUver*, vol. 1, n. 1, 11.

Chion, Michel. 2010. *La audiovisión: Introdución a un análisis conjunto de la imagem y el sonido*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

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

Goldmark, Daniel. 1997. "Carl Stalling and humor in cartoons". *Animation World Magazine*. Disponível em: https://www.awn.com/mag/issue2.1/articles/goldmark2.1.html. Acesso em: 4 de abril de 2017.

Lang, Edith, West, George. 1920. *Musical accompaniment of moving pictures: A practical manual for pianist and organists*.Boston: Boston Music Co.

Solomon, Charles. 1994. *Enchanted drawings: The history of animation*. New York: Random House Value Publishing.

Stalling, Carl, Barrier, Michael, Gray, Milton, Spicer, Bill. 1971. "Funnyworld Revisited". *Funnyworld*, no. 13. Disponível em: http://www.michaelbarrier.com/Funnyworld/Stalling/Stalling.htm. Acesso em: 6 de março de 2017.

Thomas, Frank, Johnson, Ollie. 1981. *Disney animation: The illusion of life*. New York: Abbeville Press.

Vita, Ana Carolina Kley. 2008. *A ilusão da vida: Estudos sobre a evolução do cinema de animação*. Londrina: IESB.

II. COMUNICAÇÕES EM GRUPOS DE TRABALHO

TEORIA DOS CINEASTAS

ÉRIC ROHMER: FILMES E TEORIA

Alexandre Rafael Garcia[1]

Resumo: Antes de se firmar como cineasta, o francês Éric Rohmer (1920-2010) foi crítico de cinema na revista *Cahiers du cinéma*, nas décadas de 1950 e 1960. Rohmer se afastou da revista em 1963 e dedicou-se profissionalmente à produção cinematográfica até o ano de sua morte, mas sem nunca abandonar a reflexão teórica sobre seus filmes, evidenciada por meio de entrevistas e textos próprios. Este trabalho propõe uma análise das teorias do pensador Éric Rohmer em paralelo com uma análise geral dos seus filmes. A partir da análise fílmica, atendo-se à narrativa, à encenação e aos modos de produção, constata-se como a sua teoria reflete esteticamente em seus filmes. Rohmer se concentra nas questões morais e nas relações sentimentais dos seus personagens, evidenciando um cinema fortemente objetivado e de transparência. O diretor emprega a construção de uma rigorosa estrutura narrativa ficcional, combinada com uma abordagem realista do espaço, da trama e das atuações. Quando analisados os textos de Rohmer, datados a partir de 1948, é possível perceber que o diretor precisou criar condições produtivas e estéticas para dar uma forma cinematográfica original às suas teorias que inicialmente eram aplicadas aos filmes de outros. O seu objetivo, afinal, é produzir obras que levam o espectador a sentir o que ele chama de o "gosto da beleza" – para ele, a grande missão das artes. Este trabalho propõe dez pontos-chave para a compreensão da poética de Éric Rohmer.
Palavras-chave: cinema; Éric Rohmer; análise fílmica; estética; mise-en-scène.
Contato: alexandre33@gmail.com

Introdução ao sujeito

Éric Rohmer foi um cineasta francês, que nasceu em 1920 e morreu em 2010. Ele ficou conhecido como um dos integrantes da *nouvelle vague* francesa na passagem das décadas de 1950 e 1960. Ele lançou 23 longas-metragens, sendo boa parte de seus filmes agrupados em três ciclos: "Contos morais", "Comédias e provérbios" e "Contos das quatro estações". Seu primeiro filme comercial, *O Signo do Leão*, foi gravado em 1959 e estreou em 1962; o seu último, *O Romance de Astrée e Celadon*, estreou em 2007. A sua carreira comercial é marcada por consistência estilística e temática, obtendo uma saudável relação entre custos, lucros e respaldo

[1] Mestre em Multimeios pela Unicamp, graduado em Cinema pela Faculdade de Artes do Paraná / UNESPAR, professor na FAE Centro Universitário e UNESPAR, de Curitiba/PR, Brasil.

Garcia, Alexandre Rafael. 2017. "Éric Rohmer: filmes e teoria". In *Atas do VII Encontro Anual da AIM*, editado por Ana Balona de Oliveira, Catarina Maia e Madalena Oliveira, 196-204. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-8-3

crítico. Para isso, o diretor precisou consolidar um modo de produção singular, que, de certa maneira, é influente em determinadas vertentes cinematográficas nos dias de hoje.

Antes de se notabilizar como diretor, Rohmer consolidou seu nome como crítico de cinema nas páginas da revista *Cahiers du cinéma*, para a qual escreveu de 1951 a 1963, tendo sido editor-chefe entre 1958 e 1963. A sua reflexão teórica acompanhou o seu processo de fazer filmes e muitas de suas críticas dialogam com suas ficções cinematográficas.

As suas obras possuem uma abordagem estética realista do espaço, da trama e das atuações, além de valorizar a eloquência dos personagens. Todos os filmes são concentrados nas questões morais e nas relações sentimentais dos personagens, evidenciando um cinema que põe em xeque a questão da linguagem falada, por meio da ficção.

Todo o drama se dá pelas discussões travadas entre os personagens, resultando em obras que eu chamo de "filmes de conversação", pois a verdadeira ação se dá pela conversa, de maneira profunda e intensa. Ao mesmo tempo, há uma evidente abordagem romanesca, pois, apesar das situações serem relativamente mundanas, são mostrados os momentos em que o protagonista deve fazer uma escolha moral, que influenciará todo seu futuro; e a maneira como os personagens falam ressalta algo incomum: eles conversam com naturalidade, mas falam sobre coisas profundas e extraordinárias, exibindo uma eloquência e vivacidade incomum na vida real e também no cinema.

As narrativas se dão pelos pontos de vistas de personagens específicos, havendo um claro contraste entre as maneiras como falam e como agem. As fronteiras entre falas e gestos são constantemente estremecidas, evidenciando os paradoxos da linguagem – entre o que é pretendido, o que é dito e o que é compreendido (pelos espectadores e pelos personagens).

A consolidação desse estilo é uma decisão estética e técnica, pois possibilitou ao realizador manter-se ativo comercialmente por cinco décadas, sempre atraindo interesse crítico e de público. Isso foi possível porque Rohmer estabeleceu um modo de produção que atendia seus interesses e que não é costumeiro no cinema de ficção profissional. Suas equipes técnicas são mínimas, sem algumas funções tradicionais (assistente de direção, maquiador, figurinista, continuísta, entre outras), com o acúmulo de funções pelo diretor, gravando em locações pré-existentes e com o

máximo de uso de luz natural. Desse modo, o realizador diminui os custos de produção e tem maior controle do processo criativo. Por seus méritos, Rohmer também conseguiu que seus filmes tivessem uma atração razoável de público, suficiente para manter suas obras interessantes em termos comerciais, o que é um fato raro no dito "cinema de arte", ainda mais levando em conta a longevidade de sua carreira.

Introdução à arte sob a ótica de Rohmer

Rohmer, enquanto crítico, defendeu a ideia do cinema como uma arte original, um meio capaz de fazer experimentar sentimentos que outras artes não são capazes:

> "[O cinema] não é uma linguagem, mas sim uma arte original. Ele não diz as mesmas coisas de maneira diferente – diz coisas diferentes. Ele tem uma beleza única que não é mais ou menos comparável a uma pintura de Velázquez. Se o cinema precisa ser comparado às outras artes, que seja pela sua procura dos mesmos graus de beleza. Este é o único objetivo que eles podem compartilhar." (1989, 73, tradução do autor)

Um dos seus textos mais importantes se chama *O gosto da beleza* (1961, tradução do autor). Falando sobre o cineasta Otto Preminger, Rohmer pontua o princípio de que a beleza é o sentido fundamental da arte. É a beleza que guia, sensibiliza e dá sentido à arte, tanto quanto à vida. E a beleza já é algo existente na natureza, nas formas, nos fenômenos climáticos, nos corpos das pessoas, nos gestos de carinho ou em quaisquer seres vivos. Então é tarefa do artista "fazer ver" essa beleza. "A função da arte não é nos trancar em um mundo fechado. Nascida do mundo, a sua função é nos trazer de volta para ele. (...) Arte e beleza na natureza parecem estar unidas e serem a mesma coisa" (Rohmer 1989, 45, tradução do autor). É a busca pela beleza que vai guiar o cinema de Rohmer: a beleza em sentido subjetivo; metafísica, mas possível de ser sentida. A função da arte, para Rohmer, é compartilhar com o espectador a sensação da beleza.

Conceitualmente, Rohmer parte da tradição iniciada e exaltada pelos grandes filmes hollywoodianos – ficções com grande clareza narrativa e nas quais a identificação imediata do espectador é fundamental. Mas, ao mesmo tempo, ele é um cineasta bem distante do contexto de produção de Hollywood, com muitas dificuldades para produzir seus primeiros filmes, tendo tido que recorrer ao

autofinanciamento. Contextualmente, o diretor estava ligado aos cinemas modernos das décadas de 1950 e 1960, que consolidaram novos modos de produção e novas estéticas.

Para Rohmer, apesar de seus interesses imediatos, sua proposta não era apenas transpor a realidade como ela é para a tela do cinema, à maneira de um registro documental. Sua originalidade se evidenciou a partir do trabalho com uma estética de princípios realistas e transformando-a em narrativas assumidamente ficcionais. Para Rohmer, no cinema, "o essencial não é o campo da linguagem, mas o reino da ontologia. A literatura descreve isto; a pintura, pinta; e quando congela isto, está interpretando isto; o filme *mostra* isto" (1989, 11, tradução do autor). Ele consolidou, enfim, um cinema que trata do real, do fenomenológico, de uma maneira interessante e admirada pelo espectador, promovendo uma nova e verdadeira experiência, com filmes ficcionais que nos fazem enxergar a beleza existente no mundo, que nos poderia passar desapercebida sem eles.

Dez apontamentos sobre a teoria e o estilo de Rohmer

Se pensarmos a totalidade da produção de Rohmer – do cineasta e do crítico-escritor – como parte de uma grande obra, podemos apontar questões fundamentais em seu pensamento.

1. TEMAS. Todos os seus filmes tratam de relações interpessoais. Os dilemas dos personagens partem das suas relações com os outros, envolvendo questões amorosas e consequentemente morais. Seu objetivo claramente sempre foi realizar filmes que levassem o espectador a vivenciar um mundo ficcional e a retornar à própria realidade; experimentar aquelas sensações, vivenciar o cotidiano de seus personagens e evidenciar as pequenas belezas da convivência humana. Certa vez, ele disse: "Eu faço filmes que devem ser, acima de tudo, experimentados, sentidos; não apenas capazes de permitir uma reflexão intelectual, mas que toquem as pessoas" (Rohmer apud Cardullo 2012, 32, tradução do autor). Sua preocupação maior sempre foi em comover o espectador a um nível afetivo, e não quebrar paradigmas artísticos em busca de uma fácil "modernidade" nas artes. Assim, o diretor assume o ser humano como animal social, cuja existência só ganha sentido na relação com o *outro.* Portanto, para Rohmer, a vida tem seu sentido como experiência humana. Num primeiro nível, seus filmes são sobre pessoas comuns, vivendo vidas teoricamente comuns, com questões comuns a todos nós.

2. MODERNIDADE. Por meio de seus textos críticos, Rohmer ficou conhecido como um classicista. Para ele, a história da arte é cíclica. Logo, o clássico de ontem influencia o moderno de hoje e de amanhã. E algo essencialmente clássico hoje pode ser, justamente, a melhor e mais verdadeira arte. Para Rohmer, o filme que respeita o clássico compreende sua essência e utiliza isso a seu favor, propondo algo de verdadeiro e pessoal, sendo invariavelmente moderno. Há a necessidade de olhar para o passado para fazer a melhor arte do presente.

> "Eu digo que a preservação do passado assegura a possibilidade da arte moderna. Se os museus fossem desaparecer, nós teríamos que começar a pintar como Rafael de novo. Mas, como as pinturas de Rafael ainda existem, por que se incomodar imitando ele? (...) Destruição não é um pré-requisito para construção. É por isso, politicamente, que eu sou mais um reformista do que um revolucionário." (Rohmer 1989, 7, tradução do autor)

Depois, falando sobre seus próprios filmes, que começava a produzir, Rohmer disse:

> "Não penso que o cinema moderno seja exclusivamente um 'cinema de poesia' e que o cinema antigo seja somente de prosa ou de narrativa. Para mim, existe uma forma de cinema de prosa e de cinema 'romanesco', onde a poesia está presente, mas sem ser buscada de antemão: aparece por acréscimo, sem que se lhe solicite expressamente." (1965)

A vontade de Rohmer com o seu cinema não é a de revelar algo sobre o cinema ou sobre as artes em geral; a vontade de Rohmer é revelar algo sobre a vida – e o cinema é um *meio* de se atingir isso.

Por isso, para o diretor, a discussão sobre a "modernidade" é vã. Mas, para mim, fica evidente que Rohmer é um cineasta moderno, por tudo que pode ser percebido em seus filmes.

3. BANALIDADE. Nas narrativas ficcionais de Rohmer, não vemos grandes artifícios dramáticos: acidentes, mortes, surpresas e reviravoltas narrativas são evitadas. O drama se dá pela relação direta entre os personagens, sendo que essa relação acontece de maneira aparentemente banal – são personagens que se conhecem e conversam durante todos os filmes. Este tipo de narrativa inicialmente parece ordinária pelas situações apresentadas, mas a originalidade está na maneira como ela é

mostrada ao espectador. As questões cotidianas dos personagens são preparações para os dilemas e as decisões mais importantes das suas vidas. E essas decisões são morais, íntimas e afetarão permanentemente seus percursos dali para frente. Rohmer cria essa "impressão de realidade" para que quem assiste possa se identificar e experimentar aquele mundo e aqueles sentimentos, para então haver sofrimento e exultação com os seus personagens quando eles finalmente tomam as decisões que deveriam tomar.

4. REALISMO. As atuações dos atores são esteticamente próximas à realidade, com personagens lidando com seus problemas a partir da negociação verbal, em situações aparentemente banais. Não há arroubos dramáticos nas atuações, como atores gritando ou se escondendo atrás de silêncios pretensiosamente expressivos. As atuações são próximas ao que se convencionou chamar de "atuações naturalistas" – atores falando como teoricamente falamos na vida real.

Em seus filmes geralmente são suprimidas as funções ligadas ao departamento de arte – cenografia, figurino, maquiagem, cabelo, adereço –, e os personagens parecem pessoas relativamente normais ligadas ao tempo a que pertencem.

Os cenários mostrados quase sempre são ambientes pré-existentes, seja em Paris, em cidades do interior, ou no litoral. Estes espaços são apresentados de maneira realista e possuem importância narrativa; a movimentação e a estada nestes ambientes afeta os personagens e isto é evidenciado na trama. Também invadem as narrativas transeuntes que passam ao fundo dos planos e que olham para a câmera, e não atores que são absorvidos e contribuem para a evolução da história.

Em 1971, Rohmer afirmava categoricamente:

> "O que eu digo, eu não digo com palavras. Eu não digo isso com imagens tampouco, com todo o respeito aos partidários do cinema puro, que poderiam falar com imagens como um surdo-mudo faz com suas mãos. Afinal, eu não digo, eu mostro. Eu mostro pessoas que se movem e que falam. Isso é tudo que eu sei fazer, e esse é o meu verdadeiro assunto. O resto, eu concordo, é literature." (1989, 80, tradução do autor)

5. MISE-EN-SCÈNE. No número 29 da *Cahiers* (dezembro de 1953), Rohmer marcava sua idolatria a Howard Hawks:

> "Eu não conheço outro diretor que seja mais indiferente à plasticidade, cuja decupagem seja mais ordinária, mas, em contrapartida, que é mais sensível para o exato delinear de um movimento, para a sua exata duração.
>
> E assim como para o atleta, um estilo eficiente é um estilo bonito, poesia é um bônus. (...)
>
> [Também:] podemos condenar um cineasta por ser meramente um cineasta, por não buscar transgredir as fronteiras de sua arte, por mantê-las, ao contrário, sempre com ele, e trazendo os gêneros populares do faroeste, da história de aventura, da comédia musical, para a perfeição clássica? (...)
>
> Eu acredito que isso não seja fruto do acaso, mas da arte do gênio de um homem." (1989, 130-131, tradução do autor)

Assim, acho importante atentarmos para a repetição estilística que Rohmer opera nos seus filmes, sistematicamente ao longo dos anos. O que, para alguns, parece excesso de simplicidade e mesmo falta de capacidade, para outros, incluindo eu e o próprio cineasta, é a depuração de um estilo.

6. FICÇÃO. A aparente "naturalidade" estética também é fruto de rigorosa dedicação ao trabalho da escrita dramatúrgica ficcional – o roteiro –, especialmente pensado para as condições técnicas possíveis. Ainda que muito dos personagens tenha relação com os atores em si (modos de falar, trejeitos, experiências passadas), os longas-metragens de Rohmer são assumidamente ficcionais. Há um quê de banalidade inicial nas tramas, mas no seu decorrer é evidenciado que o encadeamento dos fatos é algo de extraordinário; os acontecimentos e comportamentos provavelmente não aconteceriam em nossas vidas, mas, como se trata de um filme ficcional, tornam-se aceitáveis.

7. LOQUACIDADE. Rohmer pode ser considerado um dos poucos "cineastas da palavra", por investir sobremaneira nas minúcias da fala dos seus personagens, que são eloquentes e possuem grande prazer em embates verbais. Toda a ação de seus filmes se dá pela conversa, e não necessariamente por acontecimentos externos e/ou provações, como é de costume na dramaturgia clássica. A pedra fundamental para este tipo de filme é *Viagem à Itália* (*Viaggio in Italia*, 1954), de Roberto Rossellini. A obra apresenta um casal inglês que passa alguns dias no sul da Itália e, em meio às diferenças culturais, enfrenta uma crise conjugal. A questão da linguagem dos personagens se faz presente, no contraste entre o inglês e o italiano, mas também no que é dito e no que é pretendido entre o próprio casal. As motivações para o casal

estar na Itália são secundárias; o grande centro de força do filme é o embate conjugal que se evidencia.

Os personagens de Rohmer são pessoas relativamente normais, mas todos eles são extraordinariamente eloquentes. Ou seja, todos eles adoram falar e colocam isso em prática.

Usando suas conversas com os atores/personagens/intérpretes, Rohmer se valia muito da experiência e da personalidade de cada um para escrever seus roteiros ficcionais e melhor compreender a maneira como os personagens falam coloquialmente. Ele chegou a afirmar que foi entrevistando, gravando e transcrevendo na *Cahiers* que aprendeu a perceber como as pessoas falam em situações cotidianas e tentou levar isso ao cinema, onde o diálogo é diferente do teatro e da literatura. Indo mais longe, e falando também do som direto nos filmes, ele afirmou: "A grande novidade da *nouvelle vague* não foi o 16mm nem a câmera na mão, mas o gravador de áudio portátil" (Rohmer 2006, tradução do autor).

8. INTIMIDADE. Rohmer conciliou uma limitação financeira e técnica com sua abordagem estética, trabalhando com poucos recursos financeiros, pequenas equipes e poucos equipamentos. Assim, ele criou e consolidou um esquema de produção que foi conveniente para a sua carreira, depois de fracassos profissionais até próximo dos seus 45 anos de idade. Seu primeiro sucesso de público foi *A Colecionadora*, de 1967, que teve baixíssimo custo de produção e que, ao estrear, vendeu quase trezentos mil ingressos na França, ficando vários meses em cartaz em uma única sala de cinema. Seus filmes nunca custaram muito nem renderam muito pouco, encontrando uma boa equação financeira.

O diretor sempre que possível repetiu sua equipe técnica (fotografia, montagem, produção) e muitas vezes trabalhou com os mesmos atores, se assemelhando a uma "companhia" artística, mas sempre se mantendo relativamente aberto aos novos tempos, isto é, a novas tecnologias, novos atores, novas questões sociais.

9. ARTES. Literatura, teatro, pintura, música e dança são temas recorrentes nos filmes de Rohmer, seja por citações verbais dos personagens ou por questões meta-estéticas – como determinados quadros que são vistos de maneira direta ou indireta dentro dos filmes (madonas clássicas, Gauguin, Matisse, Charles Perrault, Shakespeare, entre outros casos). Fora dos filmes, é sabido que o diretor escreveu literatura, peças de teatro e ensaios sobre música. As artes sempre foram um interesse constante para Rohmer (que só se aproximou do cinema por volta dos 20 anos de

idade), assim como a filosofia – de Pascal a Sartre –, que é mote corriqueiro para os seus personagens em suas intermináveis discussões.

10. BELEZA. Há um conceito de esplendor estético – de certa forma aristocrata, de influência renascentista, masculino, heterossexual, burguês, católico – que está presente tanto em seus escritos, quanto em seus filmes. É essa busca da beleza – esse termo essencial no cinema de Rohmer – que norteia suas produções. "Eu sou um admirador. Eu mostro apenas coisas que eu admiro" (Rohmer apud Handyside 2012, 38, tradução do autor). Colocar em cena essa beleza e fazer com que seus filmes levem o espectador a apreciá-la é, provavelmente, o grande objetivo de Rohmer como cineasta.

BIBLIOGRAFIA

Cardullo, Bert (Org). 2012. *Interviews with Eric Rohmer*. London: Chaplin Books.

Handyside, Fiona (Org). 2012. *Éric Rohmer: Interviews*. Jackson: University Press of Mississipi.

Rohmer, Éric. 1965. "O antigo e o novo [entrevista]". *Cahiers du cinéma*, no. 172, 33-42, 56-59. Disponível em: http://focorevistadecinema.com.br/FOCO3/rohmer.htm. Acesso em: 17 de setembro de 2017.

Rohmer, Éric. 1989. *Le goût de la beauté*. Paris: Flammarion.

FILMOGRAFIA

Rohmer, Éric. 2006. *Eric Rohmer's six moral tales*. New York: The Criterion Collection (6 DVDs, 1 livreto).

EVALDO MOCARZEL E O FILME QUE DANÇA: PROCEDIMENTOS DE MONTAGEM CINEMATOGRÁFICA A PARTIR DE UM DEVIR COREOGRÁFICO

Cristiane Wosniak[1]

Resumo: Neste trabalho me proponho a refletir sobre o processo de criação cinematográfica do cineasta e documentarista brasileiro Evaldo Mocarzel, a partir da sistematização de seu pensamento ou testemunho teórico exposto na *Carta de Montagem*, escrita para a composição de seu filme de dança e endereçada à equipe de montagem. A partir deste documento, que se constitui em fonte primária de informação, assim como entrevistas realizadas com o cineasta, tenho como intento verificar a potência de seu ato criativo *in loco*. O objeto empírico da investigação é o documentário *São Paulo Companhia de Dança - Ensaio Sobre o Movimento*, pertencente à série *Canteiro de Obras* (2012), em que o documentarista elabora uma verdadeira ode à dança, descortinando o cotidiano da São Paulo Companhia de Dança. A questão norteadora da investigação apoia-se na pergunta: de que forma Mocarzel busca um devir coreográfico na elaboração/criação da linguagem de seu documentário sobre/de dança? Como procedimento metodológico, parto do estudo sistemático da carta escrita por Mocarzel para a montadora Guta Pacheco, em sua última versão (27 de Setembro de 2012), e da análise de excertos do objeto empírico da investigação.
Palavras-chave: documentário; dança; montagem; Evaldo Mocarzel; devir coreográfico.
Contato: cristiane.wosniak@unespar.edu.br

Introdução

Como promover um casamento artístico do cinema com a dança, e vice-versa, sem que uma linguagem seja subserviente à outra? Esta pergunta é trazida à reflexão pelo cineasta e documentarista brasileiro Evaldo Mocarzel em seu ensaio *Cinema e dança: diálogos linguísticos em casamentos artísticos marcados pelo movimento* (2016), onde apresenta um pensamento autoral acerca dos seus documentários de/sobre dança: *São Paulo Companhia de Dança* (2010); *Lia Rodrigues: Canteiro de Obras* (2010); *São Paulo Companhia de Dança - Ensaio sobre o Movimento* (2012) e

[1] Doutora em Comunicação e Linguagens – Estudos de Cinema e Audiovisual pela Universidade Tuiuti do Paraná. Professora Adjunta da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) – *campus* de Curitiba II/FAP, Centro de Artes. Líder do GP CINECRIARE (Cinema – Criação e Reflexão) da UNESPAR/FAP/CNPq e membro do GP GRUDES da UTP/CNPq. Curitiba-PR, Brasil.

Wosniak, Cristiane. 2017. "Evaldo Mocarzel e o filme que dança: procedimentos de montagem cinematográfica a partir de um devir coreográfico". In *Atas do VII Encontro Anual da AIM*, editado por Ana Balona de Oliveira, Catarina Maia e Madalena Oliveira, 205-215. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-8-3

Buracos no Céu (2013).[2] Estes foram criados a partir do forte desejo de produzir uma potência cinematográfica da presença do movimento por meio de um devir coreográfico.[3]

Mocarzel (2012, 1), que assumidamente faz os seus filmes dançarem "com muito rigor em planos assumidamente encenados", discorre em seu texto sobre a sua paixão pela linguagem da dança e apresenta os balizamentos teóricos que sustentam seus próprios pensamentos estéticos sobre as noções de presença, espaço, tempo e corpo em movimento no documentário. André Bazin (2014) e Jean-Louis Comolli (2008) servem-lhe de ancoragem teórica na elaboração de uma tessitura documental dançante calcada em procedimentos cinematográficos de uma suposta "montagem miríade". A "montagem miríade", neste caso, traz à tona a fragmentação, a repetição e a integração de falsos *raccords,*[4] relacionando duas linguagens em um diálogo harmônico ou "uma comunhão de duas artes entrelaçadas por cortes deflagrados por gestos" (Mocarzel 2016, 44).

Este texto parte de uma pergunta norteadora: de que forma Mocarzel busca um devir coreográfico na elaboração/criação da linguagem de seu documentário sobre/de dança? Como abordagem metodológica a Teoria dos Cineastas requer um procedimento que, neste caso, parte prioritariamente do estudo sistemático de duas fontes primárias: a *Carta de Montagem* escrita por Mocarzel para a cineasta/montadora Guta Pacheco em sua última versão (27 de Setembro de 2012) e a

[2] Evaldo Mocarzel realizou os curtas *Pictures in the Park* (1999) e À *Margem da Imagem* (2001). Retomou o tema deste último, a vida de moradores de rua em São Paulo, transformando-o num longa, também chamado *À Margem da Imagem* (2003). Depois realizou os seguintes filmes: *Mensageiras da Luz - Parteiras da Amazônia* (curta e longa 2004); *Primeiros Passos* (2005); *Do Luto à Luta* (2005); *À Margem do Concreto* (2006); *Jardim Ângela* (2007); *O Cinema dos Meus Olhos* (2007); *Brigada Pára-Quedista* (2007), *Sentidos à Flor da Pele* (2008), *À Margem do Lixo* (2008), *BR-3* (a peça) e *BR-3* (o documentário) (2009), *Quebradeiras* (2009), *Cinema de Guerrilha* (2010), *São Paulo Companhia de Dança* (2010), *Cuba Libre* (2011), *Hysteria* (2012), *A Última Palavra é a Penúltima* (2012), *São Paulo Companhia de Dança - Ensaio Sobre o Movimento* (2012), *Antártica* (2013), *Dizer e Não Pedir Segredo* (2013) e o curta *A Cicatriz é a Flor* (2014).

[3] O termo "devir", neste artigo, coteja o conceito de "devir" para a Filosofia, ou seja, o movimento permanente que atua como regra, sendo capaz de criar e transformar tudo o que existe em seu próprio intervalo/processo de mudança constante. Gilles Deleuze afirma que não há nada para além da potência do devir. Os seres com as suas existências não seriam verdades em suas condições de singulares ou idênticos e nem esses critérios apontariam para o "sentido do real". Em *Diferença e Repetição* (1988), *Lógica do Sentido* (1982) e *Mil Platôs* v.4 (1997), pode-se perceber que Deleuze acredita que os seres e as coisas se afirmam em suas multiplicidades do real/verdade. O mundo emerge desse conceito e(m) suas múltiplas potências: verdades abertas, qualitativas e em pleno devir. Nota-se a semelhança com o conceito semiótico de '*qualis*/primeiridade' para Charles Sanders Peirce. O devir deleuzeano situa-se nas frestas, nas brechas, nas aberturas rizomáticas de sentido.

[4] O falso *raccord* de movimento é uma mudança de plano (intencional) que foge da lógica transparente da continuidade que procura transcender a lógica de sentido. Este tipo de procedimento procura mostrar variados pontos de vista e perspectivas da imagem. Admite-se que é "falso", porque explora uma outra possibilidade não convencional de "verdade ou real", potencializando um devir qualitativo.

análise do *corpus* eleito para a investigação, o documentário *São Paulo Companhia de Dança - Ensaio Sobre o Movimento* (2012).

Evaldo Mocarzel e o filme que dança: o gesto e a fração de movimento cinematográfico

Evaldo Mocarzel nasceu em 1960 em Niterói, Rio de Janeiro. Formou-se em Cinema na Universidade Federal Fluminense. Trabalhou como jornalista e foi editor do Caderno 2, do jornal *O Estado de São Paulo*, durante oito anos. Cursou Cinema na *New York Film Academy* e fez parte durante quatro anos do Círculo de Dramaturgia do diretor Antunes Filho, no Centro de Pesquisa Teatral (CPT-SESC), em São Paulo. Em seu repertório cinematográfico constam curtas e longas-metragens com ênfase em cinema documental.

Em uma entrevista concedida a Miguel de Almeida para o Programa *Sala de Cinema: Evaldo Mocarzel - SESCTV* (2011), o cineasta declara (19':17''- 19':40'') a sua perspectiva documentarista:

> " documentário é uma ficção de representação do real. Você vai ali cortar o mundo e reorganizar no processo de montagem. Cinema é uma linguagem fragmentária. Você tem que recortar mesmo para tirar proveito nesta reorganização de vida e criar uma *verdade documental*" (Mocarzel 2011, grifo da autora).

Como documentarista, o cineasta em sua ode à dança parece buscar, nesta recriação de uma verdade documental, um devir coreográfico a partir do recorte e posterior montagem de situações corriqueiras de uma companhia de dança com o único intuito de fazer o filme dançar a partir de perspectivas múltiplas dos atores sociais envolvidos na filmagem.

O entendimento de corte aqui mencionado, denota um pensamento calcado no gesto coreográfico, na fração de cena, nas intensas elipses temporais, na fragmentação e repetição exaustiva do movimento que deverá ser suturado audiovisualmente, "irradiando na tessitura de sua edição uma cadência, um suingue, tudo encadeado com uma sutil e necessária coreografia de imagens e sons" (Mocarzel 2012, 1-2).

Mocarzel dirige-se à cineasta Guta Pacheco, responsável pela edição/montagem do documentário. Na leitura atenta do documento, que contém dezesseis páginas, observa-se como um pensamento autoral/teoria de um cineasta poderá se revestir e se

reconfigurar no texto fílmico por meio de dois procedimentos destacados pelo cineasta.

No primeiro procedimento de montagem, Mocarzel enfatiza a necessidade de uma função narrativa (des)organizada em falso *raccord* de movimento e até mesmo de eixo:[5]

> "Quero muito subordinar os seus cortes cinematográficos aos gestos coreográficos que filmamos na sala de ensaio, no palco e também nas atividades mais simples do trabalho cotidiano da companhia. É um gesto (ou um fragmento de gesto) que vai acionar a precisão do seu corte audiovisual. Minha intenção é construir o filme inteiro em falso *raccord*, ou seja, em falsa continuidade de movimento, uma obsessão minha muito antiga quando penso na montagem de filmes, sobretudo voltados para o universo da dança. O *raccord* é um recurso lindo do cinema e essa ilusão de continuidade de movimentos *estilhaçados* em diversos planos precisa e deve ser uma das bússolas principais para guiar o seu processo de montagem nesse novo filme. Quero direcionar o seu olhar para os movimentos dentro dos planos, para que você pense mais nas gestualidades desenhadas no interior dos quadros, para que faça uma decupagem sempre pensando nessa falsa continuidade de movimentos e, a partir daí, toda a nossa estrutura narrativa vai dançar como um delicioso moto-contínuo audiovisual." (Mocarzel 2012, 2, grifo da autora)

No segundo procedimento de montagem visando à recriação da "verdade documental", que alia as linguagens da dança e do cinema, o cineasta destaca a expressão "miríade de movimentos" para se referir ao esgarçamento espaço-temporal do movimento dançante focalizado sob diferentes e inusitados ângulos o que, certamente, acabará por (re)criar uma nova modalidade de falso *raccord*, ou seja, uma "montagem miríade" de gestos que se repetem. O diretor estabelece teoricamente o seu desejo/roteiro para este segundo procedimento de montagem:

> "quero criar no filme, em diversos momentos, *cases* que eu definiria como uma miríade de movimentos que se repetem e se complementam até que você consiga fazer um esgarçamento de

[5] Para Jacques Aumont *et al*. (1995, 77), o *raccord* de eixo trata de momentos sucessivos, que podem estar separados por elipses temporais, de um mesmo traço/conteúdo de filmagem e que são re(a)presentados em diferentes planos e perspectivas, podendo a câmera se aproximar, afastar, estar inserida no próprio corpo dos atores sociais (documentários) em diferentes momentos do dia, por exemplo. No caso do documentário em questão, os mesmos gestos são filmados de dia, de noite, na sala de aula, no palco e no alto de edifícios, mesclando-se e repetindo-se (des)continuamente estas perspectivas da/na execução dos gestos durante o processo de montagem.

> algumas frases coreográficas através de uma fragmentação rigorosa de cada detalhe das gestualidades filmadas, assumidamente trabalhando com repetições (aliás, não há maior 'verdade documental' no universo da dança do que a repetição por motivos óbvios; basta passar algum tempo numa sala de ensaio) (...) Tanto a dança quanto o cinema prescindem de palavras e precisamos tirar proveito do dom da ubiquidade da câmera para produzir no nosso filme algo que nenhum espectador jamais vai ver num palco, sentado numa plateia. (...) Essas miríades de gestos repetidos que vão se esgarçando em progressão geométrica até formar um outro tipo de *ilusão de continuidade de movimento*." (Mocarzel 2012, 2, grifo da autora)

O documentarista insiste em seu raciocínio estético: uma montagem coreográfico-cinematográfica que aposta nos rastros, nas linhas do corpo, na geometria de movimentos metonímicos de mãos, pés, olhares/alteridade, subjetividade e diálogos linguísticos. O uso intenso de re(a)presentações e encenações de movimentos em diferentes e inusitadas locações – como a sala de aula, o alto de edifícios na cidade de São Paulo, o terraço da Assembleia Legislativa no Ibirapuera, o palco do teatro – e a (multi)perspectiva dos olhares dos próprios atores sociais com câmeras acopladas a seus corpos (*GoPro* e *body-cam*) promovem o encontro com uma das ideias que sempre perseguem o diretor/cineasta, conforme atesta em seu depoimento em prol da alteridade no documentário: "perspectivar o ponto de vista de quem dança com a câmera acoplada aos corpos dos intérpretes, e ainda imprimir na imagem, dentro do quadro, a cadência, o balanço, o ritmo do movimento de quem dança" (Mocarzel 2012, 11).

Cabe destacar que a figura do diretor/roteirista como autor e produtor do conceito fílmico, segundo Robert Stam (2003), é fundamental para a propagação de uma suposta teoria do "autorismo", desde os anos 1950. Para Stam, o diretor seria "responsável, em última instância, pela estética e pela *mise-en-scène* de um filme" (2003, 104).

Em *As Teorias dos Cineastas*, Jacques Aumont, por sua vez, destaca que as imagens cinematográficas tornam-se um veículo potente de pensamento autoral, entendendo, dessa maneira, que "o cineasta é um homem que não pode evitar a consciência de sua arte, a reflexão sobre seu ofício e suas finalidades, e, em suma, o pensamento" (2004, 7).

É a partir desse raciocínio que percebo como a escrita autoral mocarzeleana pode ser evidenciada na tessitura de seu documentário dançante a partir do seu conceito de "montagem miríade".

A montadora Guta Pacheco recebe instruções reiteradas, ao longo dos trechos da *Carta*, para que não perca no processo da montagem as mesclas de fragmentação, repetição e esgarçamentos deliberados da presença do corpo em movimento, habitando em devir – atual e virtual – o espaço-tempo de re(a)presentação documental.

A segunda possibilidade conceitual acerca desta teoria da "montagem" posta em práxis são as frases coreográficas que pontuam a (des)continuidade do movimento coreográfico em diferentes locações. Neste sentido, a potência do/em devir coreográfico é colocada em foco pelo cineasta: "uma coisa importante que precisa ser dita: não estou preocupado com nenhum tipo de continuidade com relação ao elenco" (Mocarzel 2012, 13). O *raccord* se acentua em sua "falsidade identitária" e eclode em uma imensa potencialidade para o movimento em si: "a continuidade dos intérpretes e das locações não nos preocupa, mas sim o movimento, o esplendor dessa linguagem estonteante de gestos que é a dança" (Mocarzel 2012, 13).

O documentarista reafirma constantemente seu pensamento/argumento em prática ao admitir que não é a singularidade do idêntico que aponta para o sentido do "real" ou significante em seu filme que dança: o próprio ato cinematográfico da quebra de continuidade, do falso *raccord* e da repetição é o pensamento posto em ação, potencializando, por meio da montagem de evidência em detrimento de uma montagem de continuidade, uma dança em eterno devir.

A verosimilhança documental, a "verdade calcada na diferença" e na (des)continuidade diz respeito unicamente ao movimento, ao esgarçamento espaço-temporal destes movimentos. A promoção de experimentos coreográfico-cinematográficos embasados no conceito de "montagem miríade", traz, segundo Mocarzel, "o desnudamento poético, audiovisual, de cada um dos fragmentos dos movimentos embutidos nas frases coreográficas que pinçamos para reencená-las para a linguagem do cinema" (2012, 13).

O documentário e a montagem miríade – teoria e(m) práxis

Em sua busca conceitual – pensamento teórico corporificado em obra fílmica –, Mocarzel também dialoga com o teórico Jean-Louis Comolli que, por sua vez, no

ensaio "Sob o risco do real" (2008), explora a questão da presença ou co-presença do corpo no ato da filmagem ao mencionar uma "potência de convicção", além da "beleza" que somente o corpo filmado pode conhecer (Comolli 2008, 176). Esta questão entusiasma Mocarzel que se faz a pergunta: como o cinema pode, de fato, ampliar a corporeidade da dança? Ao menos temporariamente, o diretor parece ter encontrado em sua teoria e práxis cinematográfica uma resposta satisfatória à questão da "presença" do corpo dançante no texto fílmico:

> "O cinema e a dança são duas linguagens que podem comungar em casamentos artísticos além, muito além da reiteração das palavras, que nem sempre conseguem nos fazer frequentar os mistérios sugestivos e silenciosos dos gestos e das imagens. Trata-se de uma troca artística que tem o movimento como matéria-prima essencial e que adquiriu novos contornos, novos caminhos, graças ao minimalismo e à leveza das tecnologias digitais, que estão banindo as tediosas atmosferas cinematográficas do que se convencionou chamar de 'teatro filmado' e têm criado novas e antes impensáveis possibilidades de 'presença' para a dança e para as artes cênicas, de maneira geral, na linguagem fragmentária do cinema." (Mocarzel 2016, 51)

No objeto empírico desta investigação, o esboço fragmentário inicial da estrutura narrativa proposta pelo ato da montagem cinematográfica explora ostensivamente os falsos *raccords* em um encadeamento – miríade de movimentos – que se estilhaça a partir de matrizes de imagens com bailarinos se movendo no topo de edifícios (Imagem 1).

Imagem 1 – Evaldo Mocarzel, *São Paulo Companhia de Dança - Ensaio Sobre o Movimento*, 2012

As imagens são capturadas durante o dia com aspecto ensolarado e os cortes variados e consecutivos permitem antever os bailarinos com câmeras acopladas a seus corpos ensaiando na sala de aula (Imagem 2). Seguem-se os cortes incisivos contra os planos filmados com membros da equipe técnica da São Paulo Companhia de Dança em suas atividades cotidianas.

Imagem 2 – Evaldo Mocarzel, *São Paulo Companhia de Dança - Ensaio Sobre o Movimento*, 2012

A conotação narrativa, conforme alega o diretor, é "como se o dia de trabalho estivesse começando numa companhia de dança (daí a necessidade nesse momento das imagens diurnas), e ainda precisamos intercalar nesse despertar da companhia outras imagens em montagem paralela" (Mocarzel 2012, 5). Mocarzel solicita a mescla de diferentes ritmos e planos de movimentos contínuos da metrópole – carros, motos, transeuntes – em meio aos gestos (re)cortados dos bailarinos dançando alternadamente, pela sutura da montagem, no alto de edifícios, em planos aéreos, na sala de aula, com câmeras acopladas ao corpo e no palco (Imagem 3).

Imagem 3 – Evaldo Mocarzel, *São Paulo Companhia de Dança - Ensaio Sobre o Movimento*, 2012

Este procedimento corrobora o sentido do trabalho documental do cineasta: associar a imagem da companhia à imagem da cidade impressa em sua identidade nominal.

Em oito diferentes trechos de sua *Carta de Montagem*, o cineasta insiste em mencionar sua "preocupação com o falso *raccord*, com uma falsa continuidade de movimento, como se o gesto, o fragmento do movimento, seja do corpo ou de movimentações da própria cidade, estivesse deflagrando o seu corte cinematográfico" (Mocarzel 2012, 6).

É preciso mencionar que até mesmo os poucos depoimentos – entrevistas em voz-*off* com membros da companhia que expõem a paixão dos atores sociais pela dança – são embaralhados e estilhaçados no espaço-tempo de re(a)presentação: vozes femininas se debruçam sobre imagens do elenco masculino em locação externa, sobre bailarinos se aquecendo, ensaiando e performando, sendo impossível quaisquer associações entre forma imagética e conteúdo sonoro verbalizado. Intenção? Possivelmente, reverberar o gesto como um ícone cinético, sem a necessidade da palavra ou de um didatismo explicativo. Trata-se da dança com seu(s) sentido(s) e significado(s) construído(s) no/pelo ato de dançar.

Se Aumont afirma que a ideia de arte/cinema é acompanhada de uma série de pressupostos que fazem do indivíduo criador "responsável pela sua criação e, portanto, o mais bem situado para desenredar seus mecanismos e suas razões" (2004, 8), então me parece razoável afirmar que um dos mecanismos/pensamentos estéticos mocarzeleanos colocados em práxis cinematográfica seria a "montagem miríade". Este tipo de teori(a)ção reflete e reverbera o movimento, sem individualizar o ser dançante, ampliando a potência do coletivo, da companhia de dança.

A estrutura narrativa da montagem prossegue, na segunda parte do documentário, em suas nuances e vai aos poucos desnudando os procedimentos do trabalho árduo da companhia: as aulas, os ensaios, a repetição exaustiva de movimentos que intercala, na composição da trilha sonora, sons intra e extra-diegéticos.

Na terceira parte/secção acontecem os *cases* de imagens feitas a partir do pôr do sol, no topo de edifícios da cidade de São Paulo. Percebe-se uma nova dança das miríades de movimentos estilhaçados pelo processo de montagem. Mocarzel insiste em "contaminar" Guta Pacheco, solicitando-lhe explicitamente a criação de uma nova passagem de tempo na estrutura narrativa do filme com as imagens de bailarinos

dançando no alto de edifícios, em meio aos últimos raios de sol na cidade (Imagem 4). Observa-se também um grande mosaico metonímico de imagens do espetáculo completo da companhia no Teatro Alfa, em São Paulo. Sobre este trecho, o cineasta finaliza a sua carta com um apelo à montadora, lembrando-a de utilizar "somente imagens, sons e logicamente música, sem nenhum tipo de didatismo verborrágico, o verdadeiro semblante da São Paulo Companhia de Dança" (Mocarzel 2012, 10).

Imagem 4 – Evaldo Mocarzel, *São Paulo Companhia de Dança - Ensaio Sobre o Movimento*, 2012

Evaldo Mocarzel, a partir do(s) objeto(s) empírico(s) da investigação, reflete sobre o casamento artístico entre duas formas de arte/linguagem: a dança e o cinema, cujo ponto de intersecção seria o movimento. Seu pensamento autoral e teórico é enfrentado e (ex)posto em prática de forma poética, icônica e aberta. Esta abertura de significados é propiciada pelo arcabouço de uma montagem miríade potencializada, por sua vez, pela filmagem fragmentária e pela fração de cena dos falsos *raccords* de movimento, de gesto e de eixo.

São Paulo Companhia de Dança - Ensaio Sobre o Movimento é um filme documental que dança em devir coreográfico-cinematográfico.

BIBLIOGRAFIA

Aumont, Jacques, Bergala, Alain, Marie, Michel, Vernet, Marc. 1995. *A estética do filme*. Campinas-SP: Papirus.

Aumont, Jacques. 2004. *As teorias dos cineastas*. Campinas-SP: Papirus.

Comolli, Jean-Louis. 2008. "Sob o risco do real". In: *Ver e poder - a inocência perdida*: *cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 169-178.

Deleuze, Gilles. 1982. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva.
_____. 1988. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal.
_____. 1997. *Mil platôs v. 4*. São Paulo: Perspectiva.
Mocarzel, Evaldo. 2011. *Entrevista concedida a Miguel de Almeida para o Programa Sala de Cinema*: *Evaldo Mocarzel – SESCTV*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v= 3Wk6m9DI-7c>. Acesso em: 10/01/2017.
_____. 2012. *Carta de montagem não publicada endereçada a Guta Pacheco*. São Paulo.
_____. 2016. "Cinema e dança: diálogos linguísticos em casamentos artísticos marcados pelo movimento". In: Lesnovski, A., Wosniak, C. (orgs.). *Olhares*: *audiovisualidades contemporâneas brasileiras*. Campo Mourão: Fecilcam, 33-54.
Ramos, Fernão Pessoa. 2008. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac.
Stam, Robert. 2003. "O culto ao autor". In: *Introdução à teoria dos cineastas*. Campinas-SP Papirus.

FILMOGRAFIA

Mocarzel, Evaldo (realização), Pacheco, Guta (montagem). 2012. *São Paulo Companhia de Dança – Ensaio Sobre o Movimento*. Casa Azul.

A HISTÓRIA INCOMPLETA, O CINEMA QUE PREENCHE: *A IMAGEM QUE FALTA* E A TESSITURA DO EU

Laís Ferreira Oliveira[1]

Resumo: Este trabalho investiga os operadores do arquivo, memória e história no trabalho de Rithy Pahn, a partir obra *A Imagem Que Falta* (*L'image manquante*, Pahn, 2013). Nesse filme-ensaio, o cineasta utiliza elementos ficcionais e narrativos para fabular uma história cujas imagens são incompletas. Retomamos a Michel Foucault em *Arqueologia do Saber*, segundo o qual "as revoluções jamais passam de tomadas de consciência" (Foucault 2012, 15). Pahn, por meio do cinema, urde uma outra narrativa acerca do regime dos khmers vermelhos no Camboja. Se, em filmes como *S-21* e *Bophana,* o relato e a reencenação de fatos passados era uma estratégia possível, em *A Imagem Que Falta* Pahn subverte a própria materialidade do discurso e da memória, por meio da metomínia de bonecos de argila que representam uma história oficial sustentada sob informações e imagens obscuras. Como destaca Arlete Farge, "a história pode ser dita rápido demais e o homem, emudecido" (Farge 2011, 61). A contrapelo, Pahn se dedicou à busca "por uma imagem irrecuperável, contra o esquecimento do genocídio e seus traumas" (Flores; Maia 2013, 12). Para refletirmos acerca dessa tessitura história, retomamos a Walter Benjamin em *Sobre o Conceito de História* e a Georges Didi-Huberman em *Diante do Tempo. História da Arte e Anacronismo das Imagens.* No trabalho de Pahn, presente e passado intercalam-se, alternam-se, integram-se. Por isso, retomamos a Henri Bergson (1990), para o qual a "memória, praticamente inseparável da percepção, intercala o passado no presente, condensa também numa intuição única, momentos de múltipla duração (Bergson 1990, 55). Nosso objetivo é pensar como as escolhas narrativas e de montagem nesse filme reconfiguram o lugares do relato na obra do cambojano, colocando-o como o sujeito.

Palavras-chave: memória; história; documento; arquivo; Rithy Pahn.

Contato: lais.ferreira@gmail.com

No início de *A Imagem Que Falt*a, vemos um cineasta que analisa um pedaço de um rolo de filme, parecendo procurar uma imagem específica. Em seguida, vemos o extrato de uma imagem que parece ser televisiva, de uma mulher que dança uma música típica cambojense. Na sequência, assistimos as imagens de fortes ondas do mar. Não temos muita nitidez do que é visto, as ondas se seguem uma após a outra, e

[1]Mestranda em comunicação na UFF, com ênfase em Estudos do Cinema e do Audiovisual. Bacharela em Comunicação Social pela UFMG (2016) É membra do Laboratório de Pesquisa e Experimentação em Imagem e Som (KUMÃ), que se debruça sobre as relações entre cinema, estética e política, no IACS da UFF. Atualmente, desenvolve pesquisa sobre as relações de memória e os processos de subjetivação no filme-ensaio e experimental.

Oliveira, Laís Ferreira. 2017. "A história incompleta, o cinema que preenche: *A Imagem Que Falta* e a tessitura do eu". In *Atas do VII Encontro Anual da AIM*, editado por Ana Balona de Oliveira, Catarina Maia e Madalena Oliveira, 216-225. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-8-3

a força das águas atinge a imagem – e aqueles que a veem – como, se no instante em que se navega, pouco fosse possível reter ou parar pela força daquilo que se sucede – e se acumula. A essa cena, segue-se uma imagem desfocada, acompanhada pela voz do diretor que diz: "no meio da minha vida, a minha infância vem a mente. É como a água doce e amarga. Eu busco a minha infância como a imagem perdida. Essa procura que Pahn nos introduz parece se colocar com a mesma força, intempérie, imprevisibilidade e recorrência que é possível de encontrar no mar. O diretor se indaga se, na verdade, talvez não fosse a infância que o procurasse, talvez porque ele vivera a esperança e o medo. A experiência, o passado, a memória e o que se conta parecem oscilar e estabelecer uma relação com o tempo marcada pela opacidade, pela falta de nitidez. O foco reaparece na imagem quando uma mão esculpe um pequeno boneco de argila.

Imagem 1 – Frames de *A Imagem Que Falta* (Pahn, 2013)

Pahn afirma que com o barro, com as águas de um campo de arroz é possível construir um homem. É que esse processo não é muito difícil, basta que o homem nele acredite. Essa crença, esse convite que se estabelece por alguma forma lúdica, constituem uma forma de se relacionar com o passado do diretor que recodifica a dor, a tristeza e a perda dos familiares. Se, em obras como *S21* e *Bophana,* a violência que atravessa a rememoração do regime de governo de Pol Pot, líder do Khmer Vermelho, partido político que governou o Camboja de 1975 a 1979 e foi responsável

por um grande genocídio no país, inviabiliza um retorno ao passado senão marcado pelas chagas desse período, em *A Imagem Que Falta* o desejo é o de preencher o que não é da ordem do registro histórico com uma outra possibilidade de afetos. Se, em *S21* e *Bophana*, o movimento que Rithy Pahn estabelece é mostrar àqueles responsáveis pelas mortes daquelas pessoas imagens de quadros em que são registrados os massacres, ou voltar com eles aos locais em que ocorreram os crimes para que encenem o próprio passado e seja possível, pelo cinema, outro encontro possível entre vítimas e algozes que a história não permitiu, em *A Imagem Que Falta* se trata de imprimir uma versão pessoal sobre a tessitura da ausência. Em sua análise sobre a obra do diretor, o pesquisador Fábio Andrade, no texto *Como Realizar uma Fuga*, sentencia: "seus filmes mais fortes são aqueles em que a abstração permite a *materialização* de uma realidade que não está mais ali, mas que, pelo seu próprio sacrifício, adquiriu o direito de ressurreição" (Andrade 2013, 115). À sequência que rememora à infância do diretor, com bonecos que representam os parentes em festa, com uma trilha alegre, seguem-se imagens de arquivo da guerra, em que há um bombardeio. Rever essa parte da história não permite o sonho, a alegria, a invenção, apenas olhar para a atrocidade dos gestos cometidos. Depois de ter feito filmes a partir do encontro e da escuta com os outros que passaram pela triste história do genocídio – como os torturadores e as vítimas –, Pahn agora tenta imprimir uma percepção de si sobre aquele passado. Em um determinado momento, há uma imagem de arquivo, sobre a qual são colocados os bonecos de argila. Essa é uma forma de inscrever, sobre o passado, um gesto de memória que a chegada do partido comunista à cidade impediu.

Ao refletir sobre o tempo no cinema, em *As Teorias dos Cineastas*, Jacques Aumont afirma: "O cinema sugere um mundo diferente do mundo fenomenal e mesmo do mundo real – a menos que sugira que o mundo real não é o que acreditamos – porque desconecta o espaço de seu tempo-suporte" (Aumont 2002, 37). Se pensamos o cinema como a arte em que ver inscreve o mundo, por meio de mecanismos que desnudam formas da história que estão distorcidas e que precisam ser revistas – e, aqui, chamamos atenção para o que implica o gesto de "ver outra vez" nesse processo –, como podemos produzir uma tessitura da história quando não há imagens? Em uma inscrição da história e em um pensamento do cinema, encontramos dificuldade para pensar o cinema de Rithy Pahn em *A Imagem Que Falta* como realista. Como podemos crer no que nos contam a representação feita por bonecos de

argila ou, no limite, qual é a documentação de um passado nos quais as imagens nos escapam? E como esses processos se estabelecem quando a realidade, pela violência e a brutalidade que a demarcou, assusta a todo tempo por sua existência? Aumont nos alerta:

> "Imagem por um lado, realidade por um outro; é a divisão simples e habitual demais. O cinema inventa imagens da realidade, seja para exprimir a realidade, seja para negá-la e afirmar-se em seu lugar. Mas 'entre' a imagem de filme fabricada e pensada e a realidade, há o visível e o visual. É nessa "zona" vaga que os cineastas trabalham, cultivando a arte de ver e de contemplar." (Aumont 2002, 80)

Em seu trabalho, Aumont reflete também sobre os trabalhos que os cineastas escrevem e redigem sobre a sua obra. O autor elucida: "teorizar o cinema é buscar como ele é imagem, como representa o mundo, veridicamente ou não; é preocupar-se com a sua ação social e com a maneira como modela os espíritos; é seguir um projeto teórico coerente e sistemático" (Aumont 2002, 135). Rithy Pahn não é reconhecido como um cineasta que escreve sobre o próprio trabalho; apresenta, porém, mecanismos sistemáticos na produção dos filmes e uma busca pela história por modos recorrentes em seus filmes. Em *S21* e *Bophana,* voltar a história é possibilitar àqueles que a viveram um outro encontro - com as imagens, com aqueles que feriram, com aqueles que odiavam, consigo. É curioso, porém, que Pahn tenha passado pela produção desses filmes a fim de que pudesse escrever sobre si. Pensar a história do Camboja não era julgá-la, mas revê-la, propor outra tessitura, uma outra estrutura de pensamento sobre aqueles acontecimentos. Em *A Imagem Que Falta*, Pahn comenta: "Há tantas imagens no mundo que passam rapidamente.Nós achamos que a assimilamos porque nos a vimos". Fazer cinema é, para Pahn, uma possibilidade concreta de ver o que, no mundo, passa em grande velocidade, sem ser visto.

Nesse caso, a forma do filme-ensaio favorece uma outra apropriação do mundo. Em O ensaio como forma, o filósofo Theodor Adorno afirma: "o ensaio provoca resistência porque evoca aquela liberdade de espírito" (Adorno 2003, 16). Em *A Imagem Que Falta,* essa liberdade atravessa o gesto de se debruçar sobre si. No entanto, isso só se torna uma forma de liberdade mediante a propagação na esfera pública de uma versão não oficial da história. Para pensarmos esse aspecto, podemos retomar o que diz Timothy Corrigan em *O filme-ensaio:* "o ensaístico executa uma apresentação perfomativa do eu como uma espécie de autonegação em que estruturas

narrativas ou experimentais são subsumidas no processo do pensamento por meio de uma experiência pública" (Corrigan 2015, 10). Colocar-se e colocar a história para ser vista pelos outros, porém, não significa encerrá-la. No text*o Sou Um Agrimensor de Memórias*, Rithy Pahn diz: "Nunca pensei em fazer um filme como resposta ou uma demonstração. Concebo-o como um questionamento" (Pahn 2013, 67). É isso que também observa Sylvie Rollet em *Devolver o Olhar*: "o que quer o cineasta não é a inversão, mas a revolução do olhar: não julgar, mas tentar entender como 'isso' foi possível" (Rollet 2013, 209). Em *S21* e *Bophana,* o cineasta devolve a palavra aos carrascos, convoca-os ao lugar da escolha, da humanidade e do livre-arbítrio, o que, talvez na história, justifiquem terem perdido devido ao autoritarismo do regime do Khmer Vermelho.

Em seu cinema, Pahn estabelece formas próprias de se relacionar com as noções de documento, história e arquivo. Podemos, para tanto, retomar o que nos ensina Walter Benjamin sobre as formas da tessitura da história, o que pensa Foucault sobre as noções de documentação e Arlete Farge sobre o arquivo. A partir da lembranças de sua vida, Pahn realiza um gesto de cronista, que traz a uma narrativa geral o contraponto das histórias comuns. Em *Sobre o Conceito de História,* Walter Benjamin afirma:

> "O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada que aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Sem dúvida, somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente do seu passado. Isso quer dizer: somente para a humanidade redimida o passado é citável, em cada um dos seus momentos." (Benjamin 1987, 23)

O que Pahn realiza em seus filmes é um gesto que possibilita uma espécie de redenção da consciência dos homens com seus passados, seja dos carrascos que agora podem escolher dizer em *S21* e *Bophana*, seja a possibilidade de ter, do seu passado, uma imagem mais bela que a memória ofuscada e apagada dos corpos vestidos de preto e sangue.

A dimensão de documento que Pahn estabelece com o passado é diferente daquela sustentada pelo Khmer Vermelho. Em um determinado momento, Pahn afirma que sabe que o regime comunista produziu imagens da realidade do colégio S1, lugar em que habitaram os prisioneiros. No entanto, Pahn questiona: "Qual homem que tirou fotos desse evento não gostaria que esta imagem não estivesse

faltando?", como demonstra a Imagem 2. Perder uma imagem, não encontrá-la, ainda é uma forma de esperança, de crença que há formas distintas daquela vivenciado. Algo que sequer pelo esquecimento seria possível, porque esquecer iria pressupor, sempre, uma possibilidade de recordar, uma busca por uma imagem existente. Pahn afirma que, mesmo se encontrasse essa imagem, não poderia mostrá-la. Isso seria colocá-la em um mesmo regime do espetáculo em que circulam as imagens em excesso sobre os crimes. O cineasta retoma a escolha pela imagem de Bophana, aquela que se individualiza, que olha desafiante para o carrasco. Recordar é algo que se torna possível a partir de uma diferenciação dos outros corpos, das histórias dizimadas que homens anônimos que foram colocados na condição de serem os mesmos devido ao extermínio. Nesse sentido, retomamos o que diz Foucault *Arqueologia do Saber:* "o documento não é o feliz instrumento de uma história que seria em si mesma, e de pleno direito, memória; a história é, para uma sociedade, uma certa maneira de dar status e a elaboração à massa documental de que ela não se separa" (Foucault 2016, 8). Apostar numa imagem ausente como documento é, assim, possibilitar outra escrita da história, outro lugar à memória.

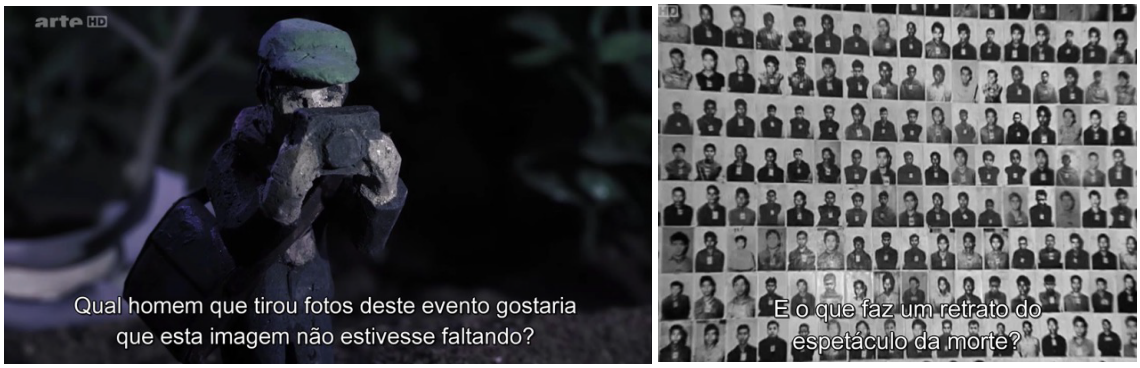


Imagem 2 – Frames de *A Imagem Que Falta*

No texto S*ou Um Agrimensor de Memórias*, o cineasta cambojense reflete sobre a dificuldade encontrada para seu povo restituir a sua memória. Ele afirma: "Não encontramos palavra, acho muito difícil falar disso, como se isso tivesse nos paralisado. Como se uma parte de nossa história estivesse entre parêntesis, formando um bloco escuro, duro como pedra" (Pahn 2013, 63). O esforço de memória de Pahn passa por outra organização dos arquivos do Khmer Vermelho. O cineasta elucida: "Como muitos regimes totalitários, os khmers vermelhos dedicavam um cuidado maníaco em acumular arquivos. Esses documentos, elaborado com o objetivo insano de provar a presumida culpa das vítimas, se voltaram depois contra os seus autores"

(Pahn 2013, 69). Ao pensar a obra do cineasta, a pesquisadora e professora Anita Leandro, em *Um Arquivista no Camboja* comenta: "Tudo é arquivo e, no entanto, nada ainda foi arquivado, ou seja, nomeado. Cabe o cinema fazê-lo religando o passado ao presente, para que alguma memória seja possível" (Pahn 2013, 186). A forma como Pahn se relaciona com os arquivos encontra coincidências com que diz Arlette Farge em *O Gosto do Arquivo*:

> "O arquivo é uma brecha no tecido dos dias, a visão retraída de um fato inesperado. Nele, tudo se focaliza em alguns instantes de vida de personagens comuns, raramente visitados pela história, a não ser que um dia decidam se unir em massa e construir aquilo que mais tarde se chamará de história. O arquivo não escreve páginas de história." (Farge 2015, 14)

Pahn não inscreve páginas da histórias, não é o que lhe interessa, isso já foi feito, já foi visto em exaustão. No entanto, a força da forma como ele emprega as imagens de arquivo em seus filmes, junto com a fabulação dos bonecos de argila, possibilita que se rememore e se valorize o que a história dos grandes homens não olhou.

Segundo Georges Didi-Hubeman, em *Diante do Tempo: História da Arte e Anacronismo das Imagens* é importante que se reconheça como valiosa a necessidade do anacronismo, porque "ela parece interna aos próprios objetos – as imagens – dos quais tentamos fazer a história. O anacronismo seria, assim, numa primeira aproximação, um modo temporal de exprimir a exuberância, a complexidade, a sobredeterminação das imagens" (Didi-Huberman 2015, 22). É curioso pensarmos qual é o tempo, a qual o tempo se dirige *A Imagem Que Falta.* Ao deslocar imagens de arquivo, ao retornar à própria memória, o cineasta cambojano estabelece uma relação com o tempo não cronológica, que reaviva um passado que não pertence ao gesto de montagem. Em *O Que Vemos, o Que Nos Olha*, esse mesmo filósofo pontua: "o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos lha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois" (Didi-Huberman 2014, 29). O que Pahn propõe em relação ao passado é um perene abrir-se em dois, é o reconhecimento da impossibilidade de estar em proximidade com o passado apenas pela rememoração cronológica.

Em *A Imagem Que Falta*, Pahn, em um determinado momento, diz que, agora, Phnom Penh, capital do Camboja, pode ser filmada. Esse é um filme que reestrutura e

desloca o lugar dos documentos. O cineasta retoma o passado da família que teve que abandonar as suas casas em função do regime. Ele afirma: "a deportação de Phom Penh é uma imagem perdida". O governo instaurado conduz ao desmantelamento da identidade daquelas pessoas: mudam-se os sobrenomes, mulheres, homens e crianças são desmembrados, todos passam a vestir a mesma roupa. Recriar com argila o próprio passado passa, assim, a ser uma forma de restituir ao passado sua pessoalidade. Em *A Imagem Que Falta*, Pahn afirma que você pode roubar uma imagem, não um pensamento. Nesse caso, o que o cineasta constrói sobre si consiste numa maneira de resistir à violência do regime. Um pensamento sobre a própria vida e memória se contrapõe a um regime em que a individualidade não era permitida. Panh chega a afirmar que o único bem que poderiam possuir era uma colher. Esse discurso e o uso da argila como elemento que reestrutura a história desses homens restitui a si a memória dos homens que, até então, tiveram uma relação com a terra marcada apenas pela exploração, pela falta de escolha.

Imagem 3 – Frames de *A Imagem Que Falta*

Ao lembrar da morte do pai, que morre subnutrido, recusando-se a se alimentar com comidas de animais, Pahn recorda o diálogo com a mãe, em que ela disse como deveria ter sido um enterro do pai, com a presença dos camaradas e a prestação das homenagens. O cambojano afirma: "este 'enterro com as palavras', eu não quero esquecer, era um ato de resistência". Em alguma medida, é essa a operação do filme de Pahn ao se debruçar e a falar de si sobre o passado, um gesto particular de cobrir com uma terra, com outra forma de argila, um tempo cuja história foi velada apenas por sangue, poeira e violência. Falar de si é, também, uma maneira de estabelecer outra teoria sobre o passado.

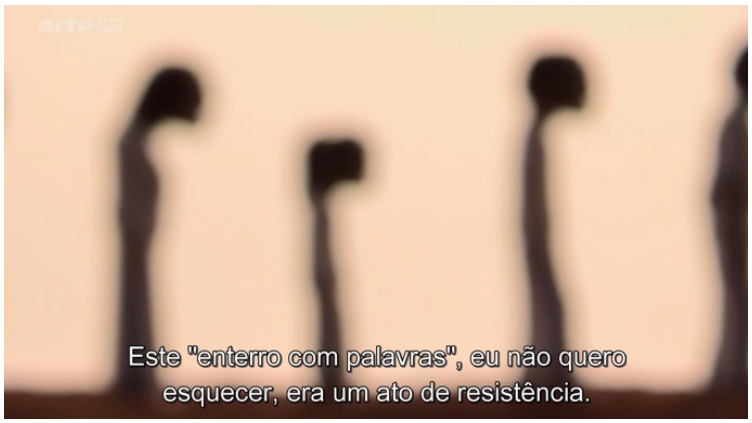


Imagem 4: Frames de *A Imagem Que Falta*

A forma como o tempo e a memória estão nos filme nos permite, também, voltar o que diz Henri Bergson em *Matéria e Memória.* Bergson estabelece distinções entre a percepção e a memória. A hipótese é que "papel de nossa consciência na percepção se limitaria a ligar pelo fio contínuo da memória uma série ininterrupta de visões instantâneas, que fariam parte antes das coisas do que nós" (Bergson 1990, 48). Para Bergson, a consciência teria ações de proporção semelhante na relação com o passado e com o futuro. E a forma como a memória age nesse processo situa presente e passado separados por una linha tênue. A tese bergosniana argumenta:

> "Digamos inicialmente que, se colocarmos a memória, isto é uma sobrevivência das imagens passadas, estas imagens irão misturar-se constantemente à nossa percepção do presente e poderão inclusive substituí-la. Pois elas só se conservam para tornarem-se úteis: a todo momento completam a experiência presente enriquecendo-a com a experiência adquirida e, como esta não cessa de crescer, acabará por receber e submergir a outra". (Bergson 1990, 49)

Pensar a memória dessa maneira é estabelecê-la de forma lacunar. É inserir o gesto de rememorar em um circuito marcado pela indeterminação. É colocar matéria e lembrança em circuitos que não se dividem. Como pontua Bergson: "a memória, praticamente inseparável da percepção, intercala o passado no presente, condensa também numa intuição única, momentos de múltipla duração, e assim, por dupla operação, faz com que de fato percebemos a matéria em nós, enquanto de direito e percebemos nela" (Bergson 1990, 55). Pahn interroga em *Sou Um Agrimensor de Memórias*: "mas como falar da experiência vivida quando a memória é feita de fragmentos?" (Pahn 2013, 65). Quando Pahn convoca o passado em seus filmes, seja

por mostrar quadros e documentos a torturadores, seja pela enunciação de suas lembranças, há um gesto que tenta presentificar o passado. Se, para Bergson, não há limites claros entre o passado e o presente, a percepção é construída pela experiência do contato com a matéria e com o espaço, construir a memória passar por revistar locais, estabelecer outras ligações possíveis com o vivido. Dessa maneira, depois de realizar obras em que o contato com os outros permitia-o não só a ter acesso a uma versão não contada da história do Camboja, mas compreender o que o cinema pode fazer por esse tempo, Pahn estabelece, pela interferência na imagem, pelo filme-ensaio e pela presentificação do passado outras formas de reconhecer e representar a própria memória.

BIBLIOGRAFIA

Adorno, Theodor. 2003. "O ensaio como forma". In. *Notas de literatura*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 15-45.

Andrade, Fábio. 2013. "Como Realizar uma Fuga". In: Flores, Luís Felipe Duarte; Maia, Carla (org). *O cinema de Rithy Pahn*. Rio de Janeiro: CCBB. 111-120

Aumont, Jacques. 2002. *As Teorias dos Cineastas*. Campinas, SP: Papirus.

Benjamin. Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura.* Tradução Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. Obras Escolhidas; v.1.10.ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

Bergson, Henri. 1991. *Matéria e Memória*. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Editora Martins Fontes.

Corrigan, Timothy. 2015. *O Filme-Ensaio: Desde Montaigne e Depois de Marker*. Campinas: Papirus.

Didi-Huberman, Georges. 2014. *O Que Vemos, O Que Nos Olha*. São Paulo: Editora 34.

_____. 2015. *Diante do Tempo. História da Arte e Anacronismo das Imagens*. Belo Horizonte: UFMG.

Farge, Arlette. 2011. *Lugares Para a História*. Rio de Janeiro: Autêntica.

Flores, Luís Felipe Duarte; Maia, Carla (org). 2013. *O cinema de Rithy Pahn*. Rio de Janeiro: CCBB.

Foucault, Michel. 2016. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária

Pahn, Rithy. 2013. "Sou Um Agrimensor de Memórias". In: Flores, Luís Felipe Duarte; Maia, Carla (org). *O Cinema de Rithy Pahn*. Rio de Janeiro: CCBB, 63-74.

Rollet, Sylvie. 2013. "Devolver o Olhar". In: Flores, Luís Felipe Duarte; Maia, Carla (org). *O Cinema de Rithy Pahn*. Rio de Janeiro: CCBB, 199-228.

AS CRIAÇÕES NARRATIVAS DE VALÊNCIO XAVIER

Regina Célia da Cruz[1]

Resumo: Valêncio Xavier (1933-2008) – que também escreveu sobre o cinema paranaense – apresenta produção cinematográfica nas décadas de 1970, 80 e 90. Neste recorte buscamos relacionar sua obra e seu discurso com a Teoria dos Cineastas e investigar o filme *Os onze de Curitiba: todos nós* (1995), que traz alguns elementos para esse diálogo. Através de sua narrativa, o cineasta incorpora imagens, sons, cenário e a lembrança aos depoimentos, utilizando-se da montagem para construir um discurso coletivo do que foi vivido por professores presos durante uma semana numa delegacia da Polícia Federal, sob a acusação de que estariam ensinando marxismo para crianças de um a seis anos. Essa tensão se mostra na concepção de um filme que humaniza seus protagonistas, resgatando o vivido através de relatos que, distanciados quase vinte anos dos fatos, produzem certa ironia, trazendo densidade e poesia para a tela. Utilizamos o aporte teórico da Teoria dos Cineastas proposta pelos autores Manuela Penafria, Eduardo Baggio e André Graça, e da Teoria Contemporânea do Cinema de Fernão Ramos, entre outros.
Palavras-chave: Valêncio Xavier; teoria dos cineastas; *Os onze de Curitiba: todos nós*.
Contacto: receliac@hotmail.com

... não escolho os temas, eles é que me escolhem ... minha única obsessão é o amor.

Valêncio Xavier (*apud* Kubota 2012, 90)

Introdução

A produção de Valêncio Xavier Niculitcheff (1933-2008) percorre as artes visuais, a comunicação e a literatura. A atuação de Xavier em vários campos da comunicação e entre as artes mostra, em sua obra literária e cinematográfica, uma narrativa multifacetada. Xavier foi escritor, jornalista, pesquisador de cinema, cineasta, fotógrafo, cenógrafo, artista gráfico, assistente de direção artística, produtor, roteirista, diretor de novelas e de curtas-metragens em vídeo e na televisão.

Passando pelo desenho e pela fotografia, também atuou como repórter policial, dedicando-se à investigação de histórias contadas pelas pessoas e seus diversos pontos de vista. Na televisão produziu novelas e filmes com esse olhar e ouvidos atentos para os acontecimentos, como revela em entrevista gravada divulgando o projeto

[1] Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens, Universidade Tuiuti do Paraná – UTP.

Cruz, Regina Célia da Cruz. 2017. "As criações narrativas de Valêncio Xavier". In *Atas do VII Encontro Anual da AIM*, editado por Ana Balona de Oliveira, Catarina Maia e Madalena Oliveira, 226-236. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-8-3

CineAmericanidad, cujo subtítulo foi *O cinema como imagem da América Latina* (Xavier 1991).[2]

Sua experiência no cinema teve grande aproximação com o Movimento Cineclubista, que viveu seu melhor momento entre o final da década de 1960 e os anos 80 (Figueiredo 2004). Nessa época esteve em contato com muitos cineclubistas pelo território nacional. Vivenciando períodos de repressão política numa cidade onde as manifestações aconteciam em pequenos grupos, o cinema alimentava o debate e mostrava possibilidades de expansão em Curitiba.

Nesse contexto, Xavier dedica-se à fundação da Cinemateca do Museu Guido Viaro (1975) – hoje Cinemateca de Curitiba – e preocupa-se com a formação de novos profissionais, oferecendo cursos teórico-práticos livres e gratuitos. Foi dessas primeiras turmas que surgiu um grupo de cineastas paranaenses, chamados por alguns deles de Geração 1980, que produziram filmes em película apoiados pela estrutura da Cinemateca. A iniciativa de Xavier viabilizou debates, cursos e palestras com pesquisadores de cinema como Jean-Claude Bernardet e cineastas hoje reconhecidos, como Eduardo Coutinho, Ozualdo Candeias e Silvio Tendler.

A Cinemateca do Museu Guido Viaro protagonizou diversos projetos de incentivo à exibição de filmes inéditos na cidade em mostras como a Semana do Cinema Brasileiro, em 1977. Para a comemoração do segundo ano de sua fundação, trouxe filmes clássicos e nacionais do acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. A criação da Cinemateca foi um marco para o debate e acesso aos filmes nacionais e clássicos de diversos países, despertando interesse e construindo novos olhares para a produção local.

Entre os anos de 1975 e 1995, Xavier produziu filmes apoiado pelas equipes que acompanhavam as ações da Cinemateca, bastante aquecidas pelo debate sobre cinema e pela oportunidade de "aprender" juntas a fazer cinema.

Sua filmografia inclui *A visita do velho senhor*, 1975, realização com o cineasta brasileiro Ozualdo Candeias; *O monge da Lapa*, 1979, um filme feito para a televisão; *Caro signore Fellini* (*Carta a Fellini*), 1979, vencedor do prêmio de Melhor Filme de Ficção na IX Jornada Nacional de Curta-Metragem em 1980; *O corvo*, 1983, uma adaptação do poema de Edgar Allan Poe; *Pão negro*: *um episódio da Colônia Cecília*, 1994, que atualiza a versão do filme *La Cecilia*, de Jean-LouisComolli, 1975, sobre o

[2] Projeto desenvolvido pela Cinemateca do Museu Guido Viaro sob a coordenação de Xavier. Buscava promover uma reflexão sobre a trajetória do homem latino-americano e sua história, através do cinema, e resultou numa coleção de cadernos e vídeos entre os anos 1991 e 1992.

experimento da "comuna anarquista" no Estado do Paraná entre 1890 e 1894. Seu último filme concluído, *Os onze de Curitiba: todos nós*, 1995, classificado como "documentário de média metragem", recebeu o prêmio Jangada, oferecido pelo OCIC – Office Catholique International du Cinéma, na XXII Jornada Internacional de Cinema da Bahia, no mesmo ano.

Durante esse período, Xavier produziu e publicou textos sobre a história do cinema paranaense, em revistas e jornais locais, como uma série chamada *100 anos em 100 filmes*, pelo jornal *Gazeta do Povo*, entre 24 de agosto e 21 de dezembro de 1995 (Borba 2015). Aqui relacionou a história do cinema no país com a da televisão, que, na época, colocava a proposta de divulgação de acontecimentos nacionais através de documentários tais como os do projeto Globo Repórter.[3]

Xavier concedeu entrevistas gravadas em vídeo e divulgadas em programas de televisão, bem como entrevistas para pesquisadores, nas quais oferece seus conhecimentos sobre cinema, faz análises de filmes e fala de sua produção.

Valêncio Xavier e a teoria dos cineastas

Nas "narrativas" de Xavier, que vêm desses lugares e traduzem, aparentemente, um desejo pelo que se vê e como se vê, aparece em uma de suas declarações em entrevista para Marília Kubota:

> "Sou da teoria que todos nós vemos os nossos filmes, e não aquele que está na tela. Se um dia fôssemos juntos ao cinema, você iria ver o seu filme, muito diferente daquele que eu estiver vendo, e do que o espectador ao seu lado está assistindo, o que está ao meu lado poderia até ter dormido justamente naquele momento que mais me emocionou. Tudo que acontece só acontece dentro de cada um de nós. E não tem coisa mais fácil do que contar o que está dentro de nós. Além de ser divertido, podemos até controlar o que vamos contar para não acabar atrás das grades, ou no hospício." (Xavier *apud* Kubota 2012, 91)

Sua poética aparece ao tratar de um assunto tão denso como uma "teoria" e revela o "processo criativo do cineasta" (Graça, Baggio, Penafria 2015, 29), por nos falar de um olhar que valoriza as histórias e se preocupa com o jeito como cada pessoa vê e conta o que vê.

[3] Constituído basicamente de externas com narração em *off* do apresentador, o programa semanal, que produzia cinedocumentários, teve início no ano de 1973.

Pensando a Teoria dos Cineastas como um deslocamento do "epicentro da investigação de uma teoria abstrata para a construção de uma teoria em torno de quem está por dentro e produz cinema" (Graça, Baggio, Penafria 2015, 29), encontramos em Xavier aspectos que podem nos apontar caminhos para construir em sua trajetória algo mais que a defesa do cinema ou a produção de filmes: *teorias do cinema*.

Nosso trabalho, realizado com a "garimpagem" de recortes de jornais, filmes em VHS e sua conversão para DVD, além de entrevistas, visa conhecer as possibilidades e dificuldades de produzir cinema durante os vinte anos em que Xavier esteve ativo na produção do cinema local. Seu discurso e sua obra revelam um material denso e intenso para a investigação. Realizaremos a pesquisa pelos caminhos metodológicos de buscar a relação do cineasta com o cinema, outros cineastas, as equipes, os espectadores e a teoria (Graça, Baggio, Penafria 2015).

Para este artigo, trazemos como recorte uma das obras de Xavier, um documentário chamado *Os onze de Curitiba: todos nós* (1995), em que assina roteiro, direção e montagem. Episódio polêmico que aconteceu durante a ditadura militar, mais precisamente em março de 1978, a história contada é sobre a prisão de onze professores (seis homens e cinco mulheres) de uma escola infantil, que ficaram incomunicáveis durante uma semana na sede da Polícia Federal em Curitiba. Dezessete anos mais tarde, o cineasta dá voz aos professores, que recuperam a memória doacontecimento. Cada um deles será apresentado somente no final do filme, quando sua imagem aparecerá e, em legenda, seu nome e sua formação acadêmica.

Xavier é reconhecido por pesquisadores de cinema, tais como o também cineasta Fernando Severo, como "experimental e arrojado", tanto no estilo como nos temas tratados em suas produções no campo da comunicação (Severo *apud* Carminatti 2011). Escolhe então, de maneira respeitosa, trazer para a cena esse episódio que não teve a devida apuração de fatos e abusos por parte de autoridades constituídas. Sequer houve esclarecimentos com repercussão na *mídia* para resgatar os acontecimentos.

Severo, entrevistado por Beto Carminatti, resume a história do filme de Xavier e traça um paralelo com o trabalho de Eduardo Coutinho:

> "(...) criancinhas, segundo a visão da ditadura militar, estavam sendo doutrinadas na doutrina marxista/leninista. Porque é um documentário todo de entrevistas, todo armado ficcionalmente através da entrevista. Então você tem uma história que se desenrola diante dos teus olhos através dos depoimentos. Uma coisa que o

> Coutinho ia fazer mais tarde, todo mundo considera genial (e é mesmo!), mas que você já encontra embriões desse trabalho no Valêncio." (Severo *apud* Carminatti 2011)

Severo lembra ainda que o Brasil, na época, estava sob uma ditadura militar, um período de forte repressão, não só política, mas também de costumes. Nesse período se passava uma imagem pasteurizada da população brasileira: "Então ele [Xavier] mostrava as pessoas com grande sentido de afeto por elas. Nunca mostrava para ridicularizar, pra dizer que era feio, que era vergonhoso" (Severo *apud* Carminatti 2011).

A montagem, na cinematografia de Xavier, revela um posicionamento ideológico de respeito ao conteúdo da fala, fazendo conexões entre as imagens, a fala e os efeitos sonoros. Conta a história produzindo aproximações sensoriais com o momento vivido pelos entrevistados.

A contribuição teórica de Fernão Ramos remete a "um eixo estrutural" necessário:

> "O talento do montador está em estabelecer essa redução (número imenso de horas de filmagem é afunilado pela montagem para a constituição de uma narrativa) realçando personagens e ações congruentes, sem deixar que a bússola perca o norte da intensidade da tomada. Esse é um eixo estrutural em torno do qual os documentários se alinham, em maior ou menor proximidade." (Ramos 2005, 193)

O documentário apresenta os professores como testemunhas e vítimas de um crime contra sua liberdade e direito de defesa; porém, não há vitimização nem apelo à penalização. Revela fatos violentos e intensos para aqueles que vivenciaram essas experiências – embaraçosas e ao mesmo tempo hilárias –, que são contadas com sutil ironia através das entrevistas, num episódio descrito como "sem sentido" por aqueles que foram submetidos a violações e abusos (Xavier 1995).

O filme *Os onze de Curitiba*

O filme começa com a tela escura. Ouve-se o som de uma freada e em seguida uma colisão automobilística. Reinoldo é a primeira pessoa a contar sua história sobre o ocorrido. Revela que "lembra pouco" tanto da época como do fato, devido a sequelas causadas por um acidente sofrido por ele "há três anos atrás" (Xavier 1995).

As primeiras imagens, desfocadas, vão se tornando mais estáveis e se definindo à medida que o episódio do acidente é contado, vindo "à tona".

Chama atenção o cenário – salas pouco iluminadas, sem mobília –, que se assemelha a uma prisão e ao local da situação vivida pelos professores, para falar de um assunto nada confortável. Teto baixo, paredes brancas com a pintura muito manchada, piso também manchado. Um lugar pouco acolhedor. Em uma das cenas, a câmera está do lado de fora da casa e a entrevista se dá com o "preso" atrás de uma janela basculante, sem vidros, onde há duas barras de ferro cruzadas na vertical, lembrando a imagem de grades carcerárias (Imagem 1).

Imagem 1 – Valêncio Xavier, *Os onze de Curitiba: todos nós*, 1995

O som e a trilha sonora mudam em cada uma das falas, remetendo, quase sempre, à violência policial. São ouvidos, junto às falas, sons de tiroteio, rajada de metralhadora, marcha de soldados, cliques de uma máquina fotográfica, pingos de uma torneira em uma pia, batida de badaladas de um relógio antigo, além de toques frenéticos em uma máquina de escrever (como se se colhessem depoimentos em uma delegacia de polícia) e a sirene "aberta" de carros de polícia. Quando há música, ela sugere suspense e tensão ou, ainda, a tranquilidade de um relato que se refere às crianças, que ficaram em casa.

Seguindo o filme, cada pessoa conta em detalhes como foi abordada, no dia de sua prisão, de maneira autoritária – muitos em casa – pelos policiais.

A invasão das casas é colocada nas falas – cada um à sua maneira declara sua indignação pelo desrespeito e pela humilhação que sofreu na ocasião. Alguns trazem uma descrição detalhada sobre o que vestiam, que horas eram, com quem estavam, a brutalidade com que foram abordados, o medo que sentiram, a preocupação com a possibilidade de morte e as ameaças veladas, sugeridas pelos detentores. Nesse momento, as imagens mostram uma sombra na parede (Imagem 2).

Imagem 2 – Valêncio Xavier, *Os onze de Curitiba: todos nós*, 1995

Um fato marcante para eles foi a situação em que a luz não era apagada durante a noite e tinham que dormir com a luz acesa. Aqui também a montagem se detém cuidadosamente nas imagens de um lustre colado ao teto com uma luz muito forte.

Sobre essa luz temos a contribuição teórica de Marcel Martin quando afirma que a "utilização brutal da luz contribui fortemente para criar a impressão de peso sufocante" (2003, 59). Em compensação, o ângulo da câmera (tomada)[4] está em *contra-plongée*,[5] o que "faz crescer os indivíduos e tende a torná-los magníficos" (Martin 2003, 41).

[4] A tomada é a circunstância de mundo a partir da qual, e no transcorrer da qual, a imagem da câmera é constituída para/pelo espectador pelo/para o sujeito que sustenta a câmera. Parcela significativa das imagens documentárias tem sua origem em situações de mundo onde existe uma homogeneidade espacial (e circunstancial) entre o campo da imagem e a circunstância que a circunda (Ramos 2005, 159-160).

[5] O tema é fotografado de baixo para cima, ficando a objetiva abaixo do nível normal do olhar (Martin 2003, 41).

A combinação de imagem, da luz e da fala nos remete a múltiplas mensagens que essa cena traduz. A situação de interrogatório não é mostrada, mas insinuada, ao mesmo tempo em que se relata uma condição de submissão à situação, porém de autoridade na fala.

Em algumas entrevistas eles ficam de costas para a câmera, sentados em um banco pequeno, e os relatos são de que os agentes da polícia não sabiam muito bem o que estavam procurando e o que queriam saber.

As vozes se fundem entre uma entrevista e outra, o que sugere uma voz "coletiva", presente também no subtítulo do documentário: *todos nós*.

Lígia, uma das entrevistadas, ao falar das ameaças sofridas e da grande tensão, segurando fotos em que aparece grávida e com os seios à mostra, comenta: "Os métodos do Fleury eram realmente violentos, né? Ameaça de tortura!" (Xavier 1995).[6]

Em seu relato, Reinoldo confirmou a tortura física praticada contra alguns dos presos. A tortura psicológica se dava na maneira de interrogar, que naquela situação tornava as respostas "suspeitas", gerando um "sentimento de culpa" (Xavier 1995). Detalhes como os banheiros das celas são citados pelos professores, que fazem comparações e mencionam seu constrangimento. Nas falas descontraídas, às vezes os fatos são descritos de modo divertido pelos entrevistados. Contar a história vivida anos antes produz um distanciamento temporal.

Durante o documentário são descritos momentos de solidariedade entre os presos, uma sensação de alívio ao voltar para a cela depois do interrogatório e ao ver os seus amigos. Todos eram amigos ali. Conversavam, mesmo em celas separadas.

Reinoldo revela que conseguiu "roubar" uma caneta e papel (Xavier 1995). Pensando no que faria com aquilo, decidiu confeccionar um baralho para que pudessem jogar e passar o tempo.

Nos momentos em que havia muita tensão pela falta de comunicação externa e pela preocupação com o destino de cada um, Lígia cantava na cela, acalmando os outros. Paulo conta que em um desses momentos, prestando atenção, notou que ela estava cantando a música *Juca*, do compositor Chico Buarque de Holanda:

> "Juca ficou desapontado, declarou ao delegado que não sabe se amor é crime ou samba é pecado. Em legítima defesa batucou

[6] Fleury era um Delegado da Polícia Federal muito conhecido na época por seus métodos violentos contra detentos.

> assim na mesa...O delegado é bamba na delegacia, mas nunca fez samba nunca viu Maria." (Buarque de Holanda *apud* Xavier 1995)

A sutil ironia na letra da música produz uma leveza no relato daquela situação inusitada. A canção conta a história de Juca – um sambista que é preso por cantar e dançar debaixo da janela de sua amada, Maria.

Mesclando-se a esses momentos descontraídos, há uma preocupação com as pessoas que estão fora: os familiares, especialmente as crianças, que estavam presentes quando da prisão e que naquele momento tentavam obter informações sobre seus pais e mães. Como lidariam com isso quando saíssem? Qual seria a repercussão do episódio em sua vida e na de suas famílias?

Falando sobre sua libertação, relatam que passaram por momentos de angústia pela demora e falta de informações.

Considerações finais

A montagem contribui para a realização de um filme que nos coloca questões e momentos políticos importantes para a história do país. Entendemos que *Os onze de Curitiba: todos nós*, com locação única e uma descrição rica de detalhes, aproximou os entrevistados dos lugares onde eles estiveram. A construção do vídeo pensou a recepção, uma vez que a distância dos fatos tornou os relatos descontraídos e reveladores.

A coerência das falas – cada uma a seu tempo – mostra um olhar coletivo dos fatos no episódio/evento. Em 1995, afastadas do fantasma da ditadura, as pessoas envolvidas tinham mais tranquilidade para se expressar e a produção do filme ganhava também apoiadores para tratar desse tema, que na época teve repercussão internacional.

Lembramos aqui que a história se passa em ambiente culturalmente conservador e que o desafio de realizar a custos mínimos e de expor o episódio foi enfrentado coletivamente, pois, além dos(as) professores(as) envolvidos(as), há uma relação de apoiadores através da Lei de Incentivo à Cultura. Uma das maneiras de Xavier fazer os seus filmes vem desse lugar de produzir coletivos. Considera-se que a equipe de produção foi fundamental para a construção do cenário, do som, da iluminação, da locação, etc.

A intimidade que se constrói durante as narrativas faz com que o espectador vá se aproximando de cada entrevistado e se identificando com a situação, uma vez que

as falas remetem ao cotidiano. A humanização dos entrevistados vai ganhando espaço com o cuidado de não provocar um sentimento de piedade, apesar das condições de humilhação e constrangimento a que foram expostos.

Após tanto desrespeito, cada um fala tranquilamente das dificuldades, na confiança de que seu depoimento seria tratado com consideração. Por outro lado, todos revelam preocupação com os filhos: como contariam isso para eles, se a prisão é, simbolicamente, lugar de "gente perigosa"? Dezessete anos depois, o episódio, que se passa durante uma semana, ganha força num filme documentário que utiliza da montagem para traduzir a experiência de cada entrevistado.

BIBLIOGRAFIA

Borba, Maria Salete. 2015. "100 anos em 100 filmes: As história(s) do cinema de Valêncio Xavier". In: Anais eletrônicos do Congresso Internacional Abralic 14. Belém: UFPA , 1-9. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1456106430.pdf. Acesso em: 10 de outubro de 2017.

Buzzar, Rita *et al*. 2013. "S.O.S. da jornada internacional de cinema da Bahia". Disponível em: http://cadernodecinema.com.br/blog/vamos-salvar-a-jornada-da-bahia/. Acesso em: 2 de março de 2017.

Figueiredo, Hermano. 2004. "O movimento cineclubista brasileiro". Disponível em: http://www.culturadigital.br/cineclubes/cineclube/rtigos/o-movimento-cineclubista-brasileiro/. Acesso em: 17 de junho de 2017.

Graça, André Rui; Baggio, Eduardo Túlio; Penafria, Manuela. 2015. "Teoria dos cineastas – Uma abordagem para a teoria do cinema". *Revista Científica/FAP*, vol. 12, 19-32.

Kubota, Marília. 2012. *As narrativas "japonesas" de Valêncio Xavier.* Curitiba, Brasil: Universidade Federal do Paraná.

Martin, Marcel. 2003. *A linguagem cinematográfica.* Trad. P. Neves. São Paulo: Brasiliense.

Ramos, Fernão Pessoa. 2005. "A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa". In: *Teoria do cinema contemporâneo: Documentário e narrativa ficcional.* São Paulo: Editora SENAC, 159-226.

Rupp, Isadora Raquel. S.d. "Geração 1980 – Os percalços do cinema paranaense no governo Collor". Disponível em: http://www.cpcb.org.br/artigos/geracao-1980-os-percalcos-do-cinema-paranaense-no-governo-collor/. Acesso em: 2 de março de 2017.

Xavier, Ismail. 1977. "Do naturalismo ao realismo crítico". In: *O discurso cinematográfico: Opacidade e transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 31-53.

FILMOGRAFIA

Carminatti, Beto. 2011. *As muitas vidas de Valêncio Xavier*. Fundação Cultural de Curitiba. DVD.

Xavier, Valêncio. 1979. *Caro signore Fellini (Carta a Fellini)*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=v4DiId9CVhI.Acesso em: 2 de março de 2017.
Comolli, Jean-Louis. 1975. *La Cecilia*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=p9eMDL45T2Y. Acesso em: 2 de março de 2017.
Xavier, Valêncio. 1991. *CineAmericanidad*. *O cinema como imagem da América Latina.* Cinemateca do Museu Guido Viaro – Fundação Cultural de Curitiba. DVD.
Xavier, Valêncio. 1995. *Os onze de Curitiba: todos nós*. Imaginarte Produções. Alma Sintética – Companhia de Arte. Kinoglas. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=XYfpfWz3Jog. Acesso em: jan./fev. de 2016.

EISENSTEIN E A TÉCNICA *INTERIOR* DO ATOR

Sabrina Tozatti Greve[1]

Resumo: Este trabalho pretende destacar uma técnica elaborada por Eisenstein, nomeada como "técnica *interior* do ator", pouco difundida em análises sobre a obra eisensteiniana. A técnica tem como princípio a relação do processo imaginário do ator com elementos da montagem e como esta técnica pode ser aplicada tanto no trabalho do ator, como do diretor.
Palavras-chave: Eisenstein; técnica interior do ator; imaginação; montagem; atuação.
Contato: sabrinagreve@usp.br

Como sempre, a mais rica fonte de experiência é o próprio Homem.
Eisenstein (1990, 50)

Como sabemos, antes mesmo de se tornar cineasta, Sergei Eisenstein teve um percurso considerável no teatro. Iniciou sua carreira como cenógrafo e figurinista (criou desenhos para 75 peças aproximadamente, nem todas apresentadas) e dirigiu alguns espetáculos teatrais com relativo sucesso, entre eles: *O processo*, de Gógol (1920), *Escuta, Moscou?* (1923) e *Máscaras de gás* (1924), esses dois últimos com dramaturgia própria. Inclusive, seu primeiro trabalho cinematográfico foi exibido no teatro: o curta-metragem *O diário de Glumov*, parte integrante do seu espetáculo *O sábio,* baseado em Ostróvski (1923).

Como discípulo e aluno de V. Meyerhold (ator, diretor e ex-discípulo de Stanislavski), Eisenstein se aprofundou no conceito de Biomecânica e produziu seus primeiros manifestos que constituíram a base de toda sua teoria desenvolvida tanto no teatro como no cinema posteriormente: "O movimento expressivo" e "A montagem de atrações". O primeiro manifesto é pouco citado na análise da teoria e obra eisensteiniana por justamente ser escrito concomitantemente com Tretiakóv e não ter

[1] Atriz e cineasta, graduada em Cinema pela FAAP e mestranda na ECA/USP no programa de Pós-Graduação em Processos e Meios Audiovisuais, linha de pesquisa: História, Teoria e Crítica. Bolsista Fapesp, Processo: 2015/06707-4.

Greve, Sabrina Tozatti. 2017. "Eisenstein e a técnica *interior* do ator*"*. In *Atas do VII Encontro Anual da AIM*, editado por Ana Balona de Oliveira, Catarina Maia e Madalena Oliveira, 237-244. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-8-3

sido publicado nos livros de Eisenstein. E nesse texto estariam as bases de uma biomecânica eisensteiniana, onde ele desenvolve seu próprio sistema de treinamento para o ator, ou melhor, "o seu entendimento de como se dá o processo de criação e de atuação do ator, sempre tendo em vista a realização dos movimentos mais expressivos" (Oliveira 2008, 8).

Imagem 1 – Exemplos de exercícios de Biomecânica, por Meyerhold. Fonte: Jörg Bochow, *Das Theater Meyerholds und die Biomechanik*, 2005.

Superando seu mestre, Eisenstein criticava o trabalho de Meyerhold, afirmando que suas performances não eram suaves, seus movimentos eram muito marcados, tinham a precisão de uma máquina; e ele procurava uma precisão mais fluida e orgânica no trabalho do ator. E, mesmo reforçando que o objetivo do ator em cena não seria "a 'sinceridade' do movimento do ator, mas sua imitação, sua mímica contagiante" (Oliveira 2008, 105), premissa esta que também estava presente nas ideias de Meyerhold, Eisenstein questiona o efeito estético que a pura reprodução perfeita da gestualidade poderia causar:

> "O movimento pelo movimento não evoca uma reação de emoção direta – a gesticulação no ballet pode até criar um efeito estético, baseado na admiração dos movimentos, ou um efeito erótico, mas não evoca uma emoção dramática condicionada pela luta dos motivos e baseada no movimento expressive." (Eisenstein e Tretyakov 1979, 37, tradução da autora)

Ou seja, Eisenstein não concordava que a simples reprodução mecânica de um gesto suscitaria a emoção necessária na ação dramática. No caso, o trabalho físico, sobreposto a qualquer trabalho de reflexão interior, não seria absolutamente eficaz no resultado final. E embora Eisenstein critique muito o método "monolítico" desenvolvido pelo Teatro de Arte de Moscou de Stanislavski, ele considera que há espaço para reinterpretar alguns aspectos positivos desse método, uma vez que "qualquer ator ou diretor é, na realidade, capaz de deduzir estes aspectos a partir de sua experiência 'interior', se ele consegue deter o processo para examiná-lo" (Eisenstein 1990, 29). Ele acreditava que seria possível resolver "as contradições colocadas tanto pelo teatro naturalista quanto pelo teatro convencional – representados, respectivamente, pelas figuras de Stanislavski e Meyerhold" (Oliveira 2008, 137). Para tal, o cinema poderia obter a síntese necessária a partir de ambos. E esta síntese poderia ser guiada através do "domínio de todas as sutilezas da criação da montagem em todas as suas aplicações" (Eisenstein 1990, 44).

As reflexões sobre as influências de Eisenstein em relação ao trabalho do ator, para além do conceito da Biomecânica, focam sobretudo no trabalho da *commedia dell'arte* (premissa importante para o conceito de *tipagem,* por exemplo), do teatro Kabuki, do teatro de *Grand-Guignol*, da sua experiência com a FEKS (Fábrica do Ator Excêntrico), do circo, do music-hall e do teatro simbolista, referências estas também de Meyerhold. Porém, em *O sentido do filme*, seu primeiro livro publicado, Eisenstein aponta um aspecto pouco analisado e que se mostra também muito produtivo no trabalho de criação do ator: a questão da *imaginação* (ou o mágico "se" de Stanislavski).[2] Como elemento catalizador na construção da personagem e da *mise-en-scène,* Eisenstein relaciona o exercício da imaginação com os princípios da montagem através da "técnica *interior* do ator", por ele denominada (Eisenstein 1990, 29).[3] É curioso observar o destaque que Eisenstein dá ao trabalho da imaginação, uma vez que é um processo interno, totalmente antagônico ao trabalho da Biomecânica (e

[2] O mágico "se" ou "se criativo" consistiria basicamente no ator colocar-se na situação das circunstâncias propostas da peça, ou seja, como ele se comportaria, o que faria, como se sentiria, como reagiria *se fosse* a personagem.

[3] A menção à técnica interior do ator aparece pela primeira vez no ensaio "Montazh 1938", reunido posteriormente em *Notes of a film director* (Eisenstein 1959). Segundo nota em *O sentido do filme*, o ensaio foi "escrito em 1937, retrabalhado entre março e maio do ano seguinte e publicado apenas em parte na edição de janeiro de 1939 de *Iskutsstvo Kino* (Arte do Cinema). Uma outra vez retrabalhado para publicação como primeiro capítulo de *O sentido do filme* em 1941: Eisenstein mudou o título (de *Montagem 1938* para *Palavra e imagem*) e ajustou o texto para o leitor de língua inglesa" (Eisensetin 1990, 45).

consequentemente do movimento expressivo), e é uma das matrizes da teoria de Stanislavski.

O conceito de montagem como elemento criativo no imaginário do ator

O substrato da experiência teatral de Eisenstein continuou presente em sua jornada cinematográfica e nas suas reflexões teóricas. O "movimento expressivo" permaneceu consideravelmente, uma vez que ele continuava a aplicar exercícios de biomecânica na feitura de seus filmes e em suas aulas como professor do Instituto de Estudos Cinematográficos de Moscou (função que exerceu desde 1928). Pois, para ele, antes mesmo "dos futuros diretores aprenderem sobre a montagem e a imagem cinematográfica, eles precisavam adquirir uma percepção básica de movimento, espaço, tempo e ritmo, ter noções de biomecânica e dedicarem um ano inteiro ao estudo de movimento expressivo" (Oliveira 2008, 14).

É interessante notar essa obrigatoriedade da prática de exercícios físicos que Eisenstein impõem ao seus alunos antes mesmo de uma formação intelectual sobre o fazer cinematográfico. Ele mesmo, embora não tivesse um porte atlético, como discípulo de Meyerhold teve que experimentar todos os exercícios de Biomecânica na prática. Esta experiência física talvez o tenha feito refletir de maneira mais aprofundada sobre os aspectos de criação no trabalho do ator. Para ele, em determinado ponto do processo criativo da obra, cujo objetivo seria conquistar a imaginação do espectador; "as técnicas do ator e do diretor são, (...), indistinguíveis, a partir do momento em que o diretor, neste processo, é também, numa certa medida, um ator" (Eisenstein 1990, 29). Sua observação sobre o "lado ator" na experiência como diretor, impulsionou a teoria da "técnica *interior* do ator", técnica que ele descreve no ensaio "Palavra e imagem", publicado no livro *O sentido do filme* (Eisenstein 1990).

Antes de pormenorizar em que consiste a técnica *interior* do ator, vale uma digressão sobre o papel da imaginação no trabalho do ator. Em *A preparação do ator*, Stanislavski diz que "cada movimento feito em cena, cada palavra dita é o resultado da vida certa das imaginações criadas pelo ator" (Stanislavski 1991, 96). A metodologia para ativar a imaginação pode ser feita através do raciocínio lógico, e "muitas vezes o trabalho da imaginação é preparado e dirigido dessa forma consciente, intelectual" (Stanislavski 1991, 92). Com o domínio das circunstâncias externas, ou seja, o entendimento lógico da cena em si (quando, onde, por quê, como*),*

o ator estaria apto a criar uma existência de "faz-de-conta" (o mágico "se") e sua imaginação o levaria à respostas físicas concretas, em ações físicas propriamente ditas. Isso resultaria em uma série ininterrupta de imagens no imaginário do ator, parecida com "um filme cinematográfico":

> "Enquanto a nossa atuação for criadora, essa fita desenrolar-se-á e projetar-se-á na tela da nossa visão interior, tornando vívidas as circunstâncias por entre as quais nos movemos. Além disso, essas imagens interiores criam um estado de espírito correspondente a elas e despertam emoções (...)" (Stanislavski 1991, 90)

Pois bem, a questão da utilização da imaginação é um princípio que Eisenstein vai se apropriar para desenvolver suas reflexões a respeito dos métodos da montagem e como esta pode servir de base no processo de criação do ator e do diretor. Para ele, o princípio da técnica *interior* do ator está relacionado com a montagem. Em sua análise, existe uma diferença intrínseca entre representação e montagem, sendo que a representação seria apenas uma *exposição-testemunho* de uma imagem criada pelo autor, uma espécie de informação documental desprovida de qualquer efeito emocional, efeito este só possível através da montagem que "ultrapassa em muito os limites da colagem de fragmentos de filme" (Eisenstein 1990, 28). Ele ainda destaca:

> "(...) os métodos de montagem comparados, de *criação pelo espectador e criação pelo ator,* podem levar a conclusões fascinantes. Nesta comparação, ocorre um encontro entre o método de montagem e a esfera técnica *interior* do ator; isto é, a forma do *processo interno* através do qual o ator cria um sentimento palpitante, exibido em seguida na autenticidade de sua atuação no palco ou na tela." (Eisenstein 1990, 23)

Esse sentimento genuíno não seria alcançado pelo método do "esforço e suor" (através dos exercícios da biomecânica, por exemplo), mas sim através do processo da imaginação, único recurso capaz de descrever as várias situações e quadros concretos apropriados ao tema da cena. Embora Eisenstein em nenhum momento cite as reflexões de Stanislavski,[4] é possível fazer esse paralelo a partir do registro da

[4] Eisenstein comenta que não teria a intenção de dizer nada de novo em relação aos métodos de treinamento ou criação do ator. Nota-se, a título de curiosidade, que a primeira publicação do sistema de Stanislavski ocorre em 1938, no livro *O trabalho do ator sobre si mesmo – Parte I*. Essa publicação foi traduzida em vários países com o título *A preparação do ator* (Stanislavski 1991). O ensaio "Palavra e imagem" foi escrito por Eisenstein e publicado em 1942, no livro *O sentido do filme* (Eisenstein 1990).

importância da imaginação no trabalho do ator em seus livros, conforme descrito acima. Tanto para Eisenstein, como para Stanislavski, o princípio básico da técnica *interior* do ator é a *imaginação* e depois a justaposição das imagens imaginadas que possuam correlatos emocionais para o ator, o diretor e o espectador.

O exemplo concreto criado por Eisenstein, que estabelece uma metodologia de como o sentimento *interior* do ator deverá trabalhar pra a realização de uma cena, parte de uma situação hipotética sobre uma personagem que vai cometer suicídio. Primeiro, antes de se preocupar em sentir, o ator deveria imaginar meticulosamente as situações que levariam a personagem a essa situação limite, como por exemplo um julgamento público em um tribunal. A partir da imaginação, Eisenstein se atém aos detalhes de quadros que poderiam suscitar algum sentimento no ator e, consequentemente, fizesse com que ele se apoderasse da emoção necessária para a realização da cena. O cineasta observa que o modo como esse processo opera difere de ator para ator, e descreve como seria seu processo imaginário de criação:

> "O tribunal. Meu caso está sendo julgado. Estou no banco dos réus. A sala está repleta de pessoas que me conhecem – algumas casualmente, outras muito bem. Capto o olhar de meu vizinho fixado em mim. Somos vizinhos há 30 anos. Ele percebe que o vi olhando para mim. Seus olhos resvalam sobre mim com afetada abstração. Ele olha fixamente para a janela, fingindo fastio... Outro espectador na sala do tribunal – a mulher que vive no apartamento acima do meu. Encontrando meu olhar, ela baixa os olhos aterrorizada, enquanto olha para mim pelo rabo de olho... Com um movimento claro, meus companheiros de bilhar, e sua mulher – encarando-me com insolência... Tento me encolher olhando para os pés. Não vejo nada, mas à minha volta ouço sussurros de censura e o murmúrio de vozes. Como um golpe atrás do outro, caem as palavras da súmula do promotor (...)" (Eisenstein 1990, 31)

A narrativa acima é uma das situações imaginadas na tentativa de se apossar emocionalmente da situação proposta, produzindo um matiz de sensação. A partir das imagens criadas pela imaginação, através da técnica do "mágico se", o sentimento do ator viria à tona sem esforço e genuinamente através de um processo interno. O sentimento vivo "seria suscitado *pelos próprios quadros, por sua agregação e justaposição"* (Eisenstein 1990, 31). Em consequência, a execução da cena por parte do ator ocorreria em paralelo ao processo de montagem, uma vez que o diretor também teria que imaginar juntamente com o ator, todas essas etapas de criação na atmosfera da cena. O processo de criação da montagem e do sentimento do ator é o

mesmo, a diferença estaria apenas no campo da aplicação do resultado final. As "visões" criadas pelo "olho interior" do ator "são completamente homogêneos com as características típicas do plano cinematográfico" e colabora nas escolhas de *decupagem* feitas pelo diretor. Segundo Eisenstein, a imaginação não evoca quadros completos, apenas fragmentos e detalhes, e estas "visões tem uma ordem positivamente cinematográfica – com ângulos de câmera, tomadas de várias distâncias e rico material de montagem" (Eisenstein 1990, 31-33).

A técnica *interior* do ator ainda propõe uma construção que vai além da representação da cópia dos resultados de sentimentos, sendo capaz de fazer os sentimentos surgirem, nascerem e se desenvolverem diante do espectador com certo frescor. A busca de Eisenstein era produzir, em suas palavras, "uma *impressão verdadeiramente viva* da personagem" (Eisenstein 1990, 21), tanto no texto quanto na interpretação do mesmo. A tarefa do ator seria expressar aspectos do caráter ou conduta da personagem através da justaposição interna de imagens, criando assim uma imagem integral na sua interpretação, esta concebida primeiramente pelo autor, depois pelo diretor e por fim, pelo próprio ator.

Eisenstein defendia que a montagem tinha a força de incluir a razão e o sentimento em seu processo criativo e conduzir o espectador a passar pelo mesmo processo. Sua teoria era que o método

> "(...) pelo qual o poeta escreve, o método pelo qual o ator forma sua criação *dentro de si mesmo,* o método pelo qual o mesmo ator interpreta seu papel *dentro do enquadramento de um único plano,* e o método pelo qual suas ações e toda a interpretação, assim como as ações que o cercam, formando seu meio-ambiente (ou todo o material de um filme), fulguram nas mãos do diretor através da mediação da exposição e da construção em montagem, do filme inteiro." (Eisenstein 1990, 44)

Se pensarmos nos estudos desenvolvidos por tantos pesquisadores sobre a arte do ator, essa relação do processo criativo do ator através do conceito da montagem é extremamente original e única. Alia objetividade racional com impulsos internos que buscam o *verdadeiro* sentimento no ato da representação, uma equação muito complexa de sistematizar. Stanislavski debruçou-se anos sobre esse dilema, aproximando-se desse aspecto em seu método das ações físicas, onde, *a grosso modo*, o ator deveria descobrir ações em cena que o conduzissem a uma emoção autêntica e que tivesse um objetivo definido, logo uma intenção concreta e real. E Meyerhold,

contra qualquer forma de psicologismo, investiu nos desdobramentos do conceito da Biomecânica, criando um sistema onde a plasticidade dos movimentos era a maior fonte de expressão do ator.

A proposta de Eisenstein em se apropriar do processo interno da imaginação do ator para a escolha dos planos feitas pelo diretor é uma visão que pode estabelecer um diálogo muito mais profundo entre ator e diretor. Uma vez que a tentativa de se chegar ao sentimento verdadeiro da personagem é conduzido através da seleção dos detalhes que as imagens imaginadas criam, o ator estaria de certa maneira trabalhando concomitantemente com as escolhas de decupagem do diretor, e consequentemente no roteiro e na montagem final do filme. Ou seja, a técnica *interior* do ator pode sugerir não apenas um mero exercício de construção de personagem, mas um novo processo de trabalho no qual a função do ator ultrapassaria a simples execução das cenas. Eisenstein propõe com essa técnica uma espécie de simbiose entre ator e diretor, ou em outras palavras: uma fusão entre interioridade e expressão, intuição e racionalidade.

BIBLIOGRAFIA

Bochow, Jorg. 2005. *Das Theater Meyerhold und die Biomechanik.* Berlin: Alexander Verlag.

Eisenstein, Sergei. 2002. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar.

Eisenstein, Sergei, Tretyakov, Sergei. 1979. "Expressive mouvement". *Millennium Film*

Journal, no.3, 30-38.

Eisenstein, Sergei. 1959. *Notes of a film director.* Moscow: Foreign Languages Publishing House.

Eisenstein, Sergei. 1990. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Zahar.

Oliveira, Vanessa Teixeira de. 2008. *Eisenstein ultrateatral: Movimento expressivo e montagem de atrações na teoria de Sergei Eisenstein*. São Paulo: Perspectiva.

Stanislavski, Constantin. 1989. *Minha vida na arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Stanislavski, Constantin. 1991. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Xavier, Ismail. 2012. *O discurso cinematográfico: A opacidade e transparência*. São Paulo: Paz e Terra.

O CINEMA E AS OUTRAS ARTES

OS MEUS TRÊS ENCONTROS COM LOÏE FULLER

Bárbara Janicas[1]

Resumo: No texto *Trois rencontres avec Loïe Fuller* (1928), Germaine Dulac constata a coincidência entre as primeiras criações cénicas de Loïe Fuller e a invenção do cinematógrafo dos irmãos Lumière, e reconhece nos seus espetáculos de dança e luz uma prefiguração da experiência do cinema. Se, por um lado, as performances fullerianas desde cedo fascinam os cineastas pioneiros, que elegem as danças serpentinas como um dos seus temas favoritos, por outro, a sua influência sobre o cinema dos primeiros tempos nunca é plenamente reconhecida, caindo no esquecimento à medida que as histórias da dança e do cinema seguem rumos distintos. Esta apresentação pretende precisamente afirmar a importância desse primeiro momento de cruzamento da dança e do cinema, que inspira o trabalho de muitos artistas contemporâneos. Pedindo emprestada a fórmula de Dulac, irei apresentar os meus três encontros com Loïe Fuller, juntando às danças serpentinas o filme de Stéphanie Di Giusto, *La Danseuse* (2016), e a performance da artista polaca Ola Maciejewska, *Bombyx Mori* (2015). Enquanto os objetos fílmicos lembram que o fascínio da experiência cinematográfica assenta num *pas de deux* essencial entre luz e movimento, *Bombyx Mori,* ao optar por panos negros em vez dos tecidos originalmente brancos, reafirma a simples potência do corpo como objeto-matéria em incessante metamorfose. Assim, a reflexão sobre o caráter híbrido e intermedial destas obras concebidas sob o signo das danças fullerianas permitirá defender uma conceção do cinema como espetáculo total, simultaneamente poético e tecnológico.
Palavras-chave: Loïe Fuller; cinema; dança; performance; espetáculo total.
Contato: bjanicas@gmail.com

Esta reflexão parte da intuição expressa pela cineasta francesa Germaine Dulac de que os espetáculos "de dança e de luz" criados por Loïe Fuller no final do século XIX prefiguraram a arte cinematográfica emergente no mesmo momento. Através da análise comparada das primeiras abordagens fílmicas da arte fulleriana na viragem do século e de duas obras recentes que reinventam esta herança estética na época atual, proponho-me refletir sobre a evolução das relações de intermedialidade existentes entre as danças serpentinas e o cinema.

[1] Licenciada em Cinema pela ESTC, mestre em *Arts et Langages* pela EHESS (Paris, 2016) e doutoranda na Université Paris 8, onde desenvolve um projeto de tese sobre dança e cinema experimental, sob a direção de Dominique Willoughby. É membro fundador do grupo de investigação *Écrans Chorégraphiques*.

Janicas, Bárbara. 2017. "Os meus três encontros com Loïe Fuller". In *Atas do VII Encontro Anual da AIM*, editado por Ana Balona de Oliveira, Catarina Maia e Madalena Oliveira, 246-257. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-8-3

Neste artigo, tentarei verificar a hipótese segundo a qual as danças fullerianas estão na origem da conceção de uma forma de espetáculo total e híbrido que se aproxima do cinema como "síntese de todas as artes".[2] Para isso, a minha reflexão será organizada em duas partes: um primeiro momento onde vou posicionar a arte de Fuller no contexto cultural da sua época, concentrando-me sobre os pontos de diálogo com a arte cinematográfica, tal como Germaine Dulac os pensou e escreveu; e um segundo momento em que vou considerar a evolução das danças fullerianas através da análise de algumas das suas apropriações cinematográficas e encenações pós-modernas fortemente intermediais.

O ponto de partida desta reflexão são os textos escritos nos anos 1920 pela cineasta e teórica francesa Germaine Dulac.[3] É através da mobilização da ideia de "música visual", alusiva à essência do cinema, que Dulac apresenta a artista americana no seu artigo *Trois rencontres avec Loïe Fuller*, publicado um mês após a morte da dançarina (Dulac 1928). Além de assinalar a coincidência entre a invenção das danças serpentinas e o nascimento do cinema, Dulac expõe os três momentos que lhe permitiram conhecer Fuller e a sua arte, nomeadamente as criações cénicas de *danses de lumières*, as captações fílmicas de danças serpentinas filmadas pelos cineastas pioneiros, e o único filme que Fuller terá realizado, intitulado *Le Lys de la Vie* (1921). Cada um destes encontros permitiu a Dulac constatar uma nova potência destas criações: o recurso às invenções tecnológicas, como a eletricidade, para criar efeitos espetaculares; a fascinação do movimento visual, experimentada pelos

[2] Esta ideia remete para o ideal wagneriano da obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*), fundado no romantismo alemão e consolidado no século XIX, o qual se define pela utilização simultânea de vários *médiums* e disciplinas artísticas. Os espetáculos de Loïe Fuller oferecem na sua época uma possível concretização deste ideal, nomeadamente pela sua dimensão simbólica, simultaneamente poética e tecnológica, mas serão rapidamente destronados pelo cinema, que ao longo de toda a sua história procurará criar experiências estéticas cada vez mais sinestésicas e totalizantes. A célebre citação de Ricciotto Canudo exprime bem a ideia de que o cinema traz a "promessa dessa grande conciliação, não apenas entre a Ciência e a Arte, mas entre os Ritmos do Tempo e os Ritmos do Espaço" (Canudo 1911, 40).

[3] Germaine Dulac foi uma das primeiras cineastas a considerar o cinema como uma arte. Conjugando desde 1915 a carreira de realizadora e produtora com o trabalho de teórica e crítica, Dulac milita pela produção independente e experimental em oposição ao cinema de tradição literária e teatral. Os seus filmes inscrevem-se no contexto das vanguardas do cinema francês dos anos 1920, inicialmente de tendência impressionista (colaborando com o crítico Louis Delluc na realização de *La Fête espagnole,* 1919), depois surrealista (realizando *La Coquille et le Clergyman,* 1928, a partir de um argumento de Antonin Artaud), e ainda experimental de vocação abstrata (*Thèmes et Variations, Disque 957, Étude Cinégraphique sur une Arabesque,* 1928-1929), no contexto dos debates em torno da questão do cinema puro. Dulac afasta-se da realização com a institucionalização do cinema sonoro, mas continua a desenvolver pela via da imprensa e do documentário as suas teorias sobre a cinegrafia integral. Os seus principais textos foram reunidos por Prosper Hillairet na obra *Écrits sur le cinéma: 1919-1937*, publicada em 1994.

cineastas; e a intuição de que estes espetáculos anunciavam a experiência do cinema enquanto inscrição do movimento pela luz.

Os textos de Dulac serviram-me de pretexto para relembrar o caráter pioneiro de Fuller na história da dança moderna, sendo que o título do texto já mencionado me deu a fórmula adequada para, a partir da exposição dos meus três encontros com a arte de Fuller, refletir sobre a forma como artistas contemporâneos se apropriaram do universo das danças serpentinas. Assim, aos diversos excertos de filmes de danças serpentinas do cinema dos primeiros tempos que podem hoje em dia ser visualizados no Youtube, decidi juntar duas outras obras sobre as quais se vai apoiar a minha reflexão: a longa-metragem *La Danseuse* (2016), um *biopic* ficcional sobre Fuller realizado pela cineasta francesa Stéphanie Di Giusto; e a performance *Bombyx Mori* (2015) da artista polaca Ola Maciejewska, um espetáculo pós-moderno inspirado nas danças serpentinas, ao qual pude assistir no Théâtre de la Cité Internationale, em Paris, no final de 2016.

As danças serpentinas não foram a única invenção de Loïe Fuller, mas continuam a ser o dispositivo original e a forma de expressão mais conhecida de todas as suas criações posteriores.[4]

A performance das danças serpentinas consistia numa peça de ato único, geralmente em solo, executada por uma dançarina num longo vestido, ampliado por longas mangas ligadas a bastões de bambu, que permitiam manipular a ondulação dos tecidos no ar. A dança era feita de movimentos dos braços, sem nunca perder o caracter vaporoso e fluido, ao mesmo tempo que, sobre a seda branca, se projetavam luzes coloridas, esculpindo sobre o fundo negro configurações de formas naturais, celestiais ou abstratas. O emprego de projetores criando efeitos cromáticos e caleidoscópicos à volta do corpo, que se mantinha no centro do palco obscurecido,

[4] Loïe Fuller começa a sua carreira no espetáculo de *vaudeville* do início dos anos 1880, em Londres, onde aprende a *skirt-dance,* uma variante do *french cancan*. Esta prática vai inspirá-la na preparação de um dos seus primeiros papéis nos Estados Unidos, na peça *Quack Medical Doctor*, onde interpreta uma mulher sob hipnose. Para evitar cair por causa do seu vestido demasiado longo, Fuller tem de agarrar o tecido em excesso enquanto gira com os braços no ar. É assim que nascem, em 1892, as danças serpentinas, apresentadas pela primeira vez no Brooklyn Theater, em Nova Iorque, e depois nas Folies-Bergères, em Paris, onde Fuller será vivamente aclamada. Na sua autobiografia *Ma vie et la danse* (Fuller 1908), ela revela que desde cedo teve uma ideia muito clara do tipo de espetáculo que queria criar e relata as dificuldades encontradas, tanto na conceção do dispositivo técnico, quanto no reconhecimento da sua validade artística. Na verdade, as suas criações são o resultado de minuciosas pesquisas, perseverantes treinos físicos e experimentações técnicas progressivamente mais exigentes e audaciosas.

tornava esta dança quase imaterial, fazendo a figura humana desaparecer no turbilhão de véus.

Apesar do seu sucesso em Paris, o reconhecimento do estatuto de autora e dançarina de Fuller não é fácil de alcançar, e a questão de saber se a arte fulleriana é ainda dança, apenas um espetáculo de atrações, ou já uma forma de espetáculo intermedial é alvo de debate durante muito tempo[5]. Ainda assim, não podemos ignorar que as invenções de Loïe Fuller permitiram pôr em causa várias convenções da linguagem da dança académica em vigor na sua época.

Com efeito, no final do século XIX, uma revolução significativa estava já em curso no campo coreográfico, entrando em rutura com as práticas convencionais da dança clássica, ainda muito marcada pelo culto da pose, pelas restrições impostas ao corpo e por uma gestualidade mimética codificada. O questionamento das normas coreográficas promove a procura de uma dança livre e imaterial, inspirada pelo retorno às origens, pelo exotismo e pela emancipação do corpo feminino. Estes princípios estão na origem das novas linguagens corporais assentes em movimentos amplos, contínuos, sinuosos e espontâneos, propostas por dançarinas célebres como Isadora Duncan, Ruth Saint Denis e Loïe Fuller.

Além disso, é importante relembrar que entre 1890 e 1910 se afirmam no domínio artístico correntes heterógenas, deixando pressentir a emergência de visões do movimento concorrentes. Por muito improvável que pareça, a arte de Fuller agrada simultaneamente a Simbolistas e a Futuristas, às massas populares e às elites intelectuais e artísticas[6], inspirando pintores como Henri-Toulouse Lautrec e Koloman Moser, e fotógrafos como Frederick Glasier, Isaiah W. Taber e Samuel Joshua Beckett; sabemos igualmente que as suas danças foram filmadas por alguns dos primeiros cineastas como William Dickson, Thomas Edison, os irmãos Lumière, os

[5] Não só Fuller encontra obstáculos para proteger as suas criações de serem plagiadas (já que o tribunal americano recusa o seu pedido de *copyright* das danças serpentinas), mas também é vista mais como uma artista popular do que como uma dançarina de mérito. Podemos mesmo supor que é enquanto atração que as suas danças suscitam o interesse dos cineastas pioneiros, do mesmo modo que se prestavam a filmar outras atrações circenses.

[6] Enquanto, para os Simbolistas, o movimento é associado à harmonia das formas orgânicas e aos ritmos naturais, para os Futuristas, o movimento torna-se sinónimo de valores como velocidade, dinamismo, progresso, tendo a máquina como ideal. Os espetáculos de Fuller parecem conseguir consolidar estas duas visões do movimento. Stéphane Mallarmé, um dos principais representantes do movimento Simbolista, foi um dos primeiros autores a escrever sobre as danças serpentinas de Loïe Fuller. Numa crítica entusiástica publicada no *The National Observer,* a 13 de maio de 1893, ele descreve as suas danças por uma expressão icónica, mas difícil de traduzir, que ficará para sempre associada à artista: "une ivresse féminine (...) et un accomplissement industriel" (Mallarmé 1893).

irmãos Skladanowsky, Alice Guy, Georges Méliès e Segundo De Chomón. Além destas primeiras captações, a influência das danças fullerianas prolongou-se ao longo das primeiras décadas do século XX, tendo vindo a ocupar um ligar de destaque no imaginário estético das vanguardas cinematográficas francesas dos anos 1920.

Os artigos teóricos escritos por Germaine Dulac no final dos anos 1920 provam precisamente esta afinidade entre a arte de Fuller e o cinema. No artigo de 1928 mencionado previamente, a cineasta descreve da seguinte forma a sua fascinação ao assistir pela primeira vez a uma dança serpentina:

> "Loïe Fuller! O mundo inteiro falava desta artista americana que dançava com a luz. (...) Um corpo invisível em fusão com os tecidos finos a partir dos quais emergia uma cabeça... Um cérebro iluminado. Foi assim que Loïe Fuller me apareceu num fim de tarde de música austera, em que outra musica, visual, me foi furtivamente revelada, a mim cuja idade impedia ainda a entrada num music-hall." (Dulac 1928, 109, tradução da autora)[7]

Através deste excerto, percebemos que não só Dulac descobre nos espetáculos de Fuller o milagre da projeção de luz em movimento, como também que é esta experiência que a faz interrogar-se quanto ao poder da luz em provocar emoções. Ora, é precisamente desta questão que nasce a conceção de Dulac do cinema como uma forma de música visual, que a inspira a procurar uma linguagem cinematográfica com um poder de expressão próprio.

Com efeito, já num outro artigo publicado um ano antes, intitulado *Du sentiment à la ligne* (Dulac 1927), a cineasta tinha colocado a hipótese de que a abstração formal das danças fullerianas conduziria a uma forma de cinema superior. Neste texto, é óbvio que a dançarina a que a autora se refere é *La Loïe*:

> "Evoco uma dançarina! Uma mulher? Não. Uma linha oscilando em ritmos harmoniosos. Evoco sobre os véus uma projeção luminosa. Matéria precisa? Não. Ritmos fluidos. (...) Para melhor se elevar no sentido da abstração e dar mais espaço às sensações e aos sonhos: o Cinema Integral." (Dulac 1927, 89, tradução da autora)[8]

[7] « Loïe Fuller ! Tout le monde parlait de cette artiste américaine qui dansait avec la lumière (…). Un corps invisible fondu dans les étoffes diaphanes d'où émergeait une tête… Un cerveau porté par la lumière. C'est ainsi que Loïe Fuller m'apparut dans une fin d'après-midi de musique austère, autre musique, visuelle celle-là, qui me fut révélée presque à la dérobée, à moi dont l'âge interdisait l'entrée du music-hall » (Dulac 1928, 109).

[8] « J'évoque une danseuse! Une femme? Non. Une ligne bondissante aux rythmes harmonieux. J'évoque sur des voiles une projection lumineuse. Matière précise ? Non. Rythmes fluides (…) pour

O ideal da cinegrafia integral não é a única revelação que a cineasta experimenta e, para mim, também não é a sua ideia mais surpreendente. Chamo em particular atenção para o seguinte parágrafo, onde Dulac ousa anunciar o destino cinematográfico das imagens fullerianas, reconhecendo na abertura dos tecidos brancos manipulados pela dançarina sobre o fundo negro do palco uma prefiguração do ecrã de projeção numa sala de cinema:

> "Um ecrã branco... não poderíamos nós torná-lo mais rico de luz e de movimento? (...) E pensar que talvez fosse isso também o cinema; o jogo da luz e das cores em relevo e em movimento sobre um ecrã normal, manifestação da arte que foi a minha última descoberta e o meu derradeiro deslumbramento." (Dulac 1928, 110, tradução da autora)[9]

Para além de Dulac, a coincidência histórica e a afinidade estética das danças serpentinas e do cinema não passou despercebida a outros teóricos do cinema como Gilles Deleuze (1986) e Tom Gunning (2003), que esclareceram o modo como ambos se apropriaram da conceção moderna do movimento proposta por Henri Bergson para marcar uma transição do regime da imagem fixa ao regime da imagem em movimento.

Não obstante, tudo indica que a própria dançarina desconfiava de toda a tentativa de aproximação dos seus espetáculos pelo *médium* fílmico: não só ela não se deixa nunca filmar, como também renega todas as imitações das suas danças por outras artistas da época. Fuller devia ressentir o cinema como demasiado mecânico, um *médium* que aprisionava a luz num suporte, que impedia a verdadeira aparição de um corpo livre sobre o palco e que empobrecia a poesia visual dos seus espetáculos. Assim se explica a atenção tardia que Fuller acordou ao cinema, sendo apenas no início dos anos 1920 que ela decide realizar o seu único filme, co-realizado pela sua companheira Gabrielle Sorère e patrocinado pela rainha da Romênia. Não surpreende, portanto, que *Le Lys de la Vie* seja um dos três encontros que Dulac menciona no seu artigo, já que, realizando este filme, Fuller provava que era capaz de transmitir através

---

mieux s'élever vers l'abstraction et donner plus d'espace aux sensations et aux rêves: Le Cinéma Intégral » (Dulac 1927, 89).

[9] « Un écran blanc… ne pouvait-on le rendre plus riche de lumière et de mouvement ? (…) sans penser peut-être que cela était aussi le cinéma ; le jeu de la lumière et des couleurs en relief et en mouvements

de mecanismos especificamente cinematográficos a mesma força de expressão abstrata, onírica, espiritual, que caracterizava as suas danças sobre o palco.

Se Fuller parece não se interessar pelo cinema, é inegável o interesse que desde cedo o cinema manifestou por ela, a dança serpentina tornando-se um dos temas privilegiados dos primeiros cineastas, como prova a multitude de versões filmadas de imitações que podem hoje ser vistas *online.* Em *Loïe Fuller, la danseuse de la Belle Époque* (2007), Giovanni Lista identifica cerca de 80 filmes de danças serpentinas entre 1894 e 1908, mesmo se a maioria se perdeu ou estão em mau estado, e se nenhum mostra Loïe Fuller.

No geral, estes filmes são planos únicos de cerca de um minuto, em *loop,* mostrando uma das artistas imitadoras de Fuller em plano fixo frontal. A decisão de enquadrar o corpo da dançarina num plano de conjunto, sem movimento nem *découpage*, permite mostrar a figura humana sempre inteira, deixando ao mesmo tempo espaço suficiente para englobar os movimentos em toda a sua amplitude. Não obstante as preocupações estéticas de fidelidade ao espetáculo original (como a tentativa de reproduzir a diversidade cromática através da coloração da película à mão) e outras estratégias de exploração da ilusão ótica (por exemplo, efeitos caleidoscópicos em certas versões em que as dançarinas são filmadas em composições de grupo), estes objetos fílmicos realçam a complexidade excecional da arte de Fuller, inimitável e irreproduzível pelas técnicas rudimentares do cinema primitivo.

Vistas nos nossos dias, num ecrã de computador, por um público familiarizado com todos os efeitos especiais e próteses virtuais de que o cinema digital está equipado, os primeiros filmes de danças serpentinas não podem senão evocar vagamente o estado de deslumbramento que despertavam nos espetadores do início do século XX. Talvez a arte fulleriana fosse já "essencialmente demasiado cinematográfica para poder ser *cinematografada*" (Tomasovic 2009, 65, tradução da autora);[10] ou talvez fosse preciso esperar o aperfeiçoamento técnico do cinema para que novas formas de hibridação entre os *médiums* artísticos viessem elevar o espetáculo de inspiração fulleriana a um novo estado.

É esta ideia que me conduz, enfim, à longa-metragem *La Danseuse* (2016)*,* um dos meus últimos encontros com a arte de Loïe Fuller, mais de 120 anos depois da

sur l'écran normal, manifestation d'art qui fut ma dernière rencontre et mon dernier éblouissement » (Dulac 1928, 110).

invenção das danças serpentinas, e do cinema. Veremos de seguida como este exemplo fílmico da era digital propõe soluções inovadoras para superar as limitações técnicas das primeiras captações fílmicas, proporcionando aos espetadores experiências visuais do movimento cada vez mais sinestésicas.

Numa entrevista de 2016, a realizadora Stéphanie Di Giusto exprimiu a fórmula que, a meu ver, condensa simultaneamente a sinopse do seu primeiro filme e, já que se trata de um *biopic,* resume igualmente a vida de Loïe Fuller: "prisioneira de um corpo que quer esquecer, ela inventa um gesto e percorre o mundo graças a ele" (2016, 10, tradução da autora).[11] Esta frase coloca o corpo de Fuller no centro da sua arte e no centro do filme de Di Giusto, como matéria a modelar e *médium* através do qual a tornar visível.[12]

As danças fullerianas são integradas na narrativa do filme à maneira de números musicais mas, contrariamente ao género do musical, onde as sequências de dança seguem geralmente uma lógica da transparência, dissimulando o dispositivo de criação e apresentando-se já como um espetáculo completo, Di Giusto opta pela opacidade, a fim de mostrar o devir *médium* do corpo. Isso explica não só a grande atenção que o filme dá a todas as fases do processo criativo, fazendo apelo às várias disciplinas científicas sobre as quais se baseiam as inovações técnicas e estéticas de Fuller, como também a opção por não esconder nem os obstáculos na fabricação do dispositivo cénico, nem a exigência física requerida para a preparação das coreografias.

Di Giusto elogia igualmente a entrega física de Soko, cantora francesa alternativa que interpreta o papel da protagonista, comparando-a a uma lutadora de boxe (2016). É este corpo de combatente, disposto a ser fragmentado e desarticulado, que a cineasta se propõe reconfigurar de uma maneira que não poderia ser

[10] « [L'art fullérien] était déjà trop essentiellement cinématographique pour être *cinématographisé* » (Tomasovic 2009, 65).

[11] « Prisonnière d'un corps qu'elle a déjà envie d'oublier (…), elle s'invente un geste et va traverser le monde grâce à lui » (Di Giusto 2016, 10).

[12] Podemos dizer que a primeira parte do filme, fortemente ficcional, mostra como uma jovem americana inadaptada, mas decidida, conseguiu entrar no mundo do espetáculo de atrações e decidiu abandonar o seu país em direção à Europa, na esperança de que a sua arte aí fosse reconhecida. Na segunda parte, assistimos à sua luta incansável por concretizar o sonho de dançar na Ópera de Paris, trabalhando sempre esse gesto artístico que tinha criado para reinventar o seu corpo sobre o palco. Em paralelo com o percurso da carreira artística até ao início da decadência, o argumento do filme desenvolve igualmente a dimensão emocional da vida de Fuller enquanto mulher homossexual, concentrando-se nomeadamente sobre o impacto do seu encontro com Isadora Duncan. O filme dá

concretizada sem o *médium* fílmico. O efeito que resulta deste trabalho da corporalidade é paradoxal, pois parece que o corpo não só faz parte do dispositivo e é tornado palco de um espetáculo, como também é destruído e reconstruído pelos meios próprios ao cinema, revelando-se cada vez mais fragilizado, desumanizado e dependente das próteses artificiais que lhe são acrescentadas.

Di Giusto aproveita para fazer da sua obra uma montra radiante das diversas facetas da modernidade em dança. Efetivamente, as reencenações das danças serpentinas não são as únicas sequências cine-coreográficas: o filme contém outros momentos de dança protagonizados por Isadora Duncan, que emana uma virtuosidade, sensualidade e confiança sem limites. O contraste entre as duas artistas acaba por contribuir para relançar o debate sobre a validade artística de Fuller: afinal, quem é a verdadeira *danseuse* do título do filme? A resposta não é conclusiva e depende sobretudo do olhar do espetador, do modo como este vivencia o ritmo das cenas e o movimento dos planos. Para isso, o trabalho da câmara e da montagem varia consoante é filmado o corpo de uma ou da outra. Quanto a Fuller, temos a impressão de que o seu corpo instável é indissociável das suas inúmeras próteses, incluindo a câmara, que se aproxima dela com um dinamismo feroz para melhor a escortinhar em múltiplos planos, amplificando a descontinuidade dos seus gestos. Quando se trata de filmar o corpo libertino e independente de Duncan, não só a câmara se torna mais fluida, mas também somos levados a contemplá-la com um misto de desejo e inveja, como se o olhar de Fuller coincidisse com a objetiva da câmara e, consequentemente, com o nosso próprio olhar de espetadores.

A análise de algumas das reconstituições das performances incluídas no filme de Di Giusto permite-nos ver em que medida elas constituem *cine-danças*, no sentido da expressão cunhada por Maya Deren.[13] Explorando o ritmo visual através da montagem, o tempo real da performance pode ser manipulado e a perceção do espaço adquire contornos mais abstratos. O corpo filmado liberta-se da sua unidade cénica para se tornar múltiplo e dinâmico no diálogo com a câmara. Graças ao *découpage* expressivo com grandes planos, ângulos acentuados e *raccords* flagrantes, os gestos

ainda destaque aos momentos coreográficos que visam reproduzir o espírito artístico das duas artistas, e será sobre estes momentos que se concentrará a minha reflexão.

[13] O conceito de cine-dança aqui utilizado remete para a definição forjada pela cineasta americana Maya Deren no texto que acompanha a sua curta-metragem experimental fundadora deste "género" de filme de dança, intitulado *A Study in Choreography for Camera* (1945): "uma dança tão intimamente ligada à câmara e à montagem que não poderia ser 'executada' da mesma maneira noutro sítio senão neste filme" (Deren 1945, 220-222, tradução da autora).

adquirem uma qualidade de movimentos puros, desencarnados. E mesmo os efeitos visuais das danças serpentinas parecem mais apurados, mais exuberantes, destacando-se no negro absoluto, sem fundo nem chão, como se tivessem vida própria.

Estas considerações permitem afirmar que, em *La Danseuse,* as virtuosidades técnicas do cinema digital amplificam o impacto percetivo das sequências de dança e multiplicam os seus aspetos espetaculares de uma maneira que não poderia ser reproduzida em palco nem captada pelo cinema primitivo. O efeito inverso é também possível, como prova o trabalho da coreógrafa de *Bombyx Mori* (2015) na sua abordagem pós-moderna do material fulleriano.[14]

Nesta performance de uma hora para três dançarinos*,*[15] Maciejewska "vira do avesso" os princípios estéticos de Fuller, tornando obscuras as suas danças luminosas e inscrevendo o corpo performativo numa espécie de espaço híbrido da invisibilidade. Com efeito, a artista desloca a referência a Fuller, das suas danças serpentinas guardando apenas a memória do movimento giratório dos longos vestidos. Onde Fuller colorava os véus brancos de ofuscantes efeitos luminosos, Maciejewska opta por túnicas negras e por uma iluminação branca e neutra durante toda a primeira parte do espetáculo, decidindo durante a segunda metade mergulhar o palco na escuridão.

O espetáculo começa por um momento ritual onde os performers estendem os vestidos num círculo sobre o palco, se vêm deitar no chão e rastejam para debaixo dos tecidos, levantando-se de seguida, como fantasmas, e começando a girar cada um ao seu ritmo. Durante este primeiro momento, os vestidos negros, como os borrões de tinta dos testes de Rorschach, suscitam imagens que já nada têm que ver com a Belle Époque, mas antes remetem para uma imagética mais sinistra e quase mortuária. É então que a luz do palco se apaga, para não voltar a ser acendida senão no final do espetáculo. A partir deste momento, tudo o que o olhar do espetador pode apenas

[14] Nascida na Polónia e residente em Paris, Ola Maciejewska começou o seu trabalho de coreógrafa com o desenvolvimento, em 2011, de um projeto de pesquisa-criação sobre o trabalho de Fuller, apresentado pela primeira vez em Paris em 2015. Desde cedo interessada pelas qualidades esculturais da linguagem coreográfica na relação homem-corpo e pelas qualidades imagéticas das figuras da dança moderna, Maciejewska identifica-se com a postura artística que considera o movimento como reciprocamente influenciado pelo sujeito-objeto, postura da qual Loïe Fuller é uma figura paradigmática.

[15] Financiada pela Fundação Hermès no âmbito da programação do festival *New Settings #6,* destinada a promover a criação e a difusão de obras contemporâneas de jovens artistas emergentes, *Bombyx Mori* (2015) de Ola Maciejewska é versão final do projeto *LOIE FULLER: Research* (2011). Esta performance foi apresentada pela primeira vez em Paris no festival *Les Inaccoutumés*, nos dias 20 e 21 de novembro de 2015, e foi reposta um ano depois no Théâtre de la Cité Internationale, a 22 e 23 de novembro de 2016.

muito dificilmente adivinhar são formas negras em movimento sobre o fundo ainda mais negro. No escuro, o dispositivo sonoro acentua ainda mais o efeito de estranheza, captando os ruídos dos tecidos e das respirações através de microfones suspensos, e emitindo-os distorcidos por uma ressonância metálica[16].

Em conclusão, a análise de *Bombyx Mori,* das sequências coreográficas de *La Danseuse* e dos filmes de danças serpentinas permitiram-me compreender que o que constitui a essência estética na origem da arte de Fuller e das suas apropriações contemporâneas é a manifestação de uma conceção particular do corpo performativo como veículo de intermedialidade artística: sendo matéria e *médium* para o movimento, o corpo pode ser superfície de emanação ou de projeção de imagens e pode, portanto, dar lugar a uma experiência estética pura.

Creio ainda que os vários objetos fílmicos abordados revelam em que medida Fuller colocou o cinema no caminho da cinegrafia integral idealizada por Germaine Dulac. Esta visão do cinema aproxima-se do ideal da obra de arte total, que remete para a essência do cinema como projeto de síntese de todas as artes, tal como foi anunciado por Ricciotto Canudo (1911).

Nesse sentido, penso poder dizer que as danças fullerianas devem menos ao cinema do que o próprio cinema lhes deve a elas. Graças às primeiras captações de danças serpentinas disponíveis no *Youtube,* hoje podemos ter uma ideia minimamente fiel da complexidade e da radicalidade do trabalho criativo de Fuller. Trata-se de uma complexidade e de uma radicalidade que, precisamente, o cinema e a performance contemporâneos tentam reinventar pelos seus próprios meios, seja pela exploração das novas potencialidades da imagem digital, seja pela postura de apagamento do sujeito e de negação estilística que carateriza a atitude pós-moderna. É verdade que os filmes de danças serpentinas tiveram um importante papel na difusão e na continuação da herança de Loïe Fuller, mas é sobretudo o seu valor simbólico, quase mitológico, que acompanhará o imaginário dos cineastas, como Dulac, ao longo da história do cinema,

[16] É importante realçar que a coreógrafa justifica a sua opção pela escuridão como um desafio aos espetadores para serem mais sensíveis à potência de hibridação das coisas, convidando-os a ver além daquilo que os seus olhos estão habituados a percecionar (Maciejewska, 2015). Por vezes, olhar apenas a escuridão, ver o *nada* que pode ser *tudo*, dá origem a experiências estéticas tão fortes e envolventes quanto a perceção de imagens fascinantes e luzes ofuscantes. Também em *Bombyx Mori* encontramos um paradoxo relacionado com a dimensão técnica do espetáculo. Mesmo se o trabalho de Fuller se apoiava enormemente nos meios tecnológicos à sua disposição, a sua arte era ainda mais poética do que a de Maciejewska, cujo posicionamento radical a conduz à criação de um *híbrido humanoide* que durante todo o espetáculo não cessa de ocultar os traços da sua presença física.

lembrando que a essência da fascinação da experiência cinematográfica reside, hoje como há um século atrás, num *pas de deux* entre luz e movimento.

BIBLIOGRAFIA

Deleuze, Gilles. 1986. "Thèses sur le mouvement (premier commentaire de Bergson)". In: *L'image- mouvement*. Paris: Éditions de Minuit, 9-22.

Deren, Maya. 2005. "Choreography for the camera". In: *Essential Deren: Collected writings on film by Maya Deren*. McPherson, Bruce (Ed.). Kingston: Documentext, 220-222.

Di Giusto, Stéphanie. 2016. "Entretien Stéphanie Di Giusto". *Dossier de presse de La Danseuse*. Wild Bunch Distribution.

Dulac, Germaine. 1994. "Du sentiment à la ligne". In: *Écrits sur le cinéma: 1919-1937*. Hillairet, Prosper (Ed.). Paris: Editions Paris Expérimental, 87-89.

_____ "Trois rencontres avec Loïe Fuller". In *Écrits sur le cinéma: 1919-1937*. Hillairet, Prosper (Ed.). Paris: Editions Paris Expérimental, 109-110.

Gunning, Tom. 2003. "Loïe Fuller and the art of motion. Body, light, electricity, and the origins of cinema". In *Camera obscura, camera lucida*. Allen, Richard e Turvey, Malcolm (Eds.). Amsterdam: Amsterdam University Press, 75-89.

Lista, Giovanni. 1994. *Loïe Fuller, danseuse de la Belle Époque*. Paris: Éditions Hermann - Centre national de la danse.

Maciejewska, Ola. 2015. *"ENTRETIEN: Ola Maciejewska: Bombyx Mori / Ménagerie de verre dans le cadre du festival Les Inaccoutumés / 20 – 21 novembre 2015"*. Olcèse, Smaranda (Ed.). Disponível em: https://inferno-magazine.com/2015/11/24/entretien-ola-maciejewska-bombyx-mori-festival-les-inaccoutumes/. Acesso em: 7 de Março de 2017.

Maciejewska, Ola. https://olamaciejewska.carbonmade.com. Acesso em: 7 de Março de 2017.

Mallarmé, Stéphane. 1893. "Considérations sur l'art du ballet et la Loïe Fuller". *The National Observer*. Disponível em: http://www.plaisirsdujazz.fr/wp-content/uploads/2013/02/Mallarmé-sur-Loïe-Fuller.pdf.. Acesso em: 7 de Março de 2017.

Sardier, Thibaut. 2016. "Bomby Mori, Ola Maciejewska". *Art Press* 438, 2e cahier, 40-45.

Tomasovic, Dick. 2009. "La danse serpentine de Loïe Fuller / Free radicals de Len Lye. De la mémoire musculaire". In: *Kino-tanz. L'art chorégraphique du cinéma.* Paris: Presses Universitaires de France, 63-76.

JOGO DE ESPELHOS – DUAS APROXIMAÇÕES ENTRE ROSÂNGELA RENNÓ E EDUARDO COUTINHO

Fernanda Bastos[1]

Resumo: Este artigo trata de duas possíveis aproximações entre as videoinstalações *Si loin mais pourtant si près [So close and yet so far]* e *Espelho Diário*, de Rosângela Rennó e a obra cinematográfica do documentarista Eduardo Coutinho. Com essa análise, verificamos as possiblidades de construção da narrativa audiovisual através da montagem tanto no cinema documentário como no cinema de museu ou galeria. Com isso emerge a questão da verdade dos testemunhos orais que estruturam vários documentários e a do caráter ficcional da memória.
Palavras-chave: videoinstalação; cinema de museu; documentário; testemunho; narrativa.
Contato: fernandabastos1@gmail.com

O cinema e as outras artes se inspiram mutuamente. Quando se trata do gênero documentário, identificamos como fortes influências o cinema soviético de Dziga Vertov, nos anos 1920, e depois, na década de 1960, o cinema experimental de Andy Warhol e o de Jonas Mekas, entre outras associações possíveis. No Brasil, alguns pioneiros dessa mistura são Anna Maria Maiolino, Antonio Dias, Antonio Manoel e Arthur Omar.

A partir dos anos 1990, com a grande acessibilidade aos equipamentos de vídeo analógicos e digitais, artes visuais e cinema se reaproximam e a fronteira entre os dois campos do cinema documentário e do cinema de museu ou de galeria ficou ainda mais porosa. Alguns documentaristas começaram a adaptar seus filmes para galerias e museus, como é o caso da cineasta belga Chantal Akerman, e outros ampliaram seu campo de criação e atuação, como Agnès Varda e Raymond Dapardon, na França; e Eder Santos, Kiko Goifman, Lucas Bambozzi, Sandra Kogut, entre outros, no Brasil.

Rosângela Rennó, em sua obra, questiona o destino e o uso das imagens, abordando temas como memória/esquecimento, saturação imagética na contemporaneidade, obsolescência de materiais e de afetos.

[1] Doutoranda da ECO – UFRJ.

Bastos, Fernanda. 2017. "Jogo de espelhos – duas aproximações entre Rosângela Rennó e Eduardo Coutinho". In *Atas do VII Encontro Anual da AIM*, editado por Ana Balona de Oliveira, Catarina Maia e Madalena Oliveira, 258-266. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-8-3

Nesse trabalho veremos como o cinema documental de Eduardo Coutinho pode ter influenciado a obra *Si loin mais pourtant si près [So close and yet so far]* (2008)[2], primeiro documentário de entrevistas de Rennó. E que aproximações podemos identificar entre *Jogo de Cena* (2007) e *Espelho Diário* (2001), dos mesmos autores respectivamente.

Montagem como construção de narrativa no documentário

Se a montagem audiovisual é um "método de organização do mundo visível", como afirma Vertov[3] (Pelechian, *in* Labaki 2015, 164), no campo do cinema documentário, essa afirmação é ainda mais contundente, uma vez que os filmes desse gênero, geralmente, não contam com um roteiro prévio, porque dependem de acontecimentos reais que se desenrolam diante das câmeras.

O material filmado para o documentário é sempre muito mais amplo do que os cem minutos convencionais de um longa-metragem. Então, não é incomum que, durante o processo de montagem, abra-se mão de tudo aquilo que não seja essencial para compor o conjunto, que deverá constar no tempo convencional do filme. Assim, o roteiro de um documentário se faz efetivamente na montagem, quando o material filmado é selecionado, filtrado, ordenado e combinado. Eduardo Coutinho ratifica este pensamento:

> "Quanto ao roteiro, devo dizer que na verdade nunca fiz, se não escrevo nem sinopse! Nesse tipo de documentário o roteiro é feito na etapa de edição, na montagem. É por isso que se filma em um dia e a montagem dura três ou quatro meses. É preciso aprender com o material que tipo de filme você fez, pois você ainda não sabe. É o material que vai nos ensinar e vai fazer com que entendamos isso." (Coutinho, *in* Mourão e Labaki 2005, 202)

Eduardo Coutinho

Não se pode pensar em documentário no Brasil sem se deter em Eduardo Coutinho, um dos maiores nomes do gênero no cinema brasileiro. É comum dizer-se que Coutinho dá voz ao outro, mas, mais do que isso, ele dá ouvido ao outro, dá atenção à história que o entrevistado conta, independente de sua veracidade ou fidelidade ao real, em "uma experiência de igualdade utópica e temporária" (Coutinho

[2] Todas as obras de Rosângela Rennó podem ser visualizadas no site da artista: http://www.rosangelarenno.com.br/obras

apud Lins 2004, 107), que desloca o entrevistado do lugar de objeto do documentário para o de sujeito de uma história.

Para chegar a esse resultado, Coutinho criou um método de trabalho que consiste em filmar com dispositivo[4], ou seja, limitar o escopo de sua filmagem no espaço e no tempo, uma espécie de "prisão", como ele mesmo denominava (Lins 2004, 101), para explorar os assuntos que o instigavam: religiosidade popular, classe média, vida no lixão etc. Sua equipe de pesquisadores procura os personagens do filme de acordo com a premissa lançada, entrevistando diversas pessoas e avaliando a fluência do discurso, o talento para contar boas histórias e a desenvoltura diante da câmera, ou seja, quem funcionaria bem em um filme feito basicamente de entrevistas. Depois, se preparam para gravar todas as entrevistas dos personagens escolhidos em um período de tempo pré-determinado.

Essa combinação ética-estética do cinema de Eduardo Coutinho, em que predomina a palavra falada sobre a imagem ilustrativa, o som casado com a imagem, a força da expressão discursiva e facial de quem fala, influencia diversas vertentes da produção audiovisual brasileira, inclusive o cinema de museu ou galeria e, mais especificamente, a videoinstalação, de Rennó, *Si loin mais pourtant si près [So close and yet so far]*[5].

Si loin é composta de dois filmes paralelos, exibidos em telas posicionadas lado a lado. Na tela da esquerda, com imagens em tons de sépia, falam os personagens de origem *cajun*. Na tela da direita, as imagens têm tons de azul, e nela vemos os personagens de origem *créole*. Todos descendentes de imigrantes que cresceram em Nova Orleans e que preservam o uso da língua francesa no seu dia a dia.

Montagem como construção de narrativa em *Si loin mais pourtant si près [So close and yet so far]*

A montagem/edição *Si loin* obedece, em parte, aos mesmos princípios básicos do documentário cinematográfico. Ela opera, primeiro, na seleção dos trechos das

[3] Nota de Labaki: Dziga Vertov, *Stati, dnevniki, zomisli* [Artigos diários, projetos], 1966, 97.
[4] O termo dispositivo usado aqui tem um significado bem diferente do usado no capítulo 1. Aqui o termo remete a regimes de enunciação, formas de fazer ver e falar presentes nestes filmes e vídeos; lá, trata da composição de um sistema que reúne as dimensões arquitetônica, narrativa e psicológica. Aqui, aproxima-se da definição foucaultiana que trata das redes ou relações, que se estabelecem entre discursos, instituições, espaços, técnicas, regras, o dito e o não-dito de uma época específica, produzindo "mundos", "sujeitos", "objetos". (Lins *in* Maciel 2009)
[5] Nos referiremos à videoinstalação *Si loin mais pourtant si près [So close and yet so far]* apenas como *Si loin* a partir desse ponto.

entrevistas que compõem a obra, depois na organização das entrevistas. Há ainda a operação de combinar os trechos, invertendo a ordem do material gravado: na gravação, a artista começa a entrevista pela receita e, no vídeo editado, a receita fica no final. Mas essa montagem/edição lança mão de outros recursos técnicos, às vezes, rejeitados no cinema documentário que, majoritariamente, cuida de manter certa crueza estética em busca de reafirmar a fidelidade à verdade/realidade retratada. Referimo-nos aqui à colorização e à camada de palavras e frases acrescentadas à imagem dessa videoinstalação. As frases que cruzam as telas têm papel diferente das legendas comuns: primeiro, porque aparecem em francês e inglês, que são as duas línguas que os personagens alternam nas entrevistas e que são usadas na Luisiana, portanto não funcionam como recurso auxiliar de tradução; segundo, pela posição que ocupam em relação à imagem – no meio da tela e não na borda – ou seja, elas aparecem como um componente visual da obra.

A montagem está presente também nos aspetos sutis; as imagens em movimento, que se sucedem quando os personagens estão falando, são encadeadas por cortes secos (*jump cuts*), mas as imagens congeladas se substituem lentamente por fusões muito longas. A combinação de tais recursos dirige a atenção do espectador para o personagem que fala.

Nos últimos cinco minutos do vídeo, quando os personagens dão a receita do *roux*, as duas telas "falam" ao mesmo tempo e suas falas se misturam, as palavras escritas também aparecem simultaneamente, mas, desta vez, na tela correspondente à da fala, ou seja, as palavras azuis e amarelas do discurso *créole* se sobrepõem à imagem azulada, na tela da direita; e as palavras vermelhas e amarelas aparecem na tela da esquerda sobre a imagem em tons de sépia. Essa simultaneidade causa certa confusão sonora e um excesso de informação visual que marcam justamente a semelhança das duas culturas, que tem um passado em comum, que é, de certa forma, renegado pelos dois grupos que se consideram bem diferentes.

Neste sentido, a montagem audiovisual reengendra, na videoinstalação, o diálogo entre as duas "etnias", presente constantemente no ambiente cultural da Luisiana. Ela proporciona ao espectador a sensação da mistura dos povos (francês e africano) nas línguas mestiças que têm sonoridades muito parecidas e das memórias comuns, mas também conservam, cada uma por seu lado, algumas particularidades trazidas dos idiomas originais, de memórias ancestrais.

Espelho Diário: Acúmulos e Refrações

Espelho Diário (2001), outra videoinstalação de Rennó, é formada por dois vídeos projetados em ângulo que varia entre 90º e 120º, onde 133 Rosângelas falam ao espectador sobre um determinado evento de suas vidas. Quase todas olham diretamente para a câmera e assim olham também para o espectador. Na projeção à direita, a Rosângela da vez conta sua história, na projeção à esquerda, com a imagem invertida latitudinalmente, a personagem reflete sobre o mesmo evento. O ângulo da projeção gera uma visualidade de espelho, ao mesmo tempo que envolve o espectador. Há também a data – dia e mês do ano das Rosângelas – que aparece na parte superior da projeção e a data do reflexo aparece espelhada acompanhando a imagem. O som de cada projeção vem de um alto-falante posicionado na lateral externa da tela, o que traz a sensação de espacialização do áudio, ou seja, as Rosângelas-imagem falam sempre à direita e as Rosângelas-reflexo, sempre à esquerda, alternadamente.

A obra se originou de coleção de notícias de jornal envolvendo mulheres de nome Rosângela feita pela artista durante quase dez anos. Na segunda etapa, Alícia Duarte Penna transformou os textos jornalísticos em diário íntimo, desdobrado em fato e comentário, acrescentando às notícias originais um viés ficcional. Posteriormente Rennó interpretou e gravou todas as Rosângelas.

Montagem: a quarta camada

A principal característica da montagem audiovisual de *Espelho Diário* é a espacial, desdobrada pela exibição em duas telas. A montagem horizontal já estava, de certa forma, predeterminada pela cronologia do ano que as reúne, pela ordem das datas de publicação da notícia no jornal, considerando apenas as informações de dia e mês. O elemento espacial demanda a montagem de dois filmes paralelos, entre os quais precisamos equilibrar as durações, para que cada Rosângela-imagem coexista com seu reflexo, para sincronizá-las foram usados os mais variados recursos de tempo da edição de vídeo, como *slow motion*, aceleração, congelamento do quadro etc. (ou combinações de dois ou mais destes recursos). Além disso na imagem na tela da esquerda, a da reflexão – o espelho das Rosângelas –, a imagem aparece espelhada, ou

seja, a imagem é invertida lateralmente, sempre que uma Rosângela aparece no "reflexo". O mesmo efeito é aplicado ao texto da data sobreposto à imagem.

Espelho Diário, a exemplo de outras videoinstalações com duas telas ou projeções, essa projeção-espelho (à esquerda) é uma espécie de devir da projeção-imagem (à direita), mas é também uma memória inventada já que extrapolam a notícia original. Além disso, a obra é exibida em *loop*, reforçando a circularidade do tempo e o ciclo da vida cotidiana das personagens.

Jogos de Espelhos

O formato de *Espelho Diário* a afasta do cinema, a começar pela multi-tela, com dupla projeção angulada, depois por sua sua narrativa fragmentária, construída com breves monólogos e reflexões das protagonistas, e, principalmente por vermos uma única atriz em cena performando todos os personagens e olhando diretamente para a câmera na maioria dos casos. Características que não se encaixam bem à linguagem cinematográfica.

De novo, é Eduardo Coutinho, com o filme-ensaio[6] *Jogo de Cena* (2007), que se relaciona com a videoinstalação de Rennó, apresentando diversos pontos de aproximação possíveis.

Para realizar esse filme, Coutinho subverte seu método usual de dispositivo-prisão, a começar pela pesquisa de personagens, que não é feita no corpo a corpo, mas através de um anúncio publicado em jornal, convocando mulheres que "tenham histórias para contar" – identificamos aqui o primeiro ponto de contato entre o filme e a obra de Rennó, as histórias de mulheres. A equipe de pesquisa seleciona as mais aptas dentre as candidatas que se apresentam, e, com as histórias em mãos, gravam entrevistas com as personagens reais e com atrizes interpretando as mesmas histórias. Essa é a segunda subversão, uma vez que os filmes de Coutinho, até então, se baseiam apenas em testemunhos pessoais. O terceiro ponto que distingue esse filme dos documentários do diretor é que, dessa vez, a filmagem não é feita nas locações habitadas pelas personagens, mas em um teatro vazio, ou seja, o palco como cenário, território original das representações, com a câmera apontada para a cadeira da entrevistada, e também para as cadeiras da plateia. Todas as entrevistas são feitas, mais ou menos, no mesmo ângulo, com variação apenas de enquadramento, e

valorizando bastante os planos fechados no rosto das entrevistadas, o chamado *big close up*[7], mais uma característica comum com *Espelho Diário*, em que o *close* e o *super close* são muito usados por Rennó.

A entrevistada que abre *Jogo de Cena* é Mary Sheila, uma atriz pouco conhecida na época, e ela fala, justamente, de seu sonho de ser atriz e das dificuldades que enfrentou para realizá-lo. Em seguida, vem Gisele contando sobre sua vida afetiva, e é aí que Coutinho surpreende completamente o espectador, cortando para outra mulher, Andréa Beltrão – uma atriz muito conhecida de cinema, teatro e televisão – que dá sequência ao testemunho de Gisele como se fosse ela mesma a protagonista daquela história e daquela memória, quer dizer, a personagem muda e a história segue inalterada. A partir desse depoimento, a narração das histórias das "mulheres comuns" passam a ser divididas entre elas e outras duas atrizes, Fernanda Torres e Marília Pêra, tão conhecidas quanto Andréa Beltrão. Mais adiante, aparecem ainda outras personagens, que contam suas histórias sem alternar com interpretações de atrizes, mas a dúvida sobre quem é realmente "a dona da história", já se instalou no espectador, uma vez que aquelas depoentes também podem ser atrizes (desconhecidas) interpretando papéis. Posteriormente, Andréa Beltrão e Fernanda Torres voltam com o que parecem ser seus testemunhos pessoais, mas como saber? Não há mais garantias de autenticidade, o pacto de verdade entre documentarista e público está desfeito. É interessante notar como Coutinho lança a premissa do filme pela escolha do teatro como cenário – lugar da representação por excelência – e no primeiro depoimento, que é verdadeiro, no qual Mary Sheila reflete exatamente sobre a profissão de atriz.

Com esse filme, Coutinho põe em questão o grau de verdade dos testemunhos no documentário, a representação e a relação das personagens com a exposição diante da câmera. De certa forma, ele ressignifica sua filmografia, sempre baseada nas verdades individuais transmitidas pela oralidade.

---

[6] Termo usado por Ismail Xavier e por Jean-Claude Bernardet em críticas sobre o filme, reunidas no livro *Eduardo Coutinho*, organizado por Milton Ohata.

[7] Segundo Xavier, os teóricos do cinema dos anos 1920 exaltavam esse enquadramento em que o rosto ocupa a tela toda, porque ele capta todos os detalhes da fisionomia, o chamado "drama microscópico" do rosto, que seria exclusivo do cinema, em oposição ao teatro. (Xavier *in* Ohata 2013, 613)

Jogo de Cena e *Espelho Diário* se aproximam por suas narrativas fragmentárias, que reúnem várias histórias reais/factuais de mulheres – abordando questões pessoais e do feminino – que passam por processos (diferentes) de ficcionalização para serem interpretadas por outra(s) mulher(es). Sendo assim, são duas obras que esfumaçam as fronteiras entre a memória e a invenção, o real e a ficção, revelando como ela pode ser tênue no campo narrativo e no artístico. Elas se aproximam também pelo viés reflexivo, que, no caso de *Espelho Diário*, é totalmente ficcional, e, no de *Jogo de Cena*, desdobra-se em, pelo menos, três níveis: as reflexões das atrizes e das não-atrizes sobre suas *performances*; a do documentarista, sobre o documentário baseado em entrevistas; e a reflexão que o filme propõe como ensaio, que é sobre a verdade e o real.

BIBLIOGRAFIA

Alzugaray, Paula. 2004. *Rosângela Rennó: o artista como narrador*. São Paulo: Paço das Artes, Folder de exposição. Disponível em: <http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossier029/apresenta.asp>. Acesso em: 18 jul. 2013.

Aumont, Jacques. 1995. *A estética do filme*. Campinas: Papirus.

Furtado, Beatriz. 2004. "Notas de uma estética do desaparecimento na obra de Rosângela Rennó." *Contemporânea Revista de Comunicação e Cultura*, v.8, n.1. Disponível em: http://www.portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/3725/3397. Acesso em: 20 jul. 2013.

Galeria Vermelho. Disponível em: <http://www.galeriavermelho.com.br/pt/galeria>.

Gonçalves, Osmar (org.). 2014. *Narrativas sensoriais*. Rio de Janeiro: Editora Circuito.

Labaki, Amir (org.). 2015. *A verdade de cada um.* São Paulo: Cosac Naify.

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

Maciel, Katia. 2006. *A arte da presença*, Disponível em: <https://www.passeidireto.com/arquivo/21425689/a-arte-da-presenca-de-katia-maciel> Acesso em: 15 out. 2013.

Mauad, Ana Maria. 2014. "Uma história visual e os passados possíveis – A propósito da prática artística de Rosângela Rennó." In Geraldo, Sheila Cabo (Org.) *Fronteiras: arte, imagem, história*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue.

Mourão, Maria Dora e Labaki, Amir (orgs.). 2005. *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify.

Ohata, Milton (org.). 2013. *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify.

Rennó, Rosângela & Penna, Alícia Duarte. 2008. *Espelho Diário*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Rennó, Rosângela. Imagem e memória. 2014. In: Geraldo, Sheila Cabo (Org.) *Fronteiras: arte, imagem, história*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue.

Rennó, Rosângela. Página oficial da artista. Apresenta amostras de vídeos, fotografias e bibliografia sobre a artista e sua obra. Disponível em: <http://www.rosangelarenno.com.br/bem_vindo>.

Santos, Marcelo. *Espelho, espelho (diário) meu: transtornos do autobiográfico na obra de Rosângela Rennó.* Disponível em: <http://www.telunb.com.br/mulhereliteratura/anais/wp-content/uploads/2012/01/marcelo_santos.pdf>. Acesso em: 18 mar. 2014.

Senra, Stella. *O devir imagem das palavras*. Disponível em: < http://www.galeriavermelho.com.br/sites/default/files/artistas/textos/o devir imagem das palavras - stella senra.pdf>. Acesso em: 18 mar. 2014.

Videobrasil. FF>>Dossier *Identidade/alteridade: espelhos. Rosângela Rennó.* Disponível em: <http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossier029/apresenta.asp> . Acesso em: 01 ago. 2013.

NARRATIVAS AUDIOVISUAIS

AS EXPECTATIVAS DO ESPECTADOR NA CRIAÇÃO DE ARGUMENTOS: DA ANÁLISE A UMA PROPOSTA DE METODOLOGIA PRÁTICA

Pedro Alves[1]

Resumo: Uma narrativa cinematográfica significa sempre a proposta de uma experiência, transmitida de um autor para um conjunto indefinido de espectadores. No processo de criação de um argumento, são várias as ferramentas que permitem aos autores introduzir os componentes narrativos de acordo com diferentes intenções cognitivas, afetivas e empíricas. O desenvolvimento e a articulação dos mais diversos elementos fílmicos obedece à procura da comunicação, explícita ou implícita, de um modo de entender determinado mundo e determinada história. Mas procura, também, um impacto específico na perceção, compreensão e interpretação do espectador idealizado.

Partindo da teoria de autores de referência da área da escrita de argumento e, mais especificamente, do papel reservado ao espectador na experimentação e reconstrução significativa de um filme, desenvolveremos uma aproximação teórico-empírica ao argumento fílmico, em duplo sentido: enquanto interpelação do espectador e enquanto estruturação de um jogo de perguntas e respostas que poderá conduzir as histórias no sentido de uma maior ressonância nos recetores.

Palavras-chave: cinema; narrativa; argumento; espectador; expectativas.

Contacto: pmalves@porto.ucp.pt

Objetivos e metodologia

Com o presente artigo, pretendemos compreender as tipologias de participação da figura do espectador no âmbito da narrativa cinematográfica e dos processos de comunicação estabelecidos entre um autor e um conjunto de recetores. Por outro lado, almejamos também entender de que modo o desenvolvimento de argumentos fílmicos pode contemplar a figura do espectador como horizonte e motivação, integrando no processo criativo uma maior consciência sobre o tipo de experiência que lhe é proporcionada. Finalmente, temos como terceiro objetivo a exploração de duas possíveis metodologias práticas de construção e análise de narrativas cinematográficas que envolvem as interpelações e interpretações proporcionadas ao espectador. Estas constituem dois exemplos de modos de aproximação e utilização da

[1] Docente convidado do Departamento de Som e Imagem da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa. Investigador do CITCEM-FLUP (Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória da Faculdade de Letras da Universidade do Porto).

Alves, Pedro. 2017. "As expectativas do espectador na criação de argumentos: da análise a uma proposta de metodologia prática". In *Atas do VII Encontro Anual da AIM*, editado por Ana Balona de Oliveira, Catarina Maia e Madalena Oliveira, 268-279. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-8-3

receção e pragmática fílmicas no âmbito da criação audiovisual, algo que acreditamos potenciar o impacto narrativo nos espectadores. Para o cumprimento destes objetivos, começaremos por uma revisão bibliográfica de estudos de narrativa audiovisual, receção fílmica e guionismo, para numa segunda etapa analisarmos duas metodologias teórico-empíricas de enquadramento da figura do espectador no processo prático de análise cinematográfica e escrita de argumento.

1. O lugar do espectador nas narrativas cinematográficas

Todas as narrativas cinematográficas significam a proposta de uma experiência. Constituem uma interpelação realizada por determinado autor sobre um conjunto de recetores anónimos, integrada num processo de implicação e posicionamento artístico, cultural e social. Enquanto instituição e expressão humana, o cinema propõe a possibilidade de explorarmos novas e velhas condições, situações e relações vitais. Proporciona a oportunidade de expandirmos horizontes pessoais e coletivos, através de "um jogo entre o conhecido e o desconhecido" (Bonitzer 2016, 100) que visa impactar os espectadores. Esse impacto é providenciado pelos filmes através das coordenadas audiovisuais e narrativas definidas pelos autores, que "proporcionam esquemas e cenários com os quais os espectadores (...) conceptualizam e avaliam ações e desejos e compreendem a narrativa" (Grodal 1999, 138, tradução do autor). Nesse sentido, as narrativas cinematográficas requerem dos seus recetores uma postura mental e emocional ativa, implicada numa experimentação produtiva dos universos que lhes são propostos.

Podemos identificar vários processos que definem e direcionam esta participação positiva no âmbito da experiência fílmica. Entre eles, destacamos a interpretação, a emoção e a apropriação. No que concerne à interpretação, esta constrói-se a partir da perceção dos dados narrativos e da leitura compreensiva dos mesmos em três direções distintas: uma leitura presente (no momento de apresentação de cada plano audiovisual), uma leitura passada (integrando as perceções presentes numa lógica compreensiva sobre perceções anteriores) e uma leitura futura (antecipando hipóteses e direções para o que sucederá no universo fílmico após as perceções presentes). Compreendendo o que a narrativa nos conta e proporciona nestas três direções, estaremos em condições de interpretar significados e conclusões a partir das coordenadas estabelecidas pelo filme. Aliás, este processo surge não apenas no contexto da experiência cinematográfica, mas também no sentido mais lato

da nossa experiência vital, pelo que "a interpretação não é apenas necessária, mas também inevitável" (Jancovich, Faire e Stubbings 2003, 28, tradução do autor).

Em segundo lugar, temos a emoção, verdadeiro combustível que alimenta quer a vivência das informações narrativas, quer o impacto que delas advém. Obviamente, esse impacto surge também implicado nos processos de perceção, compreensão e interpretação. Estes permitem descodificar e atribuir significado emocional ao que o filme proporciona ao espectador, mas são também influenciados pela própria experimentação da emoção. Neste sentido,

> "as emoções providenciam informação narrativa que é necessária para o público seguir a narrativa. As emoções auxiliam a narração do filme através da criação de simpatias e antipatias pelos personagens. As emoções providenciam também uma direção para os desejos do público por um desfecho em vez de outro. Os contadores de histórias evocam e dependem ao mesmo tempo de emoções narrativas como a antecipação, o suspense e a curiosidade. Em suma, as emoções do espectador ajudam à compreensão e interpretação da narrativa." (Plantinga 2009, 5, tradução do autor)

Em terceiro lugar, podemos considerar também a apropriação do filme por parte dos recetores fílmicos como parte da participação ativa realizada pelos mesmos. Ao falarmos de apropriação, consideramos processos como a projeção, a identificação ou a aprendizagem. Estes acarretam a implicação pessoal e coletiva do espectador num percurso de negociação bidirecional entre a sua identidade, o seu comportamento, os seus valores e as suas ideias com aqueles que são proporcionados, sugeridos ou potenciados pelos filmes. O espectador é necessário enquanto entidade de receção ativa e produtiva que certifica o caráter significante do cinema. Por isso,

> "os espectadores (...) apropriam-se dos textos, das obras, dos objetos ou dos fenómenos e a eles reagem por meio de afeções, de emoções, de interpretações, da atribuição de significações, integrando e aplicando na sua experiência a maneira como os recebem e o modo como os suportam e padecem." (Babo 2015, 41)

O espectador idealizado pelas narrativas cinematográficas é, assim, um fator determinante para o impacto narrativo. Por espectador idealizado entendemos a figura "desenhada" pelo autor como exemplo-tipo da experiência de receção desejada para o seu filme. Acarreta, nesse sentido, uma consciência necessária sobre o modo como

interpela, posiciona e dirige o espectador ao longo dos vários momentos da ação narrativa. E implica também definir como irá o recetor fílmico perceber a história através dos elementos apresentados no relato do filme, uma vez que

> "as estruturas narrativas não são significativas a menos que os espectadores assumam determinadas posições, pelo que os vários códigos fílmicos servem precisamente para (...) dar ao espectador um ponto de vista privilegiado pelo qual entenda, avalie e compreenda o que ocorre no ecrã." (Mayne 2003, 25, tradução do autor)

Por outro lado, o autor terá de considerar que tipo de emoções irá propor ou potenciar no espectador em cada um dos momentos narrativos (e dentro dos vários tipos de leitura interpretativa do filme). Essas emoções, naturalmente, não aparecerão de forma isolada, mas integradas no esqueleto e no espírito das informações cognitivas veiculadas pela narrativa fílmica. Segundo Grodal, "os espectadores preferem experimentar narrativas que ativam fortemente a mente e o corpo, que emocionam, que conduzem à produção de adrenalina e suscitam reações viscerais", pelo que "esses sentimentos e reações físicas estão relacionados com narrativas que oferecem problemas cognitivos estimulantes e cenas de espetáculo e intriga" (1999, 127, tradução do autor). Isso significa também que a definição das perguntas, das pistas e das antecipações proporcionadas pelo filme ao espectador, em cada momento narrativo, acarretará o que Bordwell refere como a capacidade do recetor fílmico construir o espaço e o tempo narrativos de acordo com os marcos hipotéticos sugeridos pelo filme (2004, 297). Nesse sentido, o espectador reconfigura as informações providenciadas pelo autor, integrando-as num esquema interpretativo e significativo de caráter pessoal.

Todos estes processos implicam igualmente o tempo como fator determinante no impacto narrativo no espectador. Por um lado, referimo-nos ao tempo desenhado pelo autor, dentro da estrutura fílmica e do relato construído sobre determinada história; um filme "deve conduzir o espectador à revelação de uma verdade ou de uma solução, através de um certo número de etapas obrigatórias, de voltas necessárias" (Aumont Bergala, Marie e Vernet 1989, 125, tradução do autor). Por outro lado, este tempo corresponde também a um tempo vivido pelo recetor fílmico, dentro das várias leituras identificadas e da antecipação do que está por vir na narrativa a partir da interpretação de cada momento. É por isso que "ver um filme é uma experiência

temporal, uma vez que somos levados a atividades mentais e respostas que fluem inexoravelmente para a frente, entrecruzadas e construídas umas sobre as outras" (Plantinga 2009, 33, tradução do autor).

Podemos, então, concluir que o espectador assume um papel ativo na construção do sentido e significado de uma narrativa cinematográfica, aproveitando o papel que lhe é reservado pelo autor e a experiência temporal das narrativas. Para os autores de cinema, um dos grandes objetivos da comunicação cinematográfica é, precisamente, o impacto cognitivo, emocional e empírico na figura do espectador. Por isso, as narrativas cinematográficas devem ser desenhadas e construídas tendo em conta o tipo de proposta ou interpelação desejada para o público. No entanto, qual a relevância atribuída ao espectador na construção e desenvolvimento de narrativas e, mais especificamente, de argumentos cinematográficos?

2. O lugar do espectador no argumento cinematográfico

Após delinearmos o lugar do espectador na teoria mais lata da narrativa audiovisual, traçaremos agora uma aproximação mais específica ao lugar do espectador no processo de construção de argumentos. Pela análise de alguns dos principais autores de referência na área da escrita de argumento (McKee 1997; Pope 1998; Field 2005; Snyder 2005; Truby 2007), constatámos duas tendências marcantes. Por um lado, a primazia do trabalho de criação de argumento centrado na estrutura da ação e nos personagens como principais motores da construção quer da história quer do relato. Por outro lado, a atividade desenhada e proposta para o espectador não é abordada de forma explícita, mas meramente implícita. Nesse sentido, a figura do espectador idealizado (abordada anteriormente) é apenas um horizonte para o qual a narrativa e o argumento se orientam, sem no entanto, ser assumido como parte do processo criativo. Ainda assim, McKee refere que "nenhum filme pode ser feito para funcionar sem uma compreensão das reações e antecipações do público. Devemos moldar a nossa história de forma a que expresse não apenas a nossa visão [enquanto autores], mas que também satisfaça os desejos do público" (1997, 8, tradução do autor).

Esta relevância atribuída ao espectador é fundamental para compreendermos e aplicarmos eficazmente o processo de comunicação narrativa no âmbito da construção de argumentos. Ainda que a referida importância esteja subentendida nas metodologias teórico-práticas propostas pelos vários autores mencionados, nenhuma

delas se constrói em torno da figura do espectador. No entanto, dois estudos recentes (Tubau 2015; Alves 2015) exploram precisamente uma aproximação à criação de argumentos e à análise fílmica a partir da figura do espectador e do lugar que lhe é atribuído pelo relato fílmico. Este enfoque será útil para compreendermos o lugar que o espectador pode e deve assumir no desenvolvimento de guiões cinematográficos.

2.1. O "método empático" (Tubau)

Entre as várias ideias desenvolvidas por Tubau sobre construção de argumentos, destacamos três aspetos-chave que diferenciam esta abordagem de algumas das referidas previamente. Em primeiro lugar, existe uma preocupação constante por definir o lugar do espectador na estrutura da narrativa, relegando para plano secundário a preocupação habitual por definir o lugar do personagem em cada momento da ação fílmica. Um dos principais motivos relaciona-se com uma segunda ideia basilar: a de que nem tudo o que acontece ao espectador acontece também à personagem – "à personagem acontecem muitas coisas, mas ao espectador sucedem-lhe todas. Narrativamente falando, claro" (Tubau 2015, 30, tradução do autor). Por isso, e numa terceira ideia-chave do autor, defende-se uma diferenciação necessária entre história e relato. Tubau afirma que "o relato é uma seleção da história, uma seleção que pode ser reordenada, modificada e ampliada para conseguir despertar e aumentar o interesse do espectador" (2015, 55-56, tradução do autor). Nesse sentido, e tendo em conta que o foco incide no espectador e na sua participação na história, o relato assume uma primazia natural sobre a história, enquanto definição do visível, do compreensível e do experimentável em determinado filme.

Esta proposta de aproximação ao argumento sob o ponto de vista do desenho do espectador ideal é concretizada através de uma metodologia que Tubau denominou de "método empático" (Imagem 1). Este processo constitui uma forma de desenvolver uma narrativa e um argumento centrados na experiência proporcionada ao espectador, dividida em três colunas e campos fundamentais: os "passos narrativos", "o que vê o espectador" e "o que pensa o espectador". O primeiro concerne à descrição das situações que acontecem na história, entendida como a sucessão de causas e efeitos que compõem a trama da narrativa. O segundo consiste na descrição das informações mostradas no relato, uma vez que "o propósito do método empático é (...) que o argumentista comece a *ver* o guião e que, além do mais, o faça através dos olhos de um espectador que não dispõe das suas mesmas fontes de informação" (Tubau 2015,

132, tradução do autor). Finalmente, o terceiro campo avança com possíveis interpelações ou interpretações sobre aquilo que vê o recetor fílmico, divididas entre, por um lado, a constatação ou confirmação de informações, e por outro lado, antecipações sobre o que a narrativa trará daí para a frente ou sobre possíveis emersões emocionais no espectador. No fundo,

> "(...) quando o espectador vê uma personagem, não vê apenas essa personagem, mas começa também a elaborar hipóteses sobre qual será o seu papel no filme, como reagirá quanto perceba que o estão a enganar ou como conseguirá escapar do perigo (...). Do mesmo modo que o espectador imagina o que farão os personagens, o argumentista deve imaginar o que imaginará o espectador, tem de jogar com essas expetativas, com essas mil ideias que passam pela cabeça do espectador." (Tubau 2015,135, tradução do autor)

Passos narrativos	O que vê o espectador	O que pensa o espectador
1. David conhece Valenti, *gangster* temível	David e Marx em casa de Olive e Valenti. Enquanto eles falam com Olive, Valenti organiza por telefone uma ação criminal. David vai sentindo-se cada vez pior.	Valenti será o produtor. Olive será a atriz. **Como irá decorrer o encontro? E como reagirá David?** *Vai ser bonito quanto David descobrir que ela é uma atriz horrível e ele um assassino!* **Depois disto conseguirão chegar a acordo? David aceitará?**
2. David e Marx conhecem Olive, ingénua e vulgar		
3. Valenti pede vingança		

Regular: constatação / confirmação de informação

Bold: antecipação sobre o que poderá acontecer

Itálico: possível antecipação emocional do espectador

Imagem 1 – Exemplo de aplicação do "modelo empático" proposto por Tubau (2015, 136)

O "método empático" revela-se, assim, como processo simples, rápido e conciso para construir e ler o guião do ponto de vista da receção. Permite "afinar a nossa intuição empática e expressar de maneira precisa o que realmente está no nosso argumento", "analisar o argumento quase de forma imediata" (Tubau 2015, 138, tradução do autor), onde o importante é sempre que "ao lermos a primeira coluna não seja sempre evidente como será a segunda coluna, como mostraremos as coisas; e ao invés, que ao ler a segunda coluna nos situemos no lugar de um espectador que não sabe nada sobre as nossas intenções como argumentistas" (Tubau 2015 133, tradução do autor).

2.2. Interpelações e interpretações (Alves)

Na mesma linha de identificação das possíveis interpelações e interpretações desenhadas ou proporcionadas pelos autores fílmicos aos seus espectadores, Alves explorou a figura do espectador idealizado no argumento cinematográfico a partir de uma direção contrária: a análise do filme após concluído e uma possível identificação e caracterização do "jogo" de perguntas e respostas proporcionado por quatro narrativas fílmicas. A seleção destes quatro filmes prendeu-se com critérios de valorização espectatorial (pontuações em bases de dados *online* e outros *rankings* fílmicos) e de heterogeneidade espacial, cultural e temporal (procurando, assim, contrastar procedências diversificadas e tendencialmente mais distantes). Os filmes selecionados foram *Ladrões de Bicicletas* (Itália, 1948), *O Anjo Exterminador* (México, 1962), *The Shawshank Redemption* (EUA, 1994) e *Uma Separação* (Irão, 2011), e para eles desenvolveu-se e aplicou-se um modelo de análise constituído por campos relativos à estrutura, ao espaço, ao tempo, aos personagens, às interpelações e às interpretações narrativas (Imagens 2 e 3).

Comparando este modelo de análise com o "método empático" de Tubau, destacamos três campos que os aproximam. Assim, a terceira coluna do modelo de Alves (Eventos) identifica-se com a primeira coluna do método de Tubau (Passos Narrativos), enquanto as colunas Expectativas e Interpretação da Trama (Alves) coincidem amplamente com as antecipações avançadas no campo "O que pensa o espectador" (Tubau) e com o seu enquadramento nas informações relativas à coluna "O que vê o espectador" (Tubau).

As proximidades entre os estudos de Tubau e Alves revelam estratégias comuns de aproximação à narrativa fílmica segundo a perspetiva do espectador. Ambas destacam a necessidade de idealizar, construir e dispor os elementos narrativos através de um relato que privilegie determinado tipo de experiência, uma experiência que deve ser consciente, assumida e potenciada pela entidade criativa. Entender um filme através do papel reservado ao espectador significa, nos dois casos, analisar de que forma o espectador é interpelado, identificar que perguntas são proporcionadas, bem como aventurar possíveis interpretações e respostas providenciadas pelo trajeto narrativo.

FUNÇÕES	SEQUÊNCIAS	EVENTOS	CENÁRIOS		PERSONAGENS		EXPECTATIVAS (e sua resolução)	INTERPRETAÇÃO DA TRAMA
			ESPAÇO	TEMPO	FUNÇÃO	CARACT.		
Nº e designação da função.	Nº e designação da sequência (relativo às funções).	Nº e designação do evento (relativo às sequências e às funções).	Caracterização do espaço da sequência / evento.	Caracterização do tempo da sequência / evento	Designação da função dos principais personagens participantes na sequência / evento.	Caracterização dos principais personagens participantes na sequência / evento.	Estabelecimento das principais expectativas geradas pela sequência / pelo evento.	Estabelecimento de uma possível interpretação da trama, procedente da configuração dos elementos anteriores.

Imagem 2 – Modelo de análise desenvolvido por Alves (2015, 773)

FUNCIONES	SECUENCIAS	EVENTOS	ESCENARIOS		PERSONAJES		EXPECTATIVAS (y su resolución)	INTERPRETACIÓN DE LA TRAMA
			Espacio	Tiempo	Función	Caract.		
9. DECISIÓN DE LA AVENTURA (CONT.)	9.1. Conversación entre Razieh y Simin (cont.)	9.1.2. Razieh le dice a Simin que antes del incidente en el piso de Nader había sido atropellada y que el aborto pudo haber sido provocado por eso. También le pide que no le pague a Hojatt	**Escuela: aula** (interior; urbano; cerrado; vacío; laboral; diurno; social; ref. Enseñanza)	Indefinido (de día; presente; sucede a 9.1.1. – poco después)	**Simin:** aliado **Razieh:** obstáculo **Somayeh:** obstáculo	**Simin:** sorpresa; expectativa; irritación / enfado/ indignación; miedo de Hojatt (por Termeh) **Razieh:** fragilidad; vacilación; culpa; duda (religiosidad); miedo de Hojatt y del pecado (por Somayeh) **Somayeh:** distracción; inocencia	¿ Fue el atropello la causa del aborto de Razieh? (9.1.2.) ¿ Razieh le contará a Hojatt lo del atropello? (9.2.5.) ¿ Simin le pagará a Hojatt o no? (9.2.)	Razieh le confiesa a Simin que fue atropellada (en 4.6.5.) y que esa pudo haber sido la causa del aborto. Simin, por miedo a lo que le pueda pasar a Termeh, le pide a Razieh que se lo cuente a Hojatt (también para exculpar a Nader ante el Tribunal). Razieh le tiene miedo a Hojatt (él necesita el dinero por culpa de las deudas que tiene) y le ruega a Simin que no le pague a Hojatt lo que le había propuesto en 8.1.2. (sería pecado aceptarlo).
		9.1.3. Simin borra la pizarra y se prepara para marcharse	**Escuela: aula** (interior; urbano; cerrado; vacío; laboral; diurno; social; ref. Enseñanza)	Indefinido (fin de día; presente; sucede a 8.2.4. – el mismo día)	**Simin:** aliado	**Simin:** movimiento; seriedad	¿ Qué hará ahora Simin con la información que le ha dado Razieh? (9.2.1. hasta 9.2.4.)	Simin borra la pizarra en la que Somayeh ha estado dibujando (9.1.2.) para dar clase(s) a continuación. No la vemos durante la(s) clase(s), solo al final del día preparándose para salir de la escuela.

Imagem 3 – Aplicação de modelo de análise a *Uma Separação* (Alves 2015, 1125)

Ainda que o reconhecimento de possíveis interpelações e interpretações, a partir da análise fílmica, esteja necessariamente sujeito a um considerável grau de subjetividade por parte de cada analista, o estudo de Alves permitiu observar uma relativa semelhança na distribuição de perguntas e respostas ao longo dos quatro filmes analisados (Imagem 4). Comparando os eventos onde determinada expetativa era gerada e o momento em que essa pergunta encontrava resposta, identificaram-se

três tipologias distintas para as expectativas: expetativas de curta duração (respondidas imediatamente ou pouco tempo depois), expetativas de média duração (respondidas num evento intermédio) e expetativas de longa duração (respondidas mais perto do final do filme e, normalmente, esclarecedoras quanto ao conflito principal do[s] protagonista[s]).

Assim, podemos concluir que não só é possível como é também pertinente a identificação de interpelações (perguntas, expetativas) e interpretações proporcionadas pelas narrativas aos espectadores. Isto é algo que nos aproxima da tipologia de experiência desenhada pelo filme para os seus recetores. Obviamente, na definição desta experiência continuamos a ter de considerar o papel ativo do espectador, capaz de reconfigurar e interpretar de forma original e pessoal os dados narrativos veiculados pelos filmes. No entanto, a atenção dedicada ao lugar do espectador idealizado por uma narrativa fílmica permitirá, muito provavelmente, uma consciência pragmática que assumirá grande importância na construção e utilização dos dispositivos narrativos para modos profícuos de impacto cognitivo, emocional e empírico.

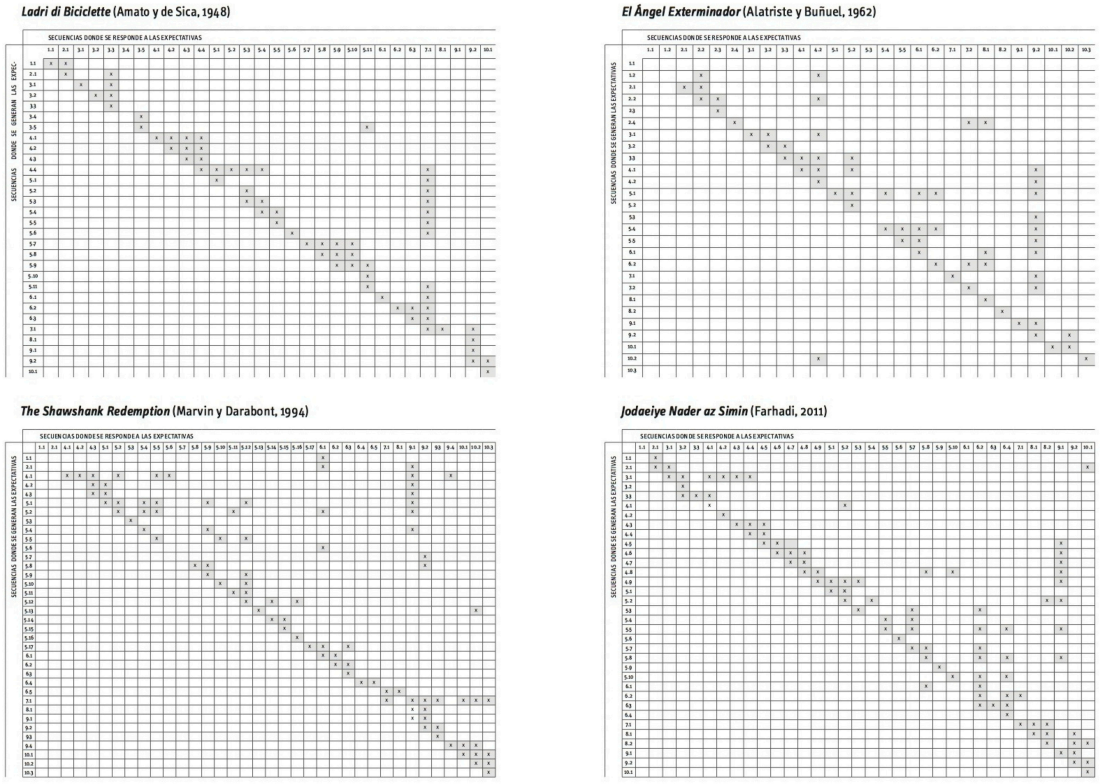


Imagem 4 – Comparação entre as tabelas de expetativas dos quatro filmes analisados (Alves 2015, 1149)

Conclusões

A partir da indagação teórico-empírica realizada, podemos delinear algumas conclusões que contextualizam potenciais linhas de investigação e prática futuras dentro das relações entre o espectador e o desenvolvimento de argumentos fílmicos. Sendo o argumento e o filme a proposta de um "jogo" que não acontece sem o envolvimento do espectador, a consciência e exploração da relação entre perguntas/interpelações e respostas/interpretações permite aproximar mais intensa e precisamente o universo narrativo dos efeitos suscitados ou desejados no espectador. As duas metodologias observadas, de prática e análise narrativas, poderão constituir ferramentas de grande relevância sempre que se pretenda definir ou desvendar a tipologia de experimentação e participação do espectador nos filmes (vincada em potenciais interpelações, interpretações, antecipações e emoções). Do mesmo modo que um argumentista define e desenvolve aspectos subjacentes à história (por exemplo, a *backstory* dos personagens), uma proposta de desenvolvimento de aspetos subjacentes ao relato e ao lugar reservado ao espectador poderá também contribuir para definir ou identificar a qualidade do impacto fílmico. Nesse sentido, definir as interpelações e possíveis interpretações recetivas de um filme permitirá explorar com maior detalhe e amplitude as possibilidades significacionais e pragmáticas (apropriação e aprendizagem) das narrativas cinematográficas, algo que se reveste de utilidade não apenas para autores de cinema, mas também para outros âmbitos e agentes culturais, sociais ou educativos.

BIBLIOGRAFIA

Alves, Pedro. 2015. *La ficción 'realizada': implicaciones y transferencias entre ficción y realidad en la pragmática del cine narrativo*. Tese de doutoramento. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Disponível em: http://eprints.ucm.es/34408/. Acesso em: 3 de abril de 2017

Aumont, Jacques, Bergala, Alain, Marie, Michel, Vernet, Marc. 1989. *Estética del cine*. Trad. Nuria Vidal. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Babo, Isabel. 2015. *Espectadores e públicos activos*. Lisboa: Nova Vega.

Bonitzer, Pascal. 2016. "Narrador e narratário." In: Carrière, Jean-Claude e Pascal Bonitzer. *O exercício do argumento*. Trad. João Carlos Alvim. Lisboa: Texto & Grafia, 99-106.

Bordwell, David. 2004. "Contemporary film studies and the vicissitudes of grand theory". In: *Teoria contemporânea do cinema - vol. 1: Pós-estruturalismo e filosofia analítica*. Ed. Fernão Pessoa Ramos. São Paulo: Editora Senac, 25-70.

Field, Syd. 2005. *Screenplay: The foundations of screenwriting*. Nova Iorque: Delta.

Grodal, Torben. 1999. "Emotions, cognitions and narrative patterns in film". In: *Passionate views: Film, cognition and emotion*. Ed. Carl Plantinga e Greg M. Smith. Maryland: The Johns Hopkins University Press, 127-145.
Jancovich, Marc, Faire, Lucy, Stubbings, Sarah. 2003. *The place of the audience*. Londres: British Film Institute.
Mayne, Judith. 2003. *Cinema and spectatorship*. Londres: Routledge.
McKee, Robert. 1997. *Story: Substance, structure, style, and the principles of screenwriting*. Nova Iorque: Harper Collins Publishers.
Plantinga, Carl. 2009. *Moving viewers: American film and the spectator's experience*. Berkeley: University of California Press.
Pope, Thomas. 1998. *Good scripts, bad scripts*. Nova Iorque: Three Rivers Press.
Snyder, Blake. 2005. *Save the cat! The last book on screenwriting that you'll ever need*. Nova Iorque: Michael Wiese Productions.
Truby, John. 2007. *The anatomy of story*. Nova Iorque: Farrar, Straus and Giroux.
Tubau, Daniel. 2015. *El espectador es el protagonista*. Barcelona: Alba Editorial.

Nota final

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia, no âmbito do projeto UID/HIS/04059/2013.

DEVIRES EM SÉRIE:
A PROBLEMÁTICA DO PERSONAGEM NO ROTEIRO DE *BREAKING BAD*

Rodrigo Fonseca e Rodrigues[1]
Alessandra Nardini[2]

Resumo: O artigo examina a problemática do personagem na roteirização da série televisiva *Breaking Bad* (2008-2013) apoiada pelo conceito bergsoniano do tempo do "devir". Para investigar o trabalho específico de narração e de construção criteriosa de perfis de personagens, da trama com múltiplos fios narrativos e complexidade dramática nessa série, pergunta-se: seria o devir um conceito capaz de ajudar a pensar as "imprevisibilidades" previamente concebidas pelo trabalho ficcional de *Breaking Bad* e que desarmam hábitos da experiência, nesse caso, as inferências do espectador sobre a ação e, intrinsecamente, sobre os conflitos e destinos da narrativa do seriado?
Palavras-chave*:* narrativa ficcional; teoria do personagem; séries televisivas; *Breaking Bad;* devir.
Contato: rfonseca@fumec.br; nardini.contato@gmail.com

Introdução

Dos primórdios do cinema, da radiofonia à instauração em larga escala da televisão e, mais recentemente, da versão à cabo por assinatura e dos *VOD*, os hábitos de experiência com as narrativas ficcionais audiovisuais, resguardadas as reinvenções de cada formato, persistem nos seus nexos com formas narrativas clássicas, romanescas e dramatúrgicas modernas, cinematográficas, a despeito de suas inovações técnicas e ficcionais. Dos gêneros clássicos, como a tragédia e a epopéia gregas à dramaturgia moderna, o século XX adaptou tais formas literárias aos meios audiovisuais como o cinema, o rádio, a televisão, a videografia e os dispositivos digitais *online*.

O seriado *Breaking Bad* será o *corpus* empírico demonstrativo deste estudo. Criado e produzido por Vince Gilligan em 2005, a série foi lançada em 2008 e encerrou um ciclo de cinco temporadas, com aproximadamente dez episódios cada

[1] Doutor em Comunicação e Semiótica (PUC-SP, 2007), professor de Cinema, Arte e Estética e Mediaçoes Culturais na Universidade Fumec, Belo Horizonte, Brasil. É autor dos livros *Música eletrônica*: *a textura da máquina* (Annablume, 2006); e *A escuta e o virtual*: sonoridades *online* (NEO, 2015). Coordenador de Pesquisa de Iniciação Científica financiada pela FAPEMIG (Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais).

[2] Mestranda em Estudos Culturais Contemporâneos (Universidade FUMEC); Pós-graduada (*lato sensu*) em Roteiro para Cinema e Televisão (PUCMINAS, 2015); Graduada em Comunicação Social (PUCMINAS, 2013). Pesquisadora bolsista da FAPEMIG (Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais).

Rodrigues, Rodrigo Fonseca e. Nardini. 2017. "Devires em série: a problemática do personagem no roteiro de *Breaking Bad*". In *Atas do VII Encontro Anual da AIM*, editado por Ana Balona de Oliveira, Catarina Maia e Madalena Oliveira, 280-287. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-8-3

uma, em 2013. A história contada na série abraça as curiosas manobras do acaso, que reviram os destinos dos homens de modo absurdo e destruidor para eles. E, tal como um drama transforma estados em processos, em distensão temporal, os objetivos e os desafios enfrentados pelos personagens desenvolvem-se na duração e o jogo de equilíbrio e contradições que opõem uns aos outros e que nascem da construção ficcional da narrativa seriada.

O conceito bergsoniano do "devir" pode auxiliar a abordagem teórica a perscrutar métodos e experimentações no agenciamento das sensações, aptidões da memória e da apreensão intelectual (reminiscências, lembranças, inferências) com o tempo, suas durações, seus ritmos, as esperas e surpresas que assomam a experiência do espectador. E são heterogêneas as durações, em extensão (tempos percebidos, lembrados e representados) e intensivas (sensações imediatas e não representáveis) que cada escolha dos roteiristas, diretores e todos os profissionais envolvidos na criação da ficção seriada nas recentes produções televisivas disparam na experiência. Para mergulhar numa narrativa que em algum momento foi urdida por *storylines*, sinopses, argumentos, *outlines*, roteirização, planificação, interpretação, filmagem, edição e demais processos de trucagem e trilha sonora, o espectador "retrabalha" diversas competências: da memória, da cognição, da percepção. Ele é, sobretudo, provocado a se surpreender, a hesitar, a desarmar hábitos de experiência que estorvam as sensações. São as sensações que, ainda não aprisionadas pelos mecanismos de representação, nos levam a sentir o tempo antes de qualquer recurso transcendente da linguagem, o tempo não cronológico, não memorizável, o tempo como força intensiva que se recria e nos afeta sem nos darmos conta, somente a sensação que revirgina, por átimos, a existência. O devir torna-se, por isso, um conceito precioso para pensar a força incomunicável da arte, que esgarça os tempos da experiência e dá a sentir os tempos da sensação, o que a torna uma experimentação da existência.

1. Narração colaborativa e a problemática do personagem nas séries dramáticas televisivas

O drama, como o afirma Cândido (2014), é um gênero definido há vinte e seis séculos, em que a narrativa se move pela ação e pelas falas dos personagens. Fundado por uma relação inter-humana, transforma estados em processos, na sua distensão temporal. O tempo do drama, por sua natureza, é sempre o presente, que passa na medida em que traz consigo mudanças, em que um novo presente surge da antítese dramática. Por essa razão, o drama é uma sequência absoluta de presentes, e, sendo

absoluto, funda o seu próprio tempo, o modo particular do decurso temporal dramático, e cada momento tem de conter em si o germe do futuro, tem de ser prenhe de futuro.

A tarefa da arte dramatúrgica se compraz, como afirma Campos (2010), em elaborar tramas que envolvem uma realidade reinventada, a ficção, com entes imaginados, destinos que extraem imprevisibilidades das convenções culturais, simbólicas, imaginárias, mas a partir da reinvenção dos materiais ficcionais, sugerem ou provocam paradoxos, desarmando nossas expectativas e modos habituais da experiência, da memória e da percepção. O ser inventado precisa, contudo, se expressar por meio de momentos determinados no tempo irreal da ficção. Dito de outro modo: a concepção do personagem implica a consideração de tempos sociais, das transações afetivas e dos jogos de poder para justamente ultrapassá-los pelo trabalho imaginativo ficcional. E tal ultrapassagem se faz pela inibição, muitas vezes sutil, dos mecanismos da memória e das esperas condicionadas, desarmando a experiência trivial e provocando sensações irrepresentáveis, puramente intensivas, que nos afetam sem nada dizer.

O drama televisivo resulta, e acordo com Kallas (2016), da colaboração entre muitos autores, sempre liderados por um roteirista líder – o *showrunner* –, que controla e media todo o processo de produção. A figura do *showrunner* é, portanto, o fundamento do modo operacional pelo qual o trabalho de uma série se realiza. Ele é o roteirista que faz o projeto, apresenta, convence produtores e um canal a investirem, seleciona roteiristas, entrega episódios para outros roteiristas e deve estar sempre preparado para substituir roteiristas. Um segundo aspecto decisivo na forma de trabalho dos seriados está na inserção do roteirista em todo o processo de realização do programa. Trata-se de um fator importante que afeta a concepção e a realização das narrativas, a participação do roteirista no set de filmagens e na sala de edições, o que faz dele o vetor crucial do processo criativo. Os diretores, usualmente convidados para realizar episódios avulsos, por princípio, não conhecem tão bem a história e os personagens quanto os autores. Eles sabem para onde vai o personagem, onde esteve, qual é a intenção da cena. O arco do ator também é, a cada episódio, responsabilidade do roteirista, o que demanda uma constante colaboração entre ele e os atores. Ao roteirista cabe igualmente ouvir o diálogo, repassar com cada ator detalhadamente a ideia do episódio e, depois no set, revisa as cenas essenciais. O roteirista líder, por seu turno, tem influência no processo de escalação do elenco, tem encontros individuais

com o diretor e revisa o roteiro. Uma característica usual na produção do programa é que diversos diretores dirigem, cada um deles, episódios distintos, dando a cada episódio um aspecto singular. Outra singularidade está no fato de o roteiro continuar mudando durante todo o percurso. E o autor pode trabalhar no roteiro mesmo depois que as cenas terem sido filmadas, uma vez que as falas podem ser refeitas e sincronizadas às cenas gravadas. O *showrunner* considera que as colaborações com os editores são algo como mais um estágio da escrita. O ritmo de uma narrativa é algo que o s*howrunner* precisa definir antes de o primeiro episódio – o piloto – ir ao ar para que seu projeto dê certo. O *showrunner* distribui as sinopses dos episódios para os roteiristas, todos discutem e cada um escreve as escaletas, apresentando e reescrevendo o seu roteiro específico. Depois o processo se repete, o roteiro volta à sala, todos o leem, fazem comentários, depois o *showrunner* faz as mudanças e o roteiro irá para estúdio. Para que se mantenha uma unidade, a série inteira tem de dar a impressão de que uma única pessoa a escreveu e dirigiu, porém uma só voz com diferentes ângulos.

A estrutura produtiva da televisão a cabo e dos canais *VOD* permite, segundo as afirmações de Rodrigues (2014), experimentos narrativos, apesar das restrições impostas pela lógica de competição pela audiência desses formatos de longa duração. Os roteiros parecem subverter privilégios que o ponto de vista do protagonista goza numa narrativa clássica. Nota-se também que o princípio da ambiguidade passa a coexistir e muitas vezes substituir o princípio da linearidade causal. Nas temporadas, muitas histórias se desdobram e se interconectam. Estruturas narrativas dessa natureza e com múltiplos protagonistas não podem se organizar apenas em três atos, no sentido clássico. Algumas séries parecem provocar o espectador a trabalhar suas habilidades inferenciais para compreender os fios condutores da história, para distinguir enredos muitas vezes densamente entrelaçados e informações deliberadamente negadas ou obscurecidas.

O seriado, de fato, é um formato que permite, pela sua duração, maior aprofundamento no desenvolvimento de personagens. A natureza colaborativa da sala de roteiristas possibilita métodos para se chegar a diferentes perspectivas das personalidades dos personagens. O ambiente de colaboração numa sala de roteiristas favorece motivações ambíguas e personalidades variáveis, misteriosas, complexas, nuançadas, paradoxais aos personagens. Parece contraditório que se diga, mas a história de uma série mais avança quando o protagonista é imperfeito e tem objetivos

inconciliáveis. E, quando o personagem está bem discutido na equipe de roteiristas é possível jogar com estereótipos, retomando seus traços secundários.

2. O destino e o arco do personagem na série *Breaking Bad*

Um seriado que não se encaixava em nenhum dos gêneros conhecidos da chamada "terceira era de ouro da televisão" (Martin 2015, 341), *Breaking Bad*, cujo piloto foi ao ar em 2008 e o último episódio em 2013, passou a merecer a atenção do espectador. Considerada atualmente como um clássico, foi criada pelo *showrunner* Vince Gilligan e a história foi pautada em acontecimentos do seu momento histórico, como a inquietação econômica e epidemia da metanfetamina no mundo.

O seriado apresenta como personagem principal um pacato professor de Química de colégio secundário em Albuquerque, Novo México, Walter White (Bryan Cranston), que descobre que está com câncer de pulmão. Como não tem seguro-saúde decente, com a esposa grávida, Skyler (Anna Gunn) e um filho adolescente Walter Jr (Roy Frank Mitte) com paralisia cerebral, ele fica desesperado para achar um modo de sustentar a família quando se depara, ao acompanhar seu cunhado Hank (Dean Norris), agente do DEA, numa batida a um laboratório de metanfetamina, com a ideia de começar a produzir metanfetamina. Ele procura seu ex-aluno, produtor da droga e usuário, Jesse Pinkman (Aaron Paul) e lhe propõe um acordo: ele "cozinha" a metanfetamina e Pinkman a vende. O produto que produzem juntos se torna muito procurado. Os protagonistas desenvolveram, nesse processo de produção e na procura de distribuidores, uma relação perigosa com os cartéis de drogas mexicanos. Para liberar um dos amigos do ex-aluno, preso no tráfico a serviço deles, conhecem Saul (Bob Odenkirk), advogado arguto e espirituoso, com quem Walt e Jesse mantêm uma simbiose ao longo de muitas temporadas e que dispara rumos inesperados sobre a trama dos dois personagens. Um caminho que mudará a história é o contato que Saul realiza entre eles e um chefão discreto e frio, Gus Fring (Giancarlo Exposito), que se disfarça como impecável cidadão dono de uma franquia de restaurantes de frango frito.

Norteia este artigo a tese de que o trabalho colaborativo de roteirização traçou uma cartografia de relações entre personagens diferente do mapa de núcleos usuais da narrativa de novelas televisivas e das subtramas comuns aos filmes. Cada episódio foi plenamente imaginado em todos os seus detalhes para manter a liga de uma densa e tensa trama psicológica, com dilemas, conflitos e situações dramáticas daí

desdobradas. Para tanto, os roteiristas se perguntavam, constantemente: "O que o personagem está pensando?"; e "O que acontece em seguida?" Segundo Gilligan, cada episódio estava tão plenamente imaginado e esboçado em todos os seus detalhes que, pelo menos teoricamente, qualquer um dos roteiristas daquela sala seria capaz de assumir a frente e supervisionar a produção.

3. O devir na trama e no personagem para a experiência da ficção audiovisual

Para almejar a criação do personagem no processo dramatúrgico audiovisual de formato longo – a série – nossa pesquisa se apoia no conceito bergsoniano do "tempo do devir". Essa ideia pressupõe o tempo como força imaterial urdida por movimentos *imediatos* e não se confina à concepção abstrata do presente da experiência percebida e representada dos instantes estanques (o aqui e o agora) que se encaixam entre um passado e um futuro. Esse tempo extenso figura-se como uma sucessão de momentos encadeados sobre a percepção sob uma *imagem* espacializada, homogênea e linear do tempo.

O tempo do devir, para Bergson (1999), apresenta outra *imagem* do presente, concebido como uma persistência de durações acoplando ritmos conservados do passado e virtualidades do futuro imediato. O movimento incessante do devir enxerta ritmos em outros ritmos e compõe uma contínua transiência de durações não-humanas das quais as humanas são co-partícipes. O devir implica durações heterogêneas que se entretecem, não apenas extensivamente (quando percebemos o mundo em seus movimentos cinéticos, atuais = em ato), mas simultaneamente intensivamente (modulações do tempo que se operam para aquém da nossa experiência perceptiva e de nossa habilidade linguística). A realidade temporal do devir abarca o já chegado e o não-ainda, tudo junto. No tempo do devir, passado e futuro coexistem, *insistem,* sob o presente percebido e representado da existência. O tempo do vir-a-ser aglutina movimentos e durações irredutíveis ao presente da percepção. O devir, em sua contínua movência imperceptível, se furta à apreensão tardia da experiência.

O homem não apenas se situa num tempo cronologicamente mensurado, representado, lembrado ou percebido: ele se recria dessas durações infinitas e heterogêneas – extensas e intensas – do tempo. E o tempo do devir é esse "tear" de forças imateriais cuja materialização é a manifestação de ritmos virtuais (intensivos) e atuais, "em ato" (extensivos). Somos aí afetados por ritmos heterogêneos, compostos por durações tanto extensivas (das memórias-lembrança, percepções, representações)

quanto intensivos (das memórias-reminiscências, sensações, apresentações). O mundo de intensidades que nos afetam sem dela nos darmos conta é o dos devires heterogêneos que tornam sensíveis os tempos da imagem e do som (audiovisuais), da memória, das abstrações e dos sentimentos que usualmente atribuímos à experiência dramatúrgica.

O "devir" talvez seja um conceito capaz de ajudar a se pensarem as "imprevisibilidades" previamente concebidas pelo trabalho ficcional – em nosso caso, a roteirização da série *Breaking Bad* – que desarmam as inferências do espectador sobre a ação e, intrinsecamente, sobre os conflitos e destinos da narrativa, com a natureza problemática do personagem e seus devires surpreendentes. O conceito de "devir" pode auxiliar nossa abordagem a perscrutar métodos e experimentações no agenciamento das sensações, aptidões da memória e da apreensão intelectual (reminiscências, lembranças, inferências) com o tempo, suas durações, seus ritmos, as esperas e surpresas que assomam a experiência do espectador. E são heterogêneas as durações que cada escolha dos roteiristas, na criação da ficção seriada pode disparar na experiência.

Considerações finais

O que se defende neste texto é a permanência imaginativa da natureza problemática do personagem e seus devires surpreendentes, recurso expressivo notado no trabalho de roteirização da série *Breaking Bad*. Seus realizadores, na urdidura da trama, dotaram seus personagens de uma complexidade que eles mesmos são incapazes de examinar e de verbalizar explicitamente o que se passa em seu íntimo. Como protagonista, criou-se um personagem com traços plurais e paradoxais, capaz de surpreender por não ter sido reduzido a nenhum arquétipo.

Atribui-se a singularidade da forma narrativa das séries dramáticas à estrutura do processo específico de produção, sob a coordenação do *showrunner,* roteirista líder que orienta a criação colaborativa entre os roteiristas por ele contratados (pré-produção) e a presença do autor do episódio no *set* de filmagens, dividindo, diferentemente do que acontece no cinema, as responsabilidades artísticas com o diretor (produção) e posteriormente com o editor (pós-produção). O que intriga o espectador e quem se debruça para estudar essa produção é, no entanto, sua singularidade formal, a instabilidade de suas peripécias e a contínua imprevisibilidade

de alguns personagens, em particular, do protagonista, o qual não sentimos seguros de enquadrá-lo em personagem redondo, anti-herói tampouco como um arquétipo.

Para mergulhar nessa narrativa, o espectador exercita diversas competências da memória, da cognição, da percepção. Ele é, contudo, provocado a se surpreender, a hesitar, a desarmar hábitos de experiência que estorvam as sensações. E são as sensações que, ainda não aprisionadas pelos mecanismos de representação, nos levam a sentir o tempo antes de qualquer recurso transcendente da linguagem, o tempo como força intensiva que se recria e nos afeta sem nos darmos conta. O devir torna-se, por isso, um conceito precioso para pensar a força incomunicável da arte, que esgarça os tempos da experiência. Talvez não seja um exagero dizer que, pela arte da concepção imaginativa de personagens, experimentemos como espectadores um processo empático pelo qual nos recriamos a nós mesmos como seres também ficcionais, nos dessubjetivamos singularmente. E nos reinventamos a nós mesmos contagiados pelos devires de um personagem, mas que têm o poder de nos restituir as imprevisibilidades e os paradoxos da vida que não cessam de nos renovar.

BIBLIOGRAFIA

Bergson, Henry. 1999. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes.

Campos, Flávio de. 2010. *Roteiro de cinema e televisão*: *a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma história*. Rio de Janeiro: Zahar.

Cândido, Antônio *et al.*. 2014. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva.

Kallas, Christina. 2016. *Na sala de roteiristas*: *Conversando com os autores de* Friends*,* Família Soprano*,* Mad Men*,* Game of Thrones *e outras séries que mudaram a TV*. Rio de Janeiro: Zahar.

Martin, Brett. 2014 *Homens difíceis*. *Os bastidores do processo criativo de* Breaking Bad, Família Soprano, Mad Men *e outras séries revolucionárias*. São Paulo: Aleph.

Rodrigues, S. 2014. *Como escrever séries: Roteiro a partir dos maiores sucessos da TV*. São Paulo: Aleph.

UM GUIÃO CINEMATOGRÁFICO: MANUAL DE INSTRUÇÕES OU OBRA LITERÁRIA?

João de Mancelos[1]

Resumo: Será que um argumento se esgota na sua funcionalidade ou poderá viver para além das rodagens do filme? Apresentará caraterísticas inerentes a um documento literário, como a ficcionalidade, a plurissignificação e o valor estilístico? Poderá um guião ocupar, legitimamente, um espaço digno numa estante, entre contos, novelas, romances, poemas ou textos dramáticos? Na presente comunicação, pretendo responder a estas perguntas, analisando, em primeiro lugar, as razões invocadas por aqueles que consideram o argumento um texto não literário; em segundo, examino os motivos esgrimidos por quem acredita no valor artístico de um guião. Para esclarecer esta problemática, recorro ao parecer de teóricos da literatura e do cinema e a guionistas. Cito ainda trechos de dois guiões que marcaram a história do cinema — *Apocalypse Now Redux* (2001), de Francis Ford Coppola e John Milius, e *Taxi Driver* (1976), de Paul Schrader — para ilustrar a sua qualidade estética. O meu objetivo é, desmontando preconceitos, dignificar esta forma de arte narrativa e enquadrá-la nas letras.
Palavras-chave: guionismo; literariedade; estudos fílmicos; indústria cinematográfica.
Contacto: jjcbm@ubi.pt

1. Funcionalidade *vs.* literariedade

No término da rodagem de um filme, quando as equipas técnica e artística abandonaram o *plateau*, os projetores foram desligados e o silêncio invadiu o cenário, é habitual encontrar cópias do guião esquecidas em cadeiras ou postas nos caixotes do lixo (Carrière e Bonitzer 2016, 15). Esta atitude de algum menosprezo revela o frágil estatuto que um argumento detém entre numerosos cineastas. Na verdade, este é percecionado *não* como uma obra de arte completa, mas como um mero *manual de instruções*, ou seja, um guia, que fornece os dados necessários a todos os intervenientes num filme.

Como defende Robert Edgar-Hunt, no livro *Screenwriting*, um roteiro: "Comunica aos atores o que devem dizer; informa o cenógrafo sobre o que tem de construir; diz ao técnico de som o que deve gravar; fornece ao realizador um guia

[1] Professor auxiliar (com agregação), Universidade da Beira Interior.

Mancelos, João de. 2017. "Um guião cinematográfico: manual de instruções ou obra literária?". In *Atas do VII Encontro Anual da AIM*, editado por Ana Balona de Oliveira, Catarina Maia e Madalena Oliveira, 288-295. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-8-3

para as cenas que é necessário filmar. É um instrumento para promover, rentabilizar e dirigir as energias criativas das outras pessoas" (2009, 20, tradução do autor).

Será que um argumento se esgota na sua funcionalidade ou poderá viver para além das rodagens do filme? Apresentará caraterísticas inerentes a um documento literário, como a ficcionalidade, a plurissignificação e o valor estilístico? Poderá um guião ocupar, legitimamente, um espaço digno numa estante, entre contos, novelas, romances, poemas ou textos dramáticos?

Pretendo responder a estas questões pertinentes, analisando, em primeiro lugar, os motivos invocados por quem considera o argumento um texto funcional e não literário; em segundo, examino as razões esgrimidas por aqueles que acreditam no valor artístico de um guião. Para esclarecer esta problemática, recorro ao parecer de teóricos do cinema e da literatura e, naturalmente, a guionistas. Cito ainda trechos exemplares de dois argumentos que marcaram a história do cinema — *Apocalypse Now Redux* (2001), de Francis Ford Coppola e John Milius, e *Taxi Driver* (1976), escrito por Paul Schrader — para ilustrar a sua qualidade estética. O meu objetivo reside em dignificar esta forma de arte narrativa e enquadrá-la nas grandes letras, desmontando preconceitos.

2. Cães, gatos, cavalos e guionistas

"Existem mais cães, gatos e cavalos com direito a possuírem uma estrela no Passeio da Fama, em Hollywood, do que guionistas", informa Brian Helgeland, autor do guião de *L.A. Confidential* (1997) (Helgeland citado em Frensham 2003, 209, tradução do autor). Esta situação é sintomática da falta de prestígio que os argumentistas detêm na indústria fílmica. Quer seja um aficionado, quer um perito em cinema, todos sabem na ponta da língua o nome do realizador de uma determinada obra, se esta for um clássico ou um filme popular. No entanto, quem conhece ou se dá ao trabalho de pesquisar o nome do guionista e os projetos em que este se envolveu? E quem enaltece o mérito do seu labor criativo, em entrevistas ou ensaios?

Na base deste pensamento que relega para segundo plano o argumentista, encontram-se três ideias, que pretendo *relativizar*, mostrando que nenhuma justifica o menor apreço perante um guião.

Em primeiro lugar, é comum entender o realizador como o verdadeiro autor de um filme. O *auteurism*, teoria surgida em França, na década de quarenta, baseada em

André Bazin e Alexandre Astruc, e acerrimamente defendida por François Truffaut, Jean-Luc Godard ou Eric Rohmer, preconiza que um filme corresponde a uma visão artística unificadora: a do realizador. Neste sentido, tal figura constitui uma espécie de maestro, que canaliza as energias e potencialidade tanto da equipa artística, como da técnica, para obter um resultado perfeito (Marner 2007, 11).

No entanto, um maestro necessita de uma orquestra, sob pena de dirigir uma sala vazia para uma plateia ausente. Se um filme constitui um trabalho colaborativo, resultante da interação entre realizador, produtor, argumentista, diretor de fotografia e de som, atores, entre tantos outros, porque razão se atribui a um único nome? Cada vez mais críticos questionam ou refutam o absolutismo do realizador, valorizando fortemente a figura do guionista. Em *The Schreiber Theory: A Radical Rewrite of American Film History*, David Kipen não hesita em classificar o *auteurism* como uma conjugação de má-fé e lógica retorcida, e propõe que se considere o argumento a força motriz de um filme (2006, 37).

Em segundo lugar, os defensores do *auteurism* afirmam que o guião constitui um mero texto-base, suscetível de ser modificado pelo produtor, para poupar e rentabilizar os meios; pelo realizador, para adequar o argumento à sua visão; pelos atores, para sugerirem até outras falas, mais adequadas, como frequentemente faziam Jack Nicholson ou Harrison Ford, por exemplo (Frensham 2003, 114).

Porém, se o roteiro é o texto *inicial*, não é aqui que reside o germe do tema, enredo, personagens, locais e tempo, categorias narrativas essenciais, para atingir o produto último, isto é, o filme? Se o argumento é uma base de somenos importância, por que motivo Ingmar Bergman, Woody Allen, Terrence Malick, Jane Campion ou Quentin Tarantino insistem em orgulhosamente assinar os seus guiões?

Em terceiro lugar, numerosos realizadores apontam para o caráter *prático* de um roteiro, um texto escrito segundo normas de formatação universais, que possibilitam o seu fácil entendimento pelas equipas. Neste espírito, a linguagem empregue costuma ser concisa, clara e direta, de forma a evitar equívocos, o que é compreensível (Frensham 2003, 210). Trata-se, *aparentemente*, de um estilo distante da forma de expressão literária, tantas vezes marcada pela complexidade, o sábio uso dos recursos estilísticos e a riqueza vocabular. Como afirma Richard Walter, em *Essentials of Screenwriting*, "os guiões não devem empregar senão uma linguagem clara e coloquial" (2010, 13, tradução do autor). Logo a seguir, numa ressalva significativa, acrescenta: "Também não faz mal nenhum, é claro, se o escritor for um

inventor genial e com imaginação" (Walter 2010, 13, tradução do autor).

É vulgar encontrar, num roteiro, exemplos eloquentes da faceta expressiva ou conotativa da linguagem. Repare-se como esta descrição da guerra do Vietname em *Apocalypse Now Redux* (2001), escrito por Francis Ford Coppola em colaboração com John Milius, consegue veicular magistralmente uma atmosfera de medo e surrealismo:

> "Veem-se coqueiros através do véu do tempo ou do sonho. O fumo, por vezes colorido, flutua, primeiro amarelado, depois violeta. A música toca suavemente, evocando os anos de 1968 ou 1969. A canção *The End*, dos Doors. Através da paisagem, os helicópteros movem-se. Não são nítidos; apenas manchas que deslizam ao acaso. Depois, um helicóptero fantasma eleva-se através das árvores, sem aviso. A selva explode numa bola de fogo de napalm, vermelha e laranja." (2001, 1, tradução do autor)

A mesma expressividade encontra-se noutro argumento subjacente a um clássico do cinema *neo-noir*, *Taxi Driver* (1976), de Paul Schrader. Destaco, pela sua qualidade literária, os solilóquios de Travis Bickle, um veterano da Guerra do Vietname, que entabula conversas com os demónios íntimos. Numa alusão intertextual ao ensaio "God's Lonely Man" do escritor norte-americano Thomas Wolfe, o protagonista questiona a sua condição solitária e a indiferença fria das metrópoles (Griffin 2012, 105). Revelando a alienação de tantos ex-combatentes, Bickle confessa numa linguagem próxima à poesia singela do quotidiano: "A solidão perseguiu-me toda a minha vida, em toda a parte. Em bares, em carros, nos passeios, nas lojas, em todo o lado. Não há fuga possível. Sou o homem mais solitário que Deus criou" (Schrader 1990, 97, tradução do autor).

Os códigos técnico-compositivos e semântico-pragmáticos de um argumento também se encontram, *mutatis mutandis*, num texto dramático, o qual serve de base a uma representação teatral. Em todo o mundo, estes são estudados *per se*, sem que o aluno assista à representação ao vivo ou gravada.

Na comunidade crítico-literária, os autores dessas peças detêm um prestígio similar ao de poetas ou romancistas. Quem nunca ouviu falar de William Shakespeare, Gil Vicente, Molière, Oscar Wilde, Samuel Becket ou Tennessee Williams? Contudo, entre o público comum, não especializado, de cinema, quem recorda Satyajit Ray, argumentista e realizador de *Pather Panchali* (1955), Paul

Schrader, de *Taxi Driver* (1976), Aaron Sorkin, de *A Few Good Men* (1992), Steven Zaillian, de *Schindler's List* (1993), ou Paul Haggis, de *Million Dollar Baby* (2004)?

Neste âmbito, chamo a atenção para um contraste flagrante: num filme, o público conhece o realizador, mas não o argumentista; numa peça, sabe quem é o dramaturgo, mas nem sempre quem é o encenador.

3. O guião cabe na estante da literatura?

Para determinar se um argumento constitui um texto literário, é fundamental refletir acerca das caraterísticas associadas pelos ensaístas à arte das letras: ficcionalidade, plurissignificação e estética formal. Em maior ou menor grau, a maioria das narrativas apresenta estas marcas inequívocas de literariedade, e os guiões não constituem exceção.

A ficcionalidade, também conhecida como *pseudorrealidade*, é um termo proveniente do latim *fingere*, que significa *fingir*, e plasma-se através da imaginação mais criativa. No poema "Burnt Norton", o primeiro de *Four Quartets*, do escritor norte-americano Thomas Stearns Eliot, uma ave afirma: "o ser humano / Não consegue suportar muita realidade" (2015, 180, tradução do autor). Quer se trate de um filme independente, quer de uma produção comercial, o desejo de transpor o pórtico da fantasia, para escapar à crueza do mundo, continua a ser a principal razão que galvaniza os espetadores a assistirem a um filme. Através da "suspensão voluntária da descrença", expressão cunhada pelo poeta romântico inglês Samuel Taylor Coleridge (1984, 6, tradução do autor), o guionista compromete-se a mentir com credibilidade e a audiência, por seu turno, finge acreditar, num pacto lúdico.

Com efeito, o guionista recorre às mesmas estratégias narrativas dos romancistas para dar à luz personagens, inventar diálogos, efabular um enredo, tecer descrições dos espaços, manipular o tempo, estabelecer ligações intertextuais de homenagem, paródia ou *pastiche*, etc. A riqueza criativa de um bom guião não é, pois, inferior à de um texto literário, nem exige menos talento, técnica ou trabalho.

A plurissignificação constitui outra caraterística fundamental de um texto literário, que o distancia dos sentidos unívocos de um artigo científico ou jornalístico, por exemplo. Em *Seven Types of Ambiguity*, William Empson sintetiza a plurissignificação como a capacidade que uma palavra, passo ou texto completo possui para suscitar diferentes interpretações num recetor, através da metáfora, ambiguidade, alegoria, etc. (1966 [1930], 1).

Esta constitui uma marca literária, altamente valorizada pela crítica e pelos leitores, que se veem desafiados a recorrer à sua capacidade interpretativa para destrinçar sentidos ocultos e matizes polissémicas. Tal verifica-se sobretudo no cinema de pendor mais artístico, como o ambíguo desfecho de *Les Quatre Cents Coups* (1959), de François Truffaut, ou as cenas mais surreais de *Mulholland Dr.* (2001), escrito e realizado por David Lynch.

Mesmo no cinema mais comercial e em géneros populares, abundam casos de plurissignificação: por exemplo, nas falas imbuídas de segundos sentidos e insinuação velada do *film noir*, ou nas especulações intrínsecas a obras de ficção científica, como *2001: A Space Odyssey* (1968), de Stanley Kubrick, ou *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott, que mesmerizou o público tanto quanto o intrigou.

4. "Para fazer um grande filme são necessárias três coisas"

A partir da década de sessenta, mercê da proliferação dos cursos de estudos fílmicos, a arte do guionismo ascendeu a um estatuto mais prestigiado e granjeou o reconhecimento internacional. Prova disso é a crescente publicação de roteiros, agora lidos e analisados por todos os que se interessam pela indústria cinematográfica e os admiram como obras literárias. No nosso país, esta prática é ainda rara, mas já existem edições de argumentos de Manoel de Oliveira ou João César Monteiro, bem como a tradução do roteiro de filmes como *Inglourious Basterds*, de Quentin Tarantino.

Neste âmbito, um marco importante foi o surgimento, em 1995, nos Estados Unidos da América, da revista *Scenario*, devotada ao guionismo e apresentando, em cada número, três argumentos já produzidos e um original. Como defendeu o seu diretor, Tod Lippy, num editorial:

> "Demasiadas vezes, parece-me, os roteiros são vistos como tendo uma função utilitária: servem como material em bruto a partir do qual os verdadeiros intervenientes do cinema (realizadores, atores e produtores) fazem filmes. (…) A missão da *Scenario* reside em proporcionar um contexto no qual os guiões possam ser vistos como trabalhos literários de valor, como sucede em relação aos textos dramáticos." (Lippy citado em Deemer 2002, 1, tradução do autor)

Concomitantemente, multiplicam-se as obras que visam transmitir técnicas, exemplos e exercícios aos aspirantes a guionistas. Uma parte considerável desses livros apresenta-se na esteira de *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*, de Syd Field (1979), e *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*, de Robert McKnee (1997), que devem constar da estante de qualquer argumentista. Redigidos na nossa língua, existem diversos volumes sobre a matéria: *Da criação ao roteiro*, de Doc Comparato (1984); *Laboratório de Guionismo*, de Luís Nogueira (2010); ou, de minha autoria, *Manual de Guionismo* (2016).

A publicação quer de argumentos, quer de obras sobre a escrita de guiões prova não apenas o vigor desta arte, mas também a sua crescente popularidade entre os cinéfilos. Trata-se de um reconhecimento tardio, delongado por preconceitos e pela força inusitada do *auteurism*, que privilegia em excesso a visão criativa do realizador e quase oblitera a do guionista. Será justo? Peço emprestadas as palavras do mestre Alfred Hitchcock: "Para fazer um grande filme, são necessárias três coisas: um guião, um guião e um guião" (Hitchcock citado em Mancelos 2016, 17).

BIBLIOGRAFIA

Carrière, Jean-Claude, Bonitzer, Pascal. 2016. *O exercício do argumento.* Lisboa: Edições Texto & Grafia.

Coleridge, Samuel Taylor. 1984. *Biographia literaria, or, Biographical sketches of my literary life and opinions*. Princeton: Princeton University Press.

Comparato, Doc. 1984. *Da criação ao roteiro*. São Paulo: Summus.

Coppola, Francis Ford, Milius, John. 2001. *Apocalypse Now Redux: A screenplay*. New York: Miramax.

Deemer, Charles. 2002. "Are screenplays literature?". *Cyberfilm School*. 5 jun. Web. http://www.ibiblio.org/cdeemer/cfs0602.htm. Acedido em 5 de setembro de 2016.

Edgar-Hunt, Robert, Marland, John, Richards, James. 2009. *Screenwriting*. Lausanne: AVA.

Eliot, T. S. 2015. *The poems of T. S. Eliot. Volume I: Collected and uncollected poems*. London: Faber & Faber.

Empson, William. 1966. *Seven types of ambiguity*. New York: New Directions.

Field, Syd. 1979. *Screenplay: The foundations of screenwriting*. New York: Dell.

Frensham, Ray. 2003. *Screenwriting*. London: Teach Yourself.

Griffin, Roger. 2012. *Terrorist's creed: Fanatical violence and the human need for meaning*. Houndmills: Palgrave Macmillan.

Kipen, David. 2006. *The Schreiber theory: A radical rewrite of American film history*. Hoboken: Melville House.

Mancelos, João de. 2016. *Manual de guionismo*. 2.ª ed. Lisboa: Colibri.

Marner, Terence. 2007. *A realização cinematográfica*. Trad. Manuel Costa e Silva. Lisboa: Edições 70.

McKnee, Robert. 1997. *Story: Substance, structure, style and the principles of screenwriting*. New York: Harper-Collins.
Nogueira, Luís. 2010. *Laboratório de guionismo.* Covilhã: Labcom.
Schrader, Paul. 1990. *Taxi Driver: Screenplay script.* London: Faber & Faber.
Walter, Richard. 2010. *Essentials of screenwriting*. London: Penguin.

PAISAGEM E CINEMA

CORPO, MEMÓRIA, PAISAGEM: O *CINEMA VERTICAL* de MAYA DEREN

Ana Costa Ribeiro[1]

Resumo. Através da análise de filmes e textos de Maya Deren, ícone do cinema experimental dos anos 40 e 50, a autora apresenta o projeto estético de *Cinema Vertical*, tal qual defendido pela realizadora no simpósio *Poetry and the Film*, realizado em Nova York em 1953. O ensaio aborda articulações entre corpo e escrita, filme e espectador, produção e distribuição do cinema independente.
Palavra-Chave: corpo; memória; paisagem; *Cinema Vertical*; Maya Deren.
Contato: costaribeiroana@gmail.com

At Land, um filme de Maya Deren

uma mulher acorda numa praia deserta
uma mulher escala o tronco de uma árvore morta
uma mulher se arrasta sobre a mesa de um jantar de luxo
uma mulher abre caminho numa mata densa
uma mulher rouba a peça de um jogo de xadrez
uma mulher perde a peça do jogo de xadrez
uma mulher encontra um desconhecido numa estrada
uma mulher encontra outro desconhecido na estrada
uma mulher visita um homem doente num quarto
uma mulher segura um gato no colo
uma mulher larga o gato no chão
uma mulher abre uma porta
uma mulher fecha a porta
uma mulher sai de casa
uma mulher escorrega em pedras
uma mulher olha para uma construção
uma mulher sobe e desce as dunas de um areal
uma mulher carrega pedras
uma mulher se ajoelha em pedras
uma mulher recupera a peça perdida do jogo
e corre por uma praia deserta com a peça na mão.

Ana Costa Ribeiro (16 de setembro de 2017)

[1] Poeta e cineasta. Doutora em Arte e Cultura Contemporânea pela UERJ, possui *Master of Fine Arts* em Cinema pela *San Francisco State University* e graduação em Comunicação Social pela UFRJ. Seus filmes foram exibidos em festivais no Brasil, na Holanda, na Alemanha, na Espanha, na Índia e nos Estados Unidos e seus textos foram publicados no Brasil e em Portugal.

Ribeiro, Ana Costa. 2017. "Corpo, memória, paisagem: o *Cinema Vertical* de Maya Deren". In *Atas do VII Encontro Anual da AIM*, editado por Ana Balona de Oliveira, Catarina Maia e Madalena Oliveira, 297-307. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-8-3

"Cameras do not make films; filmmakers make films" (Deren 2005, 18). A ressalva da cineasta de origem ucraniana, radicada nos Estados Unidos e figura chave do cinema experimental norte-americano nos anos 1940 e 1950, Maya Deren, sugere um deslocamento do centro de gravidade de um filme – do equipamento para o corpo. No cinema de Deren, a relação com o corpo é fundamental. Sabe-se, inclusive, que a cineasta iniciou sua carreira artística numa companhia de dança, o que veio a influenciar toda sua prática cinematográfica, atrás e na frente das câmeras. Dessa forma, Deren conseguiu imprimir o ritmo de seu corpo nos filmes, tanto na forma de filmar, como na forma de representar, acumulando papéis como realizadora e como *performer*.

Segundo Deren, a prática de fazer filmes demanda menos dos recursos técnicos cinematográficos do que da atividade do corpo do realizador. Isso significa que os cineastas, em maior ou menor intensidade, precisam movimentar o corpo a fim de construir seus filmes. A relação entre cinema e corpo, entretanto, depende da dimensão do projeto, mas está sempre presente, seja por trás das câmeras – através dos corpos do cineasta e da equipe –, seja na frente das câmeras – por meio dos corpos que aparecem em cena.

Imagem 1 – Maya Deren, *At Land*, 1944

A multiplicidade de ações desempenhadas pela cineasta em seu filme *At Land* (1944), por exemplo, cria um personagem feminino multifacetado que age em diversos espaços e tempos.[2] No filme, o personagem de Deren é mitológico. Não se trata de "uma" mulher, mas de um arquétipo de mulher:

> "I think they are the films of a woman. And I think that their characteristic time quality is the time quality of a woman. I think that the strength of men is their great sense of immediacy. They are a 'now' creature. Now, women have strength to wait. Because she has to wait. She has to wait nine months to the concept of a child. Time is built into her body with the sense of becomingness. She sees everything in terms of it being in the stage of becoming. She raises a child knowing not what it is at any moment but seeing the person that it will become." (Deren 1953)

Em *At Land*, Deren cria deslocamentos espaciais e temporais ao longo de todo filme, como se estivesse dirigindo uma coreografia. No entanto, ela distingue o *coreógrafo do filme* do *coreógrafo da dança*. Para Deren, o coreógrafo do filme não pensa apenas no movimento do corpo, mas no movimento de todos os elementos que aparecem em cena: "In film I can make the world dance" (1953).

Imagem 2 – Maya Deren, *A Study in Choreography for Camera*, 1945

[2] O filme pode ser assistido no *link*: https://www.youtube.com/watch?v=OVMV0j6XVGU.

Sobre seu filme seguinte, *A Study in Choreograph for Camera* (1945), Deren afirma que o teria reintitulado de *Pas-de-deux*, já que o bailarino do filme estaria dançando com a câmera:[3]

> "It isn't a problem of choreographing a dancer. It's a problem of choreographing whatever it is that you have in that frame, including the space, the trees, the animated and in-animated objects and at that moment and this is where the film choreographer departs a little bit from the dance choreographer and that is what I attempted to do in the *Study for Choreography for Camera*. I retitled it actually *Pas-de-deux* because what happens there is that all that you see is the one dancer – the camera – is as partner to that dancer and carries in or accelerates in as a partner dream to the ballerina, making possible progressions and movements that are impossible to the individual figure." (1953)

Ao longo do filme há uma continuidade de movimento e uma descontinuidade de espaço que são característicos dos filmes de Deren. Esses deslocamentos espaciais e temporais contribuem para um importante conceito que desenvolveu: o *Cinema Vertical*.

A proposta de *Cinema Vertical* foi defendida pela cineasta num debate sobre as relações entre o cinema independente dos anos 1940 e 1950 e a poesia no simpósio *Poetry and the Film*, que se realizou em Nova York em 1953 (Deren 1953). Nesse encontro, Deren defendeu o conceito de *Cinema Vertical*, tendo sido bastante criticada por outros palestrantes do encontro, como o poeta Dylan Thomas e o dramaturgo Arthur Miller.

Na ocasião, Deren distingue uma construção fílmica vertical de uma horizontal, sendo a primeira relacionada a uma estrutura poética e a segunda a uma estrutura dramática. Segundo Deren, o *Cinema Vertical* seria um cinema que não está preocupado em revelar exatamente o que ocorre em determinado tempo e espaço, mas o que determinada situação provoca em termos de sentimento e significado. Nesse sentido, um poema seria uma forma de investigação vertical de um movimento, uma vez que cria formas visíveis e audíveis de revelar algo que é invisível.

A cineasta também aproxima a montagem cinematográfica da poesia e do sonho: "they are related because they are held together by either an emotion or a

[3] O filme pode ser assistido no *link*: https://www.youtube.com/watch?v=e9D3e12rq9c.

meaning that they have in common rather than the logic of action" (1953). Segundo a realizadora, a lógica de um cinema horizontal seria, portanto, uma lógica de ação e reação, enquanto a lógica do *Cinema Vertical* decorreria de uma emoção ou ideia. Assim, uma estrutura narrativa no cinema – horizontal – estaria relacionada à forma dramática, enquanto uma estrutura lírica – vertical –, à forma poética. Deren quer construir um *Cinema Vertical*.

Imagem 3 – *Poetry and the Film*, Nova York, 1953

O corpo na câmera lenta de Maya Deren

Ao longo de toda sua trajetória, Maya Deren defende que a imagem em movimento é uma arte do tempo, fazendo alguns paralelos entre o cinema, a dança e a música. Para isso, sugere um uso criativo do tempo, através da variação de velocidade da câmera na filmagem, ou da variação de velocidade do plano na montagem. Em muitos de seus filmes, a câmera lenta é usada como recurso de linguagem para expandir o tempo.

"Slow motion reveals the structure of motion. Events that occur rapidly so that they seem a continuous flux are revealed in slow motion to be full of pulsations and agonies and indecisions and repetitions" (Deren 1953). Segundo Deren, assim como

um microscópio permite que se veja a matéria de um modo que não seria possível a olho nu, a câmera cinematográfica permite revelar a realidade de uma forma inatingível ao olho humano:[4]

Imagem 4 – Maya Deren, *A Study in Choreography for Camera*, 1945

> "Já me referi à câmera lenta como um microscópio do tempo, mas ela tem usos tão expressivos quanto revelatórios. Dependendo do assunto e do contexto, ela pode ser afirmação tanto de estado ideal ou incômoda frustração, um tipo de meditação íntima e amorosa num movimento ou uma solenidade que acrescenta peso ritual a uma ação." (Deren, 2012, 143)

Deren ressalta, entretanto, que o uso da câmera lenta só comove quando aplicado a um movimento conhecido: "Ela não pode ocorrer num filme abstrato, no qual um triângulo, por exemplo, pode ser rápido ou lento, mas que, por não ter um pulso necessário, não pode passar em câmera lenta" (Deren, 2012, 143).

[4] Esse pensamento de Deren ecoa com a ideia de *Câmera-Olho*, tal qual defendida por Dziga Vertov.

Filme e espectador

A proposta de *Cinema Vertical*, tal qual defendida por Maya Deren, implica a participação de um determinado tipo de espectador. Segundo Deren, até mesmo aqueles que gostam da linguagem poética não estão predispostos ao filme poético em qualquer momento. Nesse sentido, o que o *Cinema Vertical* propõe é que o espectador seja capaz de perceber não *o que* acontece em determinada cena, mas *como* acontece.

O *Cinema Vertical* proposto por Deren – com semelhanças com o *Cinema de Poesia*, tal qual defendido por Pasolini, e o *Cinema Verdade*, por Vertov (e posteriormente por Godard) – conta com um espectador ativo, predisposto a embarcar na poética do filme, um espectador capaz de compor o sentido do filme juntamente com o realizador. Nesse contexto, Deren – assim como Pasolini, Vertov e Godard – lida com a mais importante contribuição da teoria da montagem de Eisenstein: *o espectador também cria*.

Tal proposta cinematográfica subentende a inclusão do espectador na construção do sentido do filme. Não se pode falar em *Cinema Vertical* sem se pensar num espectador ativo, predisposto a criar sentidos a partir de fragmentos poéticos. Qualquer um é um espectador ativo potencial, basta querer ampliar suas formas de percepção ao assistir um filme. Para que alguém embarque num filme de Deren, portanto, é preciso que amplie suas formas de percepção da realidade.

Essa postura de Deren – assim como as de Pasolini, Vertov, Godard e Eisenstein – tem um viés um tanto politico, uma vez que dá à poesia um espaço onde o sujeito pode intervir de forma ativa, construindo sentidos para a realidade. Nesse contexto, o papel do cineasta é o de fornecer elementos poéticos suficientes para que o espectador seja capaz de construir um sentido do filme. Assim, essas propostas cinematográficas incluem o espectador no processo de construção do filme, conferindo-lhes poder de participação.

Para que tal fenômeno ocorra, portanto, há uma necessidade de investimento do espectador num desejo de ser afectado pela obra, de se deixar ser outro *no* e *pelo* filme, como sugere o artista e pesquisador Rogério Luz:

> "Quando o filme se torna realmente objeto de experiência para alguém, deve-se supor que ele dá acesso a uma realidade que o espectador é capaz de integrar à vida psíquica, sem com isso

Para Vertov, a *Câmera-Olho* seria mais potente que o olho humano.

> renunciar à autonomia pessoal (…) mas, ao contrário, realizando esse ser outro, esse tornar-se outro no e pelo filme, alteridade que define o próprio sujeito ao alhear-se de si, alterar-se no encontro da força que vem do exterior e ao mesmo tempo, por seu intermédio, afirmar sua alteridade em face da realidade constituída." (Luz, 2002, 141-2)

Para Rogério Luz, portanto, a arte deve ser pensada como uma escrita cujo sentido irá se dar justamente no intervalo vazio que surge entre o "texto" criado pelo autor e a "leitura" apreendida pelo espectador:

> "O sentido, que não pode ser entendido em arte como 'mediação', surge do intervalo vazio, da fratura ou hiato que une e separa aquilo que olhamos (ícone) daquilo que escutamos (voz) e, mais geralmente, daquilo que surge ou declina. Aparência e desaparição, vida e morte entram em uma relação única que a arte potencializa no movimento sagrado que propõe e realiza sem positividade, no exílio a que obriga sua operação mais própria. A arte não como representação, a mais de conhecimento e de mundo, mas como evento, traço ou vestígio desse evento e ausência que tal vestígio presentifica sem positividade: arte como escrita." (Luz, 2002, 38-9)

Consciente dessa dinâmica da arte como escrita, Deren realiza a escrita de seus filmes através do corpo. É criando suas próprias realidades fílmicas, através de deslocamentos espaço-temporais, que a artista inscreve os corpos na tela. A emblemática cena de *Meshes of the Afternoon* (1943) em que a realizadora caminha e, a cada passo, pisa no chão de um espaço diferente, é um exemplo de como o corpo é um fio condutor nos filmes de Deren, fazendo um encadeamento entre um plano e outro.[5]

***Cinema Vertical*, produção horizontal, distribuição diagonal**

The most important part of your equipment is yourself:
your mobile body, your imaginative mind,
and your freedom to use both.
Make sure you do use them.

Maya Deren (2004, 18)

[5] O filme pode ser assistido no *link*: http://www.zappinternet.com/video/zajDveMkoS/Maya+Deren+-+Meshes+of+the+afternoon+(1943)/ (a cena mencionada aparece em 10:19 desse arquivo).

Além de incluir o espectador no processo de construção do sentido do filme, o *Cinema Vertical* de Maya Deren também traz outra camada política para a produção cinematográfica. Deren defende um cinema "amador" em oposição a um cinema "profissional", no sentido mesmo da palavra, de um cinema feito por amor, e não por razões econômicas:

> "Instead of envying the script and dialogue writers, the trained actors, the elaborate staffs and sets, the enormous production budgets of the professional film, the amateur should make use of the one great advantage which all professionals envy him, namely, freedom, both artistic and physical" (Deren, 2004, 17).

Deren está convencida de que quanto mais modesta for a produção de um filme, mais estará preparada para lidar com o fracasso. Também defende que as chances de se completar um projeto são inversamente proporcionais ao número de pessoas nas quais o projeto depende. A partir desse pensamento, Deren propõe uma produção cinematográfica horizontal, em oposição à clássica hierarquia do cinema industrial. Como exemplos dessa produção horizontal, temos vários filmes de Deren nos quais ela contou com a colaboração de outros artistas, como o cineasta Alexander Hammid em *Meshes of the Afternoon*, e o coreógrafo Talley Beatty em *A Study in Coreography for Camera*.

Em 1946, Deren organiza em Nova Iorque uma mostra de seu trabalho intitulada *Three Abandoned Films – A Showing of Meshes of the Afternoon, At Land, and A Study for Choreography for Camera*. A exibição foi tão bem sucedida que inspirou o cineasta Amos Vogel a formar o *Cinema 16,* uma das mais importantes sociedades de cinema independente dos anos 1950. Deren também foi autora de diversos ensaios sobre teoria do cinema e uma grande incentivadora do cinema independente norte-americano, tendo colaborado no desenvolvimento do *Creative Film Foundation*, que premiou vários cineastas independentes, como Stan Brakhage e Shirley Clarke.

A tradição do cinema independente norte-americano se torna importante para um pensamento sobre a distribuição desse tipo de filme. Vários cineastas contemporâneos que escrevem sobre seus processos, participam de palestras e debates e distribuem seus próprios filmes, estão seguindo os passos de Deren. Se a

distribuição é uma das etapas mais difíceis do processo de realização cinematográfica, uma distribuição transversal, que não atua em busca de macro audiências como o cinema industrial, nem em torno de micro audiências como os vídeos caseiros, pode ser um caminho para um cinema independente, através da circulação dos filmes em festivais, museus, escolas e galerias de arte.

Poéticas do deslocamento: corpo, memória, paisagem

Localizaste o tempo e o espaço no discurso
que não se gatografa impunemente.

Ana Cristina César (2013, 177)

Por fim, seria interessante pensar no cinema enquanto escrita, no sentido desenvolvido pela filósofa Jeanne Marie Gagnebin – a escrita como inscrição da memória (2014). Para avançar a partir do pensamento de Gagnebin, portanto, podemos pensar na escrita cinematográfica como um gesto de inscrição da memória do corpo. No caso de Deren, em particular, a relação entre a escrita cinematográfica e a memória do corpo se dá através de uma contínua negociação entre fluxo e corte; uma capacidade de estar em muitos lugares ao mesmo tempo, e em muitos tempos a partir de um único lugar.

A proposta de *Cinema Vertical* desenvolvida por Deren nos permite refletir sobre um empilhamento de *camadas de tempo* e *camadas de espaço* a fim de estender um instante, ou seja, sobre uma verticalidade na forma de sentir o mundo, ou ainda, uma capacidade de falar de forma polifônica. Nesse sentido, será que pensar o mundo verticalmente seria ser capaz de escrever a partir de múltiplos pontos de vista, através de cortes precisos, como num ato de rasgar a experiência, ampliando o espaço, expandindo o tempo, estendendo para a escrita um gesto de memória do corpo?

É através da inscrição do corpo no cinema que Deren cria suas *poéticas do deslocamento*. Em seus filmes, o corpo é utilizado como fio de ligação entre os planos. Como se o corpo, através do movimento, fizesse uma costura entre um plano e outro a fim de formar novas paisagens cinematográficas desconhecidas até então. O uso de *raccords* – continuidade do movimento entre um corte e outro – permite que os saltos espaço-temporais sejam alinhavados através do movimento do corpo. Esse efeito criado por Deren só é possível numa paisagem elástica existente nos filmes, onde, juntamente com os espectadores, se criam novas perspectivas da realidade. Se

os filmes são vestígios da escrita de um artista, e se a escrita é uma inscrição da memória, e se a memória é um fio a ser alinhado, nos filmes de Deren, a linha é o corpo.

BIBLIOGRAFIA

César, Ana Cristina. 2013. *Poética*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras.

Deren, Maya. 1953. *Poetry and the Film. A Cinema 16 Symposium*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=HA-yzqykwcQ. Acesso em: 1 de outubro de 2017.

Deren, Maya. 2004. *Essential Deren. Collected writings on film by Maya Deren*. Nova York: McPherson & Co.

Deren, Maya. 2012. "Cinema: o uso criativo da realidade". *Devires*, vol. 9, nº 1, 128-149. Disponível em: http://marcoaureliosc.com.br/cineantropo/deren.pdf. Acesso em: 16 setembro 2017.

Gagnebin, Jeanne Marie. 2014. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34.

Luz, Rogério. 2001. *Filme e subjetividade*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria.

Nichols, Bill (Ed.). 2001. *Maya Deren and the American avant-garde*. Berkeley: University of California Press.

A CIDADE ERGUIDA DIANTE DAS CÂMERAS: CONTRASTES DO TEMPO NO CINEMA DE PALMAS-BRASIL

Sérgio Ricardo Soares[1]

Resumo: Proponho observar em uma série de filmes realizados em Palmas, Brasil, a utilização de antigos arquivos audiovisuais institucionais ou amadores que registram os dias iniciais desta cidade. Criada há apenas 27 anos, com fins administrativos, Palmas é caracterizada por Valéria Silva, em sua tese, como lugar do "tempo ausente", cultuador de um passado artificialmente forjado e promessa de um futuro próspero que nunca chega. Neste contexto, o cinema problematiza as contradições urbanísticas, sociais e políticas, ao garimpar os referidos vídeos ancestrais – comuns à época do nascimento de Palmas, quando os meios de gravação se popularizaram – e confrontá-los com imagens e sons atualizados. Para a amostragem, quatro filmes foram selecionados: o longa-metragem ficcional *Palmas, eu gosto de tu* e os documentários de curta-metragem *Terminal de lembranças*, *Under the rainbow* e *1989*. Busca-se perceber os diversos objetivos e efeitos deste material de arquivo nas obras: Como a diacronia é tratada? Qual o teor crítico das comparações entre as paisagens passadas e presentes? Como possíveis elementos saudosistas e melancólicos emergem deste embate? Sobretudo, como os arquivos servem como ponto de partida para uma possível revisão crítica da história da cidade?
Palavras-chave: paisagem; cinema de Palmas; memória; arquivo audiovisual; cidade nova
Contato: serrsoares@gmail.com

A utilização e ressignificação de arquivos audiovisuais remotos em novos filmes é um problema que surge com relativa frequência nos interesses dos estudos cinematográficos. Esta questão ganha relevância especial para os investigadores que se dedicam aos chamados outros filmes, termo que designa produções ocasionais, às vezes incompletas, muitas vezes utilitárias ou despretensiosas, mas, por regra, desconsideradas enquanto filmes dignos deste nome pelo senso canônico de teóricos, críticos e curadores (Sampaio, Schefer e Blank 2016).

A discussão que apresento aqui transita neste campo preocupado em olhar para os processos que levam textos audiovisuais, sejam eles materiais brutos, pessoais,

[1] Jornalista; mestre em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco; doutorando em Ciências da Comunicação pela Universidade da Beira Interior; professor do curso de Jornalismo da Universidade Federal do Tocantins.

Soares, Sérgio Ricardo. 2017. "A cidade erguida diante das câmeras: contrastes do tempo no cinema de Palmas-Brasil". In *Atas do VII Encontro Anual da AIM*, editado por Ana Balona de Oliveira, Catarina Maia e Madalena Oliveira, 308-318. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-8-3

descomprometidos, sejam obras prontas, organizadas como tal, a servirem a novos discursos cinematográficos, às vezes gerando significados inversos aos originais. Observo quatro produções realizadas na cidade de Palmas, capital do estado brasileiro do Tocantins. São três documentários de curta-metragem e o primeiro segmento de um longa-metragem ficcional em episódios, obras que recorrem de maneiras distintas a velhos vídeos e fotos, profissionais e amadores, para refletir sobre a história de Palmas e problematizar sua paisagem. O que há de muito particular neste conjunto de casos é o fato de a cidade ser muito recente, fundada e construída a partir do nada em 1989. Por isto, os arquivos ancestrais aqui mencionados não são apenas registros de um momento específico do passado, mas do exato instante em que a vegetação do cerrado dá lugar às máquinas e pessoas que erguem os primeiros prédios e abrem as primeiras avenidas.

Destaco ainda a particularidade de o surgimento da cidade coincidir com a época de popularização dos meios de produção audiovisual. O barateamento e disseminação de câmeras de vídeo e fotografia vieram a contribuir bastante, portanto, para que os primeiros tempos de Palmas fossem captados não apenas por equipes profissionais, mas pelos próprios migrantes pioneiros. Longe de ser apenas uma coincidência cronológica, um momento tecnológico como este pode, de acordo com Mihai Rusu, contribuir para o próprio regime de memória de uma época, um lugar, um povo:

> "A historicidade da memória coletiva implica que, ao longo do tempo, as formas pelas quais as sociedades organizaram suas memórias e conhecimentos sobre o passado, como eles tentaram "salvar o passado do esquecimento", varia de uma época para outra. (...) a memória está intrinsecamente ligada a uma tecnologia mnemônica que lhe serve como suporte material; (...) o suporte tecnológico usado para preservar o estoque de conhecimento sobre o passado compartilhado em uma dada comunidade (ou seja, memória coletiva) deixa sua marca na estrutura e na lógica interna da memória." (Rusu 2014, 294, tradução do autor)

Rusu se refere, naturalmente, a um processo vislumbrável em qualquer sociedade, em qualquer tempo. Thomas Elsaesser (2016) traz argumento semelhante a respeito da repercussão das tecnologias midiáticas, determinantes, segundo ele, de instâncias que vão além da memória: o modelo de mente e, em consequência, a

concepção de realidade que muda de época para época. No entanto, clarifica as propriedades específicas do audiovisual nesta mudança:

> "Não há um universo como um relógio e Deus como um relojoeiro sem o relógio mecânico; Não há Descartes dividindo o mundo em *res cogitans* e *res extensa* sem o telescópio. Pelo mesmo raciocínio, a preferência contemporânea pela coincidência e a contingência sobre as cadeias lineares de causa e efeito se alinha com técnicas eminentemente cinematográficas, como a montagem e o corte, indicativas da presença do cinema (como tecnologia de mídia), mesmo onde isto não é explicitamente invocado." (Elsaesser 2016, 189-190, tradução do autor)

Faz-se necessário, então, apresentar em poucas linhas um painel histórico desta cidade, pois é muito difícil separar as expressões cinematográficas palmenses de sua condição política e geográfica. Um primeiro dado crucial está no fato de que a criação de Palmas partiu sobretudo da decisão e empenho pessoal de José Wilson Siqueira Campos, mentor da emancipação do Tocantins e primeiro governador do estado. O político aderiu a uma sequência histórica no interior profundo do Brasil de implantação de cidades modernas em áreas de baixo desenvolvimento. Assim ocorrera com Belo Horizonte (1897), Goiânia (1933), Brasília (1960). Agora Palmas assumia o mesmo índice de um novo tempo de prosperidade, embora mantendo um sistema administrativo e econômico arcaicos (Moraes 2006). Quase três décadas depois, o município chega a quase 280 mil habitantes, distribuídos numa ampla área planejada com traços modernistas (um tabuleiro de longas avenidas, praças imensas, prédios públicos com arquitetura arrojada e muitos marcos cívicos).

A pouca idade e este modo peculiar de aparição competem para que Palmas seja um lugar ainda em construção e, portanto, em constante transformação da paisagem, que ganha novas quadras, monumentos, empreendimentos e silhueta de edifícios altos. Aplico aqui a denominação *cidade nova*, sugerida por Ricardo Trevisan (2009) para sítios com esta natureza, em substituição ao termo *cidade planejada*, muito mais habitual, mas que abarca apenas uma estreita parte do fenômeno, o planejamento, nem sempre presente de forma plena. A condição de cidade nova faz com que o curso de poucas décadas contenha toda a história do lugar e que as fases desta história – já que toda compreensão histórica acaba por exigir de nós um fatiamento em fases – sejam eras de três ou quatro ou cinco anos...! Estas características embasam a ideia de *tempo ausente* que Valéria Silva (2008) aplicou a Palmas: a terra da insistente promessa de

um futuro que ainda não chegou na plenitude (ou talvez nunca chegue, ao menos como foi projetado), o culto ao passado mítico e a desconsideração do presente. Em lugar da novidade total, aquela que quer esquecer qualquer traço do passado precário e celebrar o soerguimento da eficiência urbana, a capital tocantinense mistura a ode à modernização com o culto aos antepassados fundadores. Alimenta-se de seu passado, relembra-o com constância e, assim, busca justificativas para sua existência possivelmente insólita. Esses olhares concomitantes para o passado e para o futuro se aliam não só na arquitetura e no urbanismo, mas na vida social, econômica, política e cultural. Trata-se de um lugar com profunda ansiedade por uma identidade cultural. Na busca por um imaginário, é, a um só tempo, cenário escancarado para preenchimento com marcas simbólicas e terreno de luta pela hegemonia de narrativas.

Dado este cenário, é fácil compreender que uma produção audiovisual palmense se inscreve nos chamados pequenos cinemas, ou cinemas periféricos. Do ponto de vista geográfico, podemos mesmo duplicar esta afirmação: um cinema duplamente periférico. Na tentativa de delimitar o que seria uma pequena nação cinematográfica, Mette Hjort (2011) propõe alguns parâmetros, a saber, a população, o PIB, a extensão territorial e a história de colonialismo. É provável que estas coordenadas definidas por Hjort precisem ser constantemente reconsideradas, sempre, por exemplo, que nos deparemos com cinemas à margem dos principais circuitos econômicos, mas que também fogem aos parâmetros citados. O caso brasileiro ilustra bem o impasse: apenas se identifica com a questão da história colonial, dispõe de muitas obras com reconhecimento internacional, conta com um número considerável de filmes circulando no mercado, mas nada disto lhe garante qualquer protagonismo no mapa do cinema mundial. Enquanto isto, sua cartografia demonstra a presença de várias outras periferias internas. O caso da restrita filmografia de Palmas – em número, repercussão e recursos – é exemplar neste sentido, pois são filmes que existem apartados de toda a rede de produção e consumo nacional, grande ou média.

Embora entenda que a dimensão estética deste cinema mereça uma reflexão mais atenta, reconheço que há um fenômeno bem mais sugestivo no diálogo entre o fazer cinematográfico de Palmas e o contexto, o ambiente geográfico fora da tela. É neste foco que recaem os objetivos deste trabalho e o aproximam da ideia de geografias do cinema. O campo, segundo sugestão de Wanceslao Oliveira Jr. (2005), recobre o entendimento de mútua repercussão entre cidade, público e realizadores, compreendendo que os filmes não são apenas registros e representações das paisagens

"reais", mas despertam novas percepções, novas sensibilidades nos espectadores a respeito dos lugares. Experiências fílmicas e extrafílmicas passam, assim, a ter papel no desenvolvimento da paisagem imaginária daqueles que vivenciam tanto o cinema como a cidade. Optar por pensar as obras como discursos em profunda dependência com seu lugar de origem é como reverberar o que sintetizou Thomas Elsaesser: "Um dos meus slogans de arqueologia da mídia foi 'o cinema tem muitas histórias, nem todas elas pertencentes aos filmes' – pelo qual eu queria criar espaço, entre outras coisas, também para reavaliar as participações não canônicas de arquivos fílmicos" (Elsaesser 2016, 186, tradução do autor).

Possivelmente o mais célebre e completo arquivo com imagens e sons do nascimento de Palmas seja o registro realizado por Sidiney Madalena. O cinegrafista trabalhou oficialmente para o governo Siqueira Campos com a função de captar o dia da fundação da cidade, 20 de maio de 1989. Estas cenas incluem discursos políticos, a chegada dos futuros moradores, a construção das primeiras avenidas e prédios, a primeira missa, exibições militares, enfim, cerimônias e ocorrências que realçam o feito do governo estadual e trazem o testemunho do passo inicial para uma nova era para o Tocantins, com sabor de esperança e incerteza. Este documento audiovisual será exaustivamente utilizado pela imprensa local ao longo dos anos seguintes, em especial em datas comemorativas, e passa a ser frequente também no cinema.

O curta-metragem *Under the rainbow* (André Araújo 2004), um dos pioneiros a utilizar os arquivos de Sidiney Madalena, já os põe a serviço de uma forte ressignificação. A obra objetiva acompanhar como a capital recebeu, no mesmo ano de 2004, sua primeira parada da diversidade sexual, isto em meio a uma cidade em construção, pouco populosa e permeada pelo ambiente cultural conservador do interior brasileiro. Além da captação da própria manifestação numa das principais avenidas, o documentário intercala depoimentos de ativistas a discorrer sobre a situação das pessoas LGBTs em Palmas.

O tom permanente em *Under the rainbow* é o do contraste e, em decorrência deste, a ironia. A concretização desta postura se sustenta essencialmente na montagem. No seu início, o filme tem as imagens realizadas por Madalena: o descampado onde Palmas se instalará, a placa de inauguração, o próprio Siqueira Campos manejando um trator, a chegada da população, a poeira. À sequência, repentinamente, se juntam imagens da parada de 2004 realizadas por André Araújo. A partir de então, o prólogo do filme intercalará os dois momentos, as duas tomadas de

território, sem qualquer marca clara de separação e suportados pela canção *I will survive*, numa regravação da banda Cake – uma conjunção musical até óbvia para as cenas da parada, mas inusitada para as da inauguração da cidade. O discurso irônico e barroco tira proveito sobretudo da figura do governador. Ao desfile dos manifestantes LGBTs, Araújo recorre aos arquivos e cola imagem de Siqueira Campos, com expressão grave e curiosa, com um bebê nos braços. Na soma, temos a piada de uma aparente presença (obviamente fictícia) do mandatário no evento. Por uma estrutura idêntica, a um beijo gay na avenida, interpõe o mesmo Siqueira com punho erguido e atitude explosiva. Bagunça e reconstrói tempos com retalhos fílmicos, recolocando o governador em novas situações, constrangedoras para um político conservador. Ao lado deste jogo diacrônico, porém, o documentário exerce um comentário sobre a complexidade e contradição do lugar. Afinal, mesmo que aquele Siqueira dos arquivos não estivesse de fato presente na vanguarda da parada LGBT, sua existência seguia se impondo na vida da cidade – inclusive ocupando o cargo de governador por quatro mandatos.

O mesmo material de Sidiney Madalena compõe, embora de forma minoritária, outro curta documental, *Terminal de lembranças* (Gleydsson Nunes 2010). À inauguração da cidade se juntam outros arquivos audiovisuais e principalmente fotográficos de outros profissionais (como o fotógrafo Edson Lopes, a quem o filme é dedicado), da imprensa (jornais *Primeira Página* e *O Jornal*), de amadores anônimos e da coleção do próprio cineasta. Este acervo ajuda a contar a história do primeiro terminal rodoviário de Palmas, ou antes, do fervilhante comércio que se formou em torno deste lugar, dando perspectiva de vida para os imigrantes iniciais. As imagens são dispostas entre e durante diversos depoimentos de gente que ali viveu em condições bastante precárias, mas cujo discurso quase unânime é de saudade e discordância frente às medidas da prefeitura, que em 2001 determinou a transferência do terminal e do comércio para uma área afastada e demoliu os estabelecimentos ali instalados.

A despeito do formato muito convencional, destaca-se no documentário de Nunes uma tematização da ruína, tanto da paisagem como das vidas, o que a princípio pode parecer inesperado para a filmografia de uma cidade nova. A insistente nostalgia talhada pela música melancólica; pelas falas que remetem a um tempo passado difícil, mas mais feliz; pelas imagens antigas que realçam um caos cheio de vida frente à estagnação econômica que a "nova vida organizada" trouxe – são argumentos

cinematográficos que o realizador usa para revelar que apenas duas décadas de história da cidade (à época) foram o bastante para que espaços e modos de vida surgissem, cessassem, fossem substituídos e gerassem, portanto, falta e recordação.

Sublinho dois aspectos de *Terminal de lembranças* que clarificam este teor de "ruína do novo" – que, aliás, se contrapõe ao já mencionado discurso hegemônico de uma Palmas jovem, em que tudo está ainda por se fazer. Em primeiro lugar, está a fala de um depoente que vai além da expressão nostalgia, mas revela a consciência do funcionamento deste espaço-tempo perdido: "É ruim a pessoa se pegar com um lugar que não é da gente". Como segundo aspecto, menciono a sequência em que o realizador coloca frente a frente duas antigas comerciantes/moradoras e a paisagem vazia e cercada em que se transformou o terminal. As personagens reconhecem a marca intensa que a cidade lhes deixou – "Um pedacinho da minha vida ficou lá em Palmas, lá junto da 41[quadra do Plano Diretor de capital]" –, mas é uma cidade que não existe mais como antes fora, não só como experiência subjetiva, mas mesmo em termos concretamente paisagísticos.

Outro tipo de arquivo, extraído do telejornalismo local, é o recurso aplicado a *Palmas, eu gosto de tu* (André Araújo, Hélio Brito, Roberto Giovannetti, Wertem Nunes, Marcelo Silva & Eva Pereira 2014). Primeiro longa-metragem tocantinense a chegar às salas comerciais, a obra se organiza em episódios, cada um a cargo de um realizador diferente, visando construir um painel de narrativas identitárias que homenageiem e gerem empatia em um público desacostumado a apreciar seu próprio cinema. Um dos seus maiores apelos reside justamente em reunir, tanto em cada narrativa como nas cenas de passagem que as costuram, planos grandiosos (publicitários?) de variadas locações familiares para o morador, mas inéditas no espaço cinematográfico. O aspecto que aqui nos interessa, a ressignificação de material prévio, surge no primeiro episódio, conduzido por André Araújo: uma história de amor que brota e se desenvolve às margens do lago de Palmas e sobre a enorme ponte Fernando Henrique Cardoso, que atravessa todo o lago.

Desde já, deve-se perceber que, ao contrário dos documentários antes analisados, aqui estamos diante de um filme ficcional. Para um melhor aproveitamento dos registros distintos, Araújo opta por não usar os arquivos televisivos como ilustração, mas sim quase disfarçados na fábula, como que apagando a fronteira entre ficção e não-ficção. O episódio se inicia com uma reconstituição de época. Os dois personagens que viverão um romance ainda são crianças e, cada qual a

sua maneira, experimenta a vida na praia da Graciosa, junto ao lago. Além de uma direção de arte que recupere a aparência da praia de anos atrás (naturalmente bem diversa da atual, como tudo em Palmas), o realizador insere ruídos brancos na imagem para simular filmagens antigas e um pouco deterioradas. Mais do que um recurso óbvio para marcar um *flashback*, a perda simulada de qualidade suavizará a inserção das imagens jornalísticas antigas sobre a construção da ponte, gerando uma continuidade *vintage* na sequência. A transposição para o tempo contemporâneo também se dá com o uso dos arquivos: a um plano aberto da ponte já erguida e apresentada em toda a sua imponência (documental), segue-se um outro semelhante (na ficção), introdutório a uma cena realizada sobre a ponte, com as personagens já adultas e supostamente em seu primeiro encontro. Como em todos os demais cinco episódios, mas particularmente neste primeiro, *Palmas, eu gosto de tu* não escapa de um tom ufanista bem frequente frente às paisagens que singularizam a cidade. Porém consegue instalar dentro de cada uma dessas paisagens a existência íntima de personagens comuns, ou seja, vidas cultivadas nos (e apesar dos) sítios monumentais da cidade nova. É precisamente desta monumentalidade impessoal intrínseca à matéria telejornalística sobre a ponte que Araújo despe o seu cinema.

O mesmo André Araújo, mais profícuo realizador do cinema palmense, é responsável pelo último filme aqui estudado, *1989* (2015). Mais uma vez visitando as gravações de Sidiney Madalena, o cineasta retorna ao documentário, ou antes, a um metadocumentário, pois agora o tema dissecado é o próprio trabalho do cinegrafista naquele dia histórico do nascimento da capital. Formalmente, a obra se resume à presença de Madalena num estúdio cinematográfico, envolto em equipamentos, e na exibição de diversos trechos dos seus arquivos audiovisuais (em bem maior quantidade do que nos demais filmes citados anteriormente). O depoente, sozinho, descreve, comenta e complementa as imagens já bem conhecidas pelos palmenses, adicionando sentimentos e reflexões, enfim, pessoalidade àquele trabalho.

O acento nostálgico é onipresente em *1989*. Dos ruídos das velhas imagens em vídeo à música eloquente de W. A. Mozart que acompanha a edição, tudo reforça o tom de orgulho e saudade da fala de Madalena e transformam a ocasião filmada em um épico de um dia. Na verdade, este tom ganha ainda mais evidência na segunda metade do curta-metragem, em que a fala cessa a maior parte do tempo e Araújo nos convida a um ritmo de contemplação daquelas ocorrências. Nestes longos instantes, música e som ambiente, amalgamados, permanecem. Não há, como nos filmes

anteriores, comparação entre a paisagem ancestral guardada nos arquivos e a "Palmas de hoje". Em *1989*, vemos apenas o dia inaugural. Porém a passagem para outro tempo se insinua a todo instante. Está no discurso ufanista dos donos da festa, que proclamam o futuro glorioso; na esperança da plateia imigrante; mas sobretudo nos comentários da personagem, que informa sobre as condições rústicas da época (e, portanto, indiretamente remete ao contemporâneo melhor estruturado).

As falas do cinegrafista sobre os bastidores das filmagens possibilitam que compreendamos aquele ato de registro como indo um pouco além do factual. O relato inclui sutis preocupações estéticas e conteudísticas (por exemplo, na angústia de ter que acompanhar tudo de um palanque para poder captar a dimensão mais completa e oficiosa dos arredores) e também consciência, ainda que intuitiva, sobre o papel que cumpria ali naquele instante. "Nesse momento eu pensava assim: puxa, eu estou fazendo parte de uma história. Eu estou filmando o nascimento de uma cidade", diz Madalena na conclusão do documentário, como corroborando Thomas Elsaesser (2009), que sugere a compreensão do registro não-ficcional não apenas como representação, mas como um evento da realidade. O prenúncio especulativo feito por Madalena demonstra uma expectativa não apenas nos próprios fatos que se desenrolavam ali. O fazer videográfico se somava ao acontecimento como ato histórico. Se o filmar era algo discreto, cerimonial, burocrático naquele momento, o futuro haveria de lhe potencializar como patrimônio, encantador e fantasmagórico, capaz de interferir na leitura vindoura que a população, o poder público e a imprensa fariam do lugar. Mais além, uma forma de contar os fatos videograficamente traria subjacente (embora, por certo, isto não estivesse consciente) uma brecha para novas narrativas mais democráticas do que a pretendida pelos criadores de Palmas.

> "Os *frames* políticos da memória coletiva são constituídos pela forma de governo e pelo regime ideológico predominante dentro de um determinado corpo social. Um sistema totalitário produzirá uma memória monolítica trazida ao serviço do poder político, reduzindo a "poliglossia" do passado a uma única voz autoritária e sentenciosa. Em contrapartida, um sistema democrático permitirá que a multivocalidade do passado seja ouvida através de várias representações sociais do passado, possivelmente até mesmo de natureza contraditória. A ideologia hegemônica também deixa sua marca na memória coletiva: em uma sociedade conservadora ou tradicionalista, o passado tenderá a ser monumentalizado, enquanto a memória das grandes figuras e eventos históricos será elevada à sacralidade." (Rusu 2014, 296, tradução do autor)

As obras aqui visitadas apontam para uma iniciativa recorrente nas várias instâncias comunicativas e artísticas de Palmas: a necessidade de acompanhar os passos da construção de uma imagem da cidade e contribuir para a consolidação e consagração de sentidos culturais. Repetem o que já faz a imprensa, especialmente a televisiva, que exerce desde sempre o processo de intensa revisita às narrativas e imagens que compuseram a versão hegemônica da história local. No entanto, dada a sua extrema condição periférica e pouco impacto na economia cultural, o cinema tocantinense tende naturalmente a uma liberdade muito maior na abordagem dos temas caros ao imaginário local, ainda que esta questão sugira futuras investigações sobre, por exemplo, a interferência que pode vir a ocorrer na criação cinematográfica financiada por editais públicos estaduais ou municipais. Enquanto esta relação ainda hipotética não é aprofundada, o que se ressalta nos filmes selecionados para este estudo são as variadas formas e graus de subversão dos arquivos audiovisuais nos seus usos segundos. Como resultado, percebemos cineastas que problematizam a história oficial por meio do regime comunicativo próprio da sua arte, notadamente através dos recursos de roteirização e, ainda mais, montagem.

A paisagem no cinema, significativa como se espera que seja, adiciona ao registro do espaço os diversos vestígios ali deixados pela ação das vidas. Assim sendo, a paisagem presente na tela sempre remeterá a um passado e a uma memória construídos dentro e também fora do filme. Casos como os das imagens de Sidiney Madalena e de outros cinegrafistas e fotógrafos que talharam a iconografia palmense demonstram, porém, que o ato de filmar e fotografar igualmente costuma gerar novos vestígios sobre a paisagem simbólica. Vestígios que se imiscuirão na percepção que públicos futuros terão da cidade e de cineastas que, em novos atos de cinema, vivenciarão e nos farão vivenciar esse palimpsesto narrativo.

BIBLIOGRAFIA

Elsaesser, T. 2009. "Archives and archeologies: the place of non-fiction in contemporary media." In *Films that Work: Industrial Film and the Productivity of Media.* Amsterdam: Amsterdam University Press, 19-34.

Elsaesser, T. 2016. "Media Archaeology as a Symptom". *New Review of Film and Television Sudies*, 14 (2), 181-215.

Hjort, M. 2011. "Small Cinemas: How They Thrive and Why They Matter". *Mediascape – UCLA´s Journal of Cinema and Media Studies*. Disponível em

<http://www.tft.ucla.edu/mediascape/Winter2011_SmallCinemas.html>. Acesso em 1 de junho de 2017.

Moraes, L. M. 2006. *A Segregação Planejada: Goiânia, Brasília e Palmas*. Goiânia: EdUCG.

Oliveira Jr., W. 2005. "O que seriam as geografias do cinema?". *Leituras Transdisciplinares de Telas e Textos*, 1 (2), 27-33.

Rusu, M. 2014. "The media-history of memory: mapping the technological regimes of Memory". *Philobiblon*, XIX (2), 291-326.

Sampaio, S.; Schefer, R. & Blank, T. 2016. "Filmes utilitários, amadores, órfãos e efêmeros: repensando o cinema a partir dos 'outros filmes'". *Aniki*, 3 (2), 200-213.

Silva, V. C. P. 2008. *Girassóis de pedra: imagens e metáforas de uma cidade em busca do tempo* (Tese de Doutorado em Geografia). Faculdade de Ciências e Tecnologia, Unesp, Presidente Prudente.

Trevisan, R. 2009. *Cidades Novas* (Tese de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, Brasília.

FILMOGRAFIA

Araújo, André. 2004. *Under the rainbow*. AM9.

Araújo, André. 2015. *1989*. SuperOito.

Araújo, André; Brito, Hélio; Giovannetti, Roberto; Nunes, Wertem; Silva, Marcelo & Pereira, Eva. 2014. *Palmas, eu gosto de tu*. SuperOito.

Nunes, Gleydsson. 2010. *Terminal de lembranças*. G20.

A FLORESTA DESTERRITORIALIZADA DE *MAL DOS TRÓPICOS*

Ricardo Duarte Filho[1]

Resumo: A presente comunicação pretende discorrer sobre a representação da relação entre o humano e o espaço da floresta. Historicamente, o espaço da floresta é cercado por uma vasta carga simbólica, onde têm-se o Éden como representação máxima de uma pretensa integração inicial e harmoniosa entre o homem e a natureza e de onde poderíamos traçar uma vasta genealogia da representação dessa pretensa relação pura e harmoniosa, como visto em gêneros artísticos como o Pastoral e o Arcadismo e também em muitos dos argumentos filosóficos de Rousseau e Thoreau. Entretanto, almejamos discutir a representação desse espaço no cinema não como esse local de relações harmoniosas do humano e do não-humano, mas como uma geografia que possibilita infinitas trocas entre esses dois campos, muitas vezes não pacíficas e/ou unilaterais. Seguindo a argumentação de Deleuze e Guattari em *Mil Platôs* sobre as distinções de espaços lisos e estriados, vemos a floresta como um espaço nômade, que propicia a desterritorialização e a emergência de linhas de fugas por devires não-humanos. Através dessa chave, discorreremos sobre a representação da floresta no longa-metragem *Tropical Malady / Mal dos Trópicos* (2004), do diretor tailandês Apichatpong Weerasethakul. Ao analisar essa obra, gostaria de discutir como as representações da floresta e do não-humano propiciam novas possibilidades discursivas de outras relações entre o homem e a natureza.
Palavras-chaves: espaços; floresta; não-humano; queer
Contato: ricardojgdf@gmail.com

Mas um dia cismei, juntei tudo e joguei fora:
fui pro mato
de onde só sairei como um tigre.

Leonardo Fróes (2015, 113)

A imagem edênica da vida na floresta é recorrente na arte. A cabana no campo, a vida calma e longe do caos acachapante da *urbe* são importante imagens em movimentos como o Arcadismo, o Pastoral, o Romantismo, em grupos artísticos como a Sociedade Pré-Rafaelita e também na filosofia de autores como Rousseau, Thoreau e Schiller. Embora aqui seja vista como local de pureza, de um retorno a uma

[1] Bacharel em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal de Pernambuco e atual mestrando do programa de Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde desenvolve a pesquisa "Dândis, Drags e Bichas Pintosas: O Camp no Cinema Queer Brasileiro Contemporâneo" sob orientação de Denilson Lopes. Seu campo de interesse envolve cinema contemporâneo, camp, estética, e estudos queers.

Filho, Ricardo Duarte. 2017. "A floresta desterritorializada de *Mal dos Trópicos*". In *Atas do VII Encontro Anual da AIM*, editado por Ana Balona de Oliveira, Catarina Maia e Madalena Oliveira, 319-328. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-8-3

espécie de bondade ontológica, posteriormente corrompida pela sociedade, aqui vista como urbana, há também sua presença como local assustador, de pesadelos. É dentro da floresta onde estão as casas das bruxas dos contos de fada, onde estão feras e monstros prontos para atacar e destruir os incautos viajantes que por ali passarem. Em *A Bruxa* (Eggers 2015), a floresta lança sua ameaçadora sombra perante a casa dos personagens, localizada na sua fronteira: o pavor do desconhecido do "novo-mundo" que ameaça constantemente aquela família Puritana, literalmente na margem do mundo conhecido.

Seja na sua visão romântica quanto na sua dimensão de local assustador, a floresta permanece mostrando-se como uma paisagem central e magnética. Portanto, a sua presença em um filme como *Tropical Malady / Mal dos Trópicos* (Weerasethakul 2004) não seria surpreendente não fosse as suas distinções que almejo discorrer nesse artigo. A floresta edênica, seja na sua ideia romântica de onde se poderia encontrar uma pureza perdida ou a floresta da pós-queda, agora ameaçadora e destrutiva, continua estritamente ligada a uma relação binária com o humano: ou provedora ou destruidora. Entretanto, creio que Apitchapong no filme nos mostra uma visão muito mais ambígua da floresta, onde a relação com o humano não é o vetor principal e que não surge como uma paisagem ontologicamente benéfica ou maléfica, mas que propicia novas formas de relação entre o humano e o não-humano. Entretanto, antes de nos aprofundarmos nessa tensa relação, gostaria de me prender mais um pouco nessa possível representação outra da paisagem florestal através do conceito de espaço liso e estriado, debatido por Deleuze e Guattari em *Mil Platôs* (2008). Também discutirei a hipótese que essa representação adquire algumas de suas características ao englobar corpos queers, gesto que julgo tensionar uma visão edênica da floresta e da natureza ao incluir nessa paisagem esses corpos e relações oblíquas e dissonantes.

Ao dividir os espaços em lisos e/ou estriados, Deleuze e Guattari fazem um breve resumo de algumas de suas principais diferenças ao escrever que "o espaço sedentário é estriado, por muros, cercados e caminhos entre os cercados, enquanto o espaço nômade é liso, marcado apenas por 'traços' que se apagam e se deslocam com o trajeto" (Deleuze e Guattari 2008, 52). Para os autores, a ligação do espaço liso com a figura do nômade é essencial justamente pela possibilidade de desterritorialização, pois enquanto o "trajeto sedentário consiste em distribuir aos homens um espaço fechado, atribuindo a cada um sua parte, e regulando a comunicação entre as partes. O

trajeto nômade faz o contrário, distribui os homens (ou os animais) num espaço aberto, indefinido" (Deleuze e Guattari 2008, 51). Portanto, o espaço liso seria aquele que propiciaria a dissolução de centros e de funções bem estabelecidas e designadas dos corpos que estão naquele espaço, por isso o exemplo do *patchwork* e do bordado como imagens do espaço liso e estriado respectivamente.

Tomando a ideia da representação do espaço da floresta, podemos ver como ele geralmente é empregado como espaço estriado nas artes. O homem, deslocado da cidade, encontra uma posição muito bem estabelecida no campo e em uma relação hierárquica e rígida com os outros existentes daquela região, como os animais. Seja como aquele que encontra a paz na floresta, ou aquele que encontra nela monstros prontos para lhe devorar, tudo parece estritamente fixado, propiciando pouca mobilidade, pouca possibilidade de novos encontros e sem vislumbres de novas formações possíveis. Importante ressaltar que Deleuze e Guattari, eles mesmos, colocam a floresta como um espaço estriado, e o deserto e o oceano como espaços lisos.

Entretanto, creio que em *Mal dos Trópicos*, ou em outras obras como *Meu Tio o Iauaretê*, de Guimarães Rosa (1969), *Acenos e Afagos,* de João Gilberto Noll (2008), e ainda *Juan Darién*, de Horácio Quiroga (1924), exista uma tentativa por parte dos autores de provocar rupturas nessa visão de relações engessadas entre o homem e a natureza. Os filósofos também argumentam que não há uma estabilidade com delimitações sempre constantes entre essas duas esferas espaciais, pois uma estaria sempre impregnando a outra: tenta-se estriar os espaços lisos, mas também pode-se provocar fissuras no espaço estriado, propiciando linhas de fuga. "Pode-se habitar os desertos, as estepes ou os mares de um modo estriado; pode-se habitar de um modo liso inclusive as cidades, ser um nômade das cidades" (Deleuze e Guattari 2008, 189).

Creio que o pacto interespécie presente na narrativa de *Mal dos Trópicos* permite novas leituras de relações entre humanos e não-humanos, propiciadas pelo espaço da floresta. Após discutir a possibilidade da representação da floresta como espaço aberto, liso, que permite linhas de fuga e resistência, gostaria agora de problematizar as potências geradas através dos encontros nesse espaço. Almejo agora primeiramente discorrer sobre como essas relações encontram um profícuo diálogo ao pensarmos duas aproximações possíveis, com a cosmologia ameríndia e teoria queer, e posteriormente discutir *Mal dos Trópicos* dentro dessas aproximações. Julgo a cosmologia ameríndia como desenvolvida por Viveiros de Castro como uma possível

resposta a tradição de filosofias e religiões ocidentais que colocam o homem como ser uno, com limites corpóreos bem estabelecidos, limitados e limitantes e com uma suposta divisão clara entre o homem e o não-humano, com uma clara preponderância do primeiro sobre o segundo. Já através da aproximação queer creio que possibilita discorrer sobre a ação subversiva e potência política desses corpos híbridos, em constante porvir.

Gostaria, portanto, de discorrer sobre a ideia do perspectivismo ameríndio como forma de deslocar a figura do *Homo Sapiens* do centro da natureza e como etapa final e mais completa de uma cadeia evolutiva, tanto em perspectiva evolucionista quanto criacionista. Onde esse gesto assume como objetivo tentar propiciar aproximações das ideias do perspectivismo com a do espaço liso deleuziano.

Viveiros de Castro resume sua definição do perspectivismo ameríndio como:

> "Uma noção muito difundida na América indígena, segundo a qual cada espécie de existente vê-se a si mesma como humana (anatômica e culturalmente), pois o que ela vê de si mesma é sua 'alma', uma imagem interna que é com a sombra ou eco do estado humanóide ancestral de todos os existentes. A alma, sempre antropomorfa, é o aspecto dos existentes que estes enxergam, quando olham para / interagem com os seres da mesma espécie — é isso, na verdade, que define a noção de 'mesma espécie'. A forma corporal externa de uma espécie é, portanto, o modo como ela é vista pelas outras espécies (essa forma é frequentemente descrita como uma 'roupa'). (...) Assim, todo existente no cosmos se vê a si mesmo como humano; mas não vê as outras espécies como tal (isto, ocioso sublinhar, se aplica igualmente à nossa espécie). A 'humanidade' é assim ao mesmo tempo uma condição universal e uma perspectiva estritamente dêitica e auto-referencial." (Danowski e Castro 2014, 95)

Através dessa argumentação, vê-se o deslocamento de uma visão antropocêntrica para uma antropomórfica, onde tudo seria humano.

> "Neste sentido, o antropomorfismo é uma inversão irônica completa (dialética?) do antropocentrismo. Dizer que tudo é humano é dizer que os humanos não são uma espécie especial, um evento excepcional que veio interromper magnífica ou tragicamente a trajetória monótona da matéria no universo." (Danowski e Castro 2014, 97)

Assim, ao continuar nessa linha de pensamento, a natureza não poderia ser vista como espaço de trocas idílicas e harmoniosas entre o humano e o não-humano: sendo

tudo humano, o própria ato de alimentar-se já seria uma troca muito mais complexa do que se pensarmos pela separação clássica ocidental. O mundo seria na realidade o conjunto de infindáveis mundos em constantes choques entre si. É a aplicação da frase "tudo é política" em sua significância mais radicalmente literal, como pontuam os autores (Danowski e Castro 2014).

Juntamente com essa ontologia totalmente original do perspectivismo ameríndio e sua interpretação antropomórfica do mundo, vem também outras narrativas que descrevem o surgimento do mundo e também dos diversos existentes que o habitam, à qual julgo estabelecer uma série de intersecções com outros pontos discutidos no artigo.

> "O mundo é concebido em algumas cosmologias ameríndias como a época que se iniciou quando os seres pré-cosmológicos interromperam seu incessante devir-outro (metamorfoses erráticas, plasticidade anatômica, corporalidade "desorganizada") em favor de uma maior univocidade ontológica. Encerrando o "tempo das transformações" — a expressão é usual nas culturas amazônicas — os instáveis antropomorfos das origens adotaram as formas e hábitos corporais atuais daqueles animais, plantas, rios, montanhas etc. que eles viriam a ser (...). Um multiverso antropomórfico que dá lugar a um mundo concebido como o resultado da estabilização (sempre inacabada) do potencial de transformabilidade infinita contido na humanidade como substância, ou antes, como "actância" universal originária e persistente." (Danowski e Castro 2014, 91)

Nessa visão antropomórfica, há uma potência de mutação presente na matéria, no lugar de corpos estáveis e dados, há a presença dessas "metamorfoses erráticas, plasticidade anatômica, corporalidade 'desorganizada'" (Danowski e Castro 2014, 91). Mesmo após uma maior fixidez corpórea adquirida após esses corpos primevos assumirem as formas que viriam a ser, nunca há uma estabilidade completa. Ela seria "sempre inacabada", remanescendo constante, mas demandando sempre certo cuidado para não se tornar totalmente fora do controle (Danowski e Castro 2014, 91). Daí a importância dos xamãs nessas culturas, pois eles assumiriam assim o papel de diplomata cosmológico, podendo comunicar-se com esses outros mundos através de personificação. Portanto, os xamãs assumem tarefa de controlar e regrar essas transformações instáveis que ainda existiriam, impedindo-as de regressarem a uma multiplicidade caótica inicial.

É justamente nos rasgões no tecido do mundo cotidiano que as narrativas aqui analisadas operam, propiciando uma visão muito mais intricada entre as relações do humano e do não-humano. Por exemplo, em *Meu Tio o Iauaretê*, o narrador mantém uma relação amorosa com uma onça, de que começa a exibir comportamentos. Nestas narrativas, assiste-se a pactos interespécies que acabam por dissolver a ordem antropocêntrica imposta, criando novas possibilidades de relações e corpos. Daí a aproximação desses pactos com certos argumentos da teoria queer, como argumentado por Gabriel Giorgi (2014). Para o autor, os pactos presentes nessas narrativas trazem o corpo como um lugar de experimentações ao traçarem uma "aliança biopolítica" contra o antropocêntrico e ao fazerem surgir novas possibilidades de corpos, subjetividades e afectos (Giorgi 2014, 241).

A possibilidade de união e de hibridismo estabelece a potência da instabilidade corpórea como linha de fuga, dissolução do corpo uno em detrimento de ligações e criação de novos corpos e novas formas de vida. Remetendo às discussões anteriores do espaço liso e estriado, essa visão cosmológica de um mundo repleto de transformabilidade infinita e da possibilidade de criação de novas subjetividades, entendemos a representação das relações efetuadas no espaço da floresta nas narrativas aqui discutidas como uma pretensa nova possibilidade estética de representação dessas possíveis linhas de fuga. Aqui, creio que a discussão sobre *Mal dos Trópicos* funcione como uma espécie de conexão entre os argumentos até então explanados no presente artigo.

Mal dos Trópicos é divido em duas partes, separadas por uma cartela que surge na metade da película. A primeira nos mostra o jogo de flertes entre o soldado Keng e um garoto rural (Tong) que vive com sua família em uma casa rodeada pela densa floresta tailandesa, local de fronteira, tal como o vilarejo de Juan Darién. Essa primeira parte do filme assume o formato *boy meets boy* e retrata o florescimento de uma relação entre Keng e Tong, onde o primeiro demonstra claramente o seu desejo pelo segundo através de gestos afetuosos como repousar sua mão no seu colo durante a exibição de um filme ou deitando-se sobre o seu colo. Ao longo desse segmento, vemos Tong responder a esses gestos de forma ambígua, nunca recusando-os, mas também nunca os respondendo diretamente. Até a cena final dessa primeira parte, onde Keng beija a mão de Tong, explicitando seu desejo, e esse retribui o gesto ao lamber intensamente a mão do soldado. Entretanto, após isso, Tong caminha em

direção à escuridão e some da cena. O inquietante começa a irromper a película. Após isso, começa a segunda parte.

Intitulada *O Caminho de um Espírito* e com uma construção narrativa totalmente diferente da antecessora, a segunda parte do longa começa sob uma cartela com ao desenho de um tigre que remete a pinturas rupestres. Ainda sob essa cartela, um texto conta a história de um poderoso xamã que poderia transformar-se em diversos animais para enganar os homens e após levar um tiro de um caçador, fica preso na forma de tigre. Depois dessa breve prólogo, presenciamos Keng entrando na floresta com uma roupa camuflada, uma arma e provisões. Embora ao longo dessa segunda parte quase não exista referência direta aos acontecimentos anteriores, como se aquela floresta representasse um espaço totalmente outro àquele que presenciávamos até então, em dado momento, outra cartela nos informa que "o soldado pensa no aldeão desaparecido", nos remetendo diretamente ao relacionamento entre Keng e Tong e o desaparecimento do segundo na escuridão no final do segmento anterior (Weerasethakul 2004). Também importante ressaltar que o espírito ora assume a forma de tigre, ora a forma de Tong nu e revestido de uma pintura corporal tigrada. A representação corporal do espectro é mutante: ora humana, ora animal.

Imagens 1 e 2 – Apichatpong Weerasethakul, *Mal dos Trópicos*, 2004. Cartela inicial da segunda parte (esquerda) e espírito com a forma de Tong (direita).

Entretanto, o espírito não é o único ser mutante presente, pois a floresta também transforma o corpo do soldado. Inicialmente completamente equipado e constantemente tentando se comunicar com seu quartel através do seu *walkie talkie*, sua relação com aquela paisagem vai cambiando ao logo da narrativa. Os insetos passam pelo seu corpo, ele os espanta, se coça, transpira abundantemente e feridas aparecem em sua pele. Inicialmente incomodado, ao longo da narrativa o soldado

acaba aceitando a sua nova dinâmica corporal propiciada por aquele espaço, tendo como ponto de virada o momento em que ele se comunica com o macaco.

No meio da floresta densa e fechada, um macaco alerta o soldado. "O tigre lhe persegue como uma sombra. Seu espírito está faminto e solitário. Vejo que você é sua presa e sua companhia." – guincha o animal para o homem e conclui lhe aconselhando – "Mate-o para o libertar do mundo dos espíritos. Ou deixe devorá-lo para entrar em seu mundo" (Weerasethakul 2004). O macaco não fala através de linguagem humana, mas emite seus sons naturais, traduzidos para o público através de legendas. Após esse diálogo, Keng parece aceitar as mudanças que atravessam seu corpo. Banha-se de lama, permite os insetos percorrerem sua pele, abandona as provisões que trouxera, incluindo também a sua arma e começa a emitir sons não-humanos. O corpo de Keng começa a sofrer suas próprias transformações, preparando-o para o encontro final com o espírito. Após isso, ele começa a presenciar outros fenômenos fantásticos, como a aparição do fantasma de um boi morto e o aparecimento de uma grande árvore iluminada. Ao aceitar sua própria mutação, o soldado parece entrar definitivamente em um espaço outro, um espaço onde a potência de transformabilidade das coisas ainda está presente. A floresta, como representada no filme, seria então esse rasgão do cotidiano que lançaria as coisas de volta a possibilidade caótica de mutação, como preconizado pelo perspectivismo ameríndio.

Imagens 3 e 4 – Apichatpong Weerasethakul, *Mal dos Trópicos*, 2004. Keng se cobre de lama (esquerda) e permite os insetos sobre o seu corpo (direita).

O som da floresta é constante, mais forte e alto do que a voz do espírito e do soldado. O som diegético da floresta não é deixado em segundo plano em detrimento de uma maior clareza dos (parcos) diálogos, mas é ele mesmo parte do diálogo. A voz do espírito, da floresta e de Keng são simbióticos. Ao indagar se o espírito ouve a

canção de alegria cantada pelo seu sangue na iminência da junção de suas duas entidades, a canção que ele fala é o próprio som da floresta. O barulho das folhas agitadas pelo vento, os grilos e outros animais silvestres. É um espaço muito mais sonoro do que visual. Desde o início desse segmento do longa, o som da floresta é incessante e quase único, irrompido apenas pelas poucas falas do soldado e do espírito. Ao falar das características estéticas do espaço liso, Deleuze e Guattari arfirmam que "é um espaço de afectos, mais que de propriedades. É uma percepção háptica, mais do que óptica. (...) Por isso, o que ocupa o espaço liso são as intensidades, os ventos e ruídos, as forças e as qualidades tácteis e sonoras" (Deleuze e Guattari 2008, 180). Assim, a floresta de *Mal dos Trópicos* representaria esse espaço liso, nômade, que propicia desterritorializações e novos deslocamentos ao estabelecer uma paisagem aberta.

Ao finalmente confrontar o espírito, Keng entrega-se. O espírito lhe fala que ao devorar sua alma, eles se tornarão algo novo, "nem humano, nem animal" (Weerasethakul 2004). Ao ouvir a declaração do espírito, Keng lhe responde: "Monstro, eu te dou meu espírito, minha carne e minhas memórias. Cada gota do meu sangue canta nossa canção. Uma canção de alegria. Ali! Você está ouvindo?" (Weerasethakul 2004). Ele lhe entrega não apenas elementos imateriais, como seu espírito e memória, mas também sua própria carne e sangue. As possibilidades de novas mutações não humanas nem animais acontecem na própria pele, como nas figuras primevais do perspectivismo ameríndio. O relacionamento queer entre os dois, não concretizado na primeira parte do filme, agora torna-se possível, de uma maneira muito mais potente do que o relacionamento homoerótico entre o soldado e o aldeão que se desenhava anteriormente. A metamorfose aqui presente possibilita criar linhas de fuga que põe em cheque a ideia de corpos bem delimitados em detrimento de novas possibilidades de corpos e relações. Keng e o espírito-amante-tigre formarão novos seres para além de separações antropocêntricas entre humano e não-humano: novas formas de existência possibilitadas pela imersão na floresta.

BIBLIOGRAFIA

Danowski, Débora, Castro, Eduardo Viveiros de. 2014. *Há Um Mundo por Vir? Ensaio Sobre os Medos e os Fins*. Florianópolis/São Paulo: Cultura e Barbárie/ISA.

Deleuze, Gilles, Guattari, Félix. 2008. *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia* – Vol. 5. São Paulo: Editora 34.

Derrida, Jacques. 2002. *O Animal Que Logo Sou*. São Paulo: Editora UNESP.

Foucault, Michel. 2003. “Outros espaços”. In: *Ditos e Escritos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 411-422.

Froés, Leonardo. 2015. *Trilhas: Poemas 1968-2015*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.

Giorgi, Gabriel. 2014. *Formas Comunes: Animalidad, Cultura, Biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Haraway, Donna. 2015. “Anthropocene, capitalocene, plantationocene, chthulucene: Making kin”. *Environmental Humanities*, vol. 6, 159-165.

Ingawanij, May Adahol. 2015. “O animismo e o cinema realista performativo de Apichatpong Weerasethakul”. In: *Realismo Fantasmagórico* – Vol. 7. São Paulo: CINUSP, 245-268.

Noll, João Gilberto. 2008. *Acenos e Afagos*. Rio de Janeiro: Record.

Quiroga, Horácio. 1924. “Juan Darién”. Disponível em: http://ciudadseva.com/texto/juan-darien/. Acesso em: 17 de janeiro de 2017.

Rosa, João Guimarães. 1969. “Meu tio o Iauretê” In: *Estas Estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 126-159.

FILMOGRAFIA

Eggers, Robert. 2015. *A Bruxa*. Estados Unidos, Canadá, 97 min.

Weerasethakul, Apichatpong. 2004. *Tropical Malady / Mal dos Trópicos*. Tailândia, 125 min.

CULTURA VISUAL DIGITAL

O DISPOSITIVO DO OLHAR NO CINEMA DE HORROR *FOUND FOOTAGE*

Ana Maria Acker[1]

Resumo: A proposta discute como se estabelece o dispositivo do olhar (Agamben 2005; Baudry 1983; Foucault 1988, 2004 e 1999; Crary 2012) enquanto experiência estética no cinema de horror *found footage*. Esses filmes, cuja produção se expandiu nos anos 2000, se caracterizam como falsos documentários, obras montadas a partir de material supostamente encontrado, uso de imagens de câmeras de vigilância, *webcam* e câmera diegética (Heller-Nicholas 2014). Um dos pressupostos delineados é de que há uma *ambiência* (Gumbrecht 2014) tecnológica de artefatos que são explorados nessas produções e que não mais existem ou se tornaram obsoletos, entre eles está o VHS (*Video Home System*). Há simulações de atmosferas técnicas, uma vez que são produções da contemporaneidade. Outra percepção sugere que a câmera subjetiva diegética seja um desdobramento do uso do ponto de vista no *slasher* dos anos 1970 e 1980.
Palavras-chave: cinema; horror; *found footage*; comunicação; experiência estética.
Contato: ana_acker@yahoo.com.br

O presente texto discute como se estabelece o dispositivo do olhar (Agamben 2005; Baudry 1983; Foucault 1988, 2004 e 1999; Crary 2012) enquanto experiência estética no cinema de horror *found footage*. Esses filmes, cuja produção se expandiu nos anos 2000, se caracterizam como falsos documentários, obras montadas a partir de material supostamente encontrado, uso de imagens de câmeras de vigilância, *webcam* e câmera diegética (Heller-Nicholas 2014). A abordagem é resultado da tese *O dispositivo do olhar no cinema de horror found footage*, defendida em abril de 2017 no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil (Acker 2017).

O dispositivo do olhar é pensado como o comportamento visual e de uso de artefatos tecnológicos que aparece nos filmes e o modo como esse olhar de dentro do filme pode afetar a forma de ver do espectador. Não se trata de como a tecnologia é

[1] Doutora em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Brasil. Professora da Universidade Luterana do Brasil – ULBRA, Campus Canoas, Rio Grande do Sul, Brasil.

Acker, Ana Maria. 2017. "O dispositivo do olhar no cinema de horror *found footage*". In *Atas do VII Encontro Anual da AIM*, editado por Ana Balona de Oliveira, Catarina Maia e Madalena Oliveira, 330-339. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-8-3

representada, mas da estratégia da tecnologia e de seus respectivos discursos em intentar o apelo sensível do público.

Pode-se afirmar que dispositivo é a forma como esse olhar é construído e apresentado ao espectador no filme, permeado por um sistema de relações sociais, culturais e de poder. A identificação de um comportamento tecnológico não sugere a necessidade de um estudo de recepção, pois o mesmo é investigado a partir do que está nas produções, dos hábitos possíveis de experiência estética marcados nas obras.

No percurso metodológico, a visualização de 53 filmes abrangeu produções dos EUA, Coreia do Sul, Bélgica, México, Espanha, Brasil, Costa Rica, Inglaterra, Canadá, Austrália e Japão. Após o trabalho empírico, chegou-se à formulação de três categorias pelas quais ocorreu a análise de 17 títulos: o uso da câmera subjetiva diegética; a câmera sem olho humano; e a imagem técnica como constituidora de ambiências. Os filmes analisados foram: *Estranhas Criaturas (Alien Abduction Incident in Lake County)* (1998), direção de Dean Alioto; *A Bruxa de Blair (The Blair Witch Project)* (1999), de Daniel Myrick e Eduardo Sánchez; *Atividade Paranormal* (*Paranormal Activity*) (2007), de Oren Pely; *Atividade Paranormal 2* (*Paranormal Activity 2*) (2010), de Tod Williams; *Atividade Paranormal 3* (*Paranormal Activity 3*) (2011), de Henry Joost e Ariel Schulman; *Atividade Paranormal 4* (*Paranormal Activity 4*) (2012), direção de Henry Joost e Ariel Schulman; *Atividade Paranormal 5 – Dimensão Fantasma* (*Paranormal Activity –The Ghost Dimension)* (2015), de Gregory Plotkin; *Amizade Desfeita (Unfriended)* (2015), de Levan Gabriadze; *O Sanatório* (*El Sanatorio)* (2010), de Miguel Alejandro Gomez; *O Misterioso Assassinato de uma Família* (*Atrocius*) (2010), de Fernando Barreda Luna; *Desaparecidos* (2012), de David Schurmann;[2] *Apollo 18 – A Missão Proibida* (2011) (*Apollo*), de Gonzalo López-Gallego; *[Rec]* (2007), de Jaume Balagueró e Paco Plaza; *[Rec] 2 – Possuídos* (2009), de Jaume Balagueró e Paco Plaza; *Cloverfield Monstro* (*Cloverfield*) (2008), de Matt Reeves; *As Fitas de Poughkeepsie (The Poughkeepsie Tapes)* (2007), de John Erick Dowdle; *V/H/S* (2012), de Adam Wingard, David Bruckner, Ti West, Glenn MCquaid, Joe Swanberg, Radio Silence; e *V/H/S/2* (2013), de Simon Barrett, Adam Wingard, Eduardo Sanchez, Gregg Hale, Timo Tjahjanto, Gareth Huw Evans e Jason Eisener.

[2] Único filme brasileiro do *corpus*.

Um dos pressupostos é que há uma *ambiência* (Gumbrecht 2014) tecnológica de artefatos que são explorados nessas produções e que não mais existem ou se tornaram obsoletos, entre eles o VHS (*Video Home System*). O conceito dialoga com a ideia de Gumbrecht (2014) acerca do *Stimmung*. Pensado a partir dos estudos literários, o termo é de difícil tradução, conforme explica o autor – em inglês pode ser relacionado a *mood* (ambiência) e *climate* (clima, atmosfera):

> *"Mood* refere-se a uma sensação interior, um estado de espírito tão privado que não pode sequer ser circunscrito com grande precisão. *Climate* diz respeito a alguma coisa objetiva que está em volta das pessoas e exerce uma influência física. Só em alemão a palavra se reúne, a *Stimme*, a *stimmen*. A primeira significa 'voz'; a segunda, 'afinar um instrumento musical'; por extensão, *stimmen* significa também 'estar correto'. Tal como é sugerido pelo afinar de um instrumento musical, os estados de espírito e as atmosferas específicas são experimentados num *continuum*, como escalas de música. Apresentam-se a nós como nuances que desafiam nosso poder de discernimento e de descrição, bem como o poder da linguagem para as captar." (Gumbrecht 2014, 12)

A conexão do *Stimmung* com a música não é à toa, explica Gumbrecht, pois o sentido da audição "é uma complexa forma de comportamento que envolve todo o corpo. (...) Cada tom percebido é, claro, uma forma de realidade física (ainda que invisível) que 'acontece' aos nossos corpos e que, ao mesmo tempo, os 'envolve'" (2014, 13). Podemos afirmar que o teórico empreende aqui um desdobramento da dimensão da presença no estudo da experiência estética, tudo aquilo que toca aos corpos e é inapreensível pelo sentido ou o desestabiliza (Gumbrecht 2010). Há uma defesa em tornar os estudos dos efeitos de presença um objeto das humanidades. Ter o corpo "tocado" pelos objetos abrange a presença:

> "Tal como aqui as descrevo, as atmosferas e os ambientes incluem a dimensão física dos fenômenos; inequivocamente, as suas formas de articulação pertencem à esfera da experiência estética. Pertencem, sem dúvida, àquela parte da existência relacionada com a presença, e as suas articulações como formas de experiência estética. (Claro que isso não significa que cada articulação da presença que vale como 'estética' valha também como atmosfera ou como ambiente)." (Gumbrecht 2014, 16)

Apesar das descrições de características da experiência, o autor alerta que "o momento da experiência estética permanece um evento individual que não pode ser induzido nem garantido. Não há qualquer prova desses eventos, além da certeza empírica daqueles que os experimentam" (Gumbrecht 2014, 68).

As atmosferas e ambiências potencializadas por determinadas obras do mesmo modo levam a sensações de encontro com o tempo em que foram escritas e das respectivas narrativas. Haveria assim uma chance de perceber, sentir, ser tocado por um passado por meio da fruição artística: "É que aquilo que nos afeta no ato da leitura que envolve o presente do passado em substância – e não um sinal do passado, nem a sua representação" (Gumbrecht 2014, 25). As sensações a respeito deste passado constituiriam as ambiências. Não há assim uma busca de verdade na proposta investigativa baseada no *Stimmung*, pois essa não é fixa: "O que importa, sim, é descobrir princípios ativos em artefatos e entregar-se a eles de modo afetivo e corporal – render-se a eles e apontar na direção deles" (Gumbrecht 2014, 30).

Discussão empreendida já em *Produção de presença* (2010), Gumbrecht aprofunda o pensamento acerca da presentificação do passado que certas obras conseguem promover:

> "Por princípio, textos e artefatos absorvem a atmosfera de seus tempos. Porém, quer em termos estéticos, quer em termos históricos, tudo depende da medida em que os textos operam nessa absorção, e da intensidade com que os atos de leitura e de declamação tornam de novo presentes esses ambientes. (...) Ainda que possamos nem sempre dar por isso, não podemos – nem deveríamos – duvidar de que a atmosfera de um determinado presente pode tocar-nos de maneira direta; ao mesmo tempo, sentimos que esse mundo e a sua atmosfera nunca se materializarão por completo, e nunca assumirão, para nós, uma forma definitive." (2014, 57-58)

Esses passados retornam como sensações, ambiências que envolvem os corpos daqueles que entram em contato com os mundos narrados pelas obras. Tocar de maneira direta é uma figura de linguagem para a dimensão corpórea dos fenômenos, como eles podem nos afetar de maneira intensa.

Há simulações de atmosferas técnicas nos filmes *found footage* estudados, uma vez que são produções da contemporaneidade. Outra percepção sugere que a câmera subjetiva diegética seja um desdobramento do uso do ponto de vista no *slasher* dos

anos 1970 e 1980. Se antes, ocultada, a câmera geralmente representava o olhar da ameaça, agora ela se faz presente de modo determinante na narrativa e se transmuta em um tipo de prótese do olhar da vítima.

Os modos de ver no Ocidente foram se desenvolvendo em uma rede de relações de poder, hábitos, discursos culturais, artísticos e sociais. Por isso, autores como Foucault, Crary e Agamben foram necessários para compreender tais processos de formação do olhar não apenas com o determinismo da técnica, pois essa também é atravessada por subjetividades. Da pintura da Renascença ao filme em 3D ou por *webcam*, muitos foram os artefatos responsáveis por moldar um certo tipo de olhar majoritário a partir dos hábitos visuais que se estabeleceram em função deles.

Alguns desses instrumentos permaneceram e se desenvolveram para outros meios; já outros desapareceram no tempo. Enquanto certos aparelhos disfarçavam o respectivo funcionamento, outros revelavam todo o engendramento das imagens. O processo foi descontínuo, errante; porém, nos textos de arqueologia da mídia consultados para a pesquisa, em especial Dubois (2004), Mannoni (2003), Zielinski (2006), Crary (2012) e Sconce (2000), a concepção de que há um desejo de tangibilidade do mundo por meio da fruição com imagens se mostrou recorrente.

Ver mais, melhor, mais próximo, pelo uso de algum instrumento, ver o que meu olho sozinho não consegue, essa questão aparece continuamente entre quem narra os processos históricos da formação do nosso olhar. Essa ideia possui conexão com aquilo que Heller-Nicholas identifica como "visualidade tátil" do horror *found footage* (2014, 12). O sujeito apartado da representação desde os tempos da câmara escura busca meios de tentar subverter essa condição, mesmo que de maneira simulada. A experiência do horror necessita dessa tangibilidade para se fortalecer entre os espectadores.

A câmera subjetiva diegética talvez seja o ápice dessa abordagem no gênero – nada pode ser mais tátil, narrativamente falando, do que possuir o instrumento de registro em mãos e no olho. Esse é um dos aspectos, juntamente com a câmera de vigilância, que melhor caracteriza esse tipo de produção. Ter o aparelho é ter poder e, mais ainda, saber que isso significa a oportunidade de deixar para a posteridade tudo o que se passa naquele momento.

O poder de tudo gravar traz um paradoxo para o horror *found footage*, pois deter a câmera não garante qualquer possibilidade de sobrevivência. É como se as personagens cinegrafistas desses filmes já soubessem que serão apenas imagens,

arquivos. O suposto poder, portanto, é efêmero, fluido, incerto. Isso corrobora a permanente instabilidade do sujeito observador formatado a partir da modernidade, cristalizado após os processos de sujeição dos inúmeros aparelhos pelos quais nosso olhar tem se moldado.

Na vigilância ocorre fenômeno parecido, já que se percebe uma crença das personagens na onipresença da máquina em captar o desconhecido. Identifica-se um deslumbramento com o artefato que vê além, o que remete às discussões de Sconce (2000) sobre as conexões das mídias com o sobrenatural.

Um aspecto do *found footage* que aparece em muitos textos consultados é o medo da técnica expresso nas obras, a relação dialética de dependência e temor das máquinas produtoras de imagens. Essa problemática se coloca; porém, precisa ser relativizada, pois talvez haja muito mais uma fixação pelos artefatos do que o contrário. Tamanha é essa conexão que, em vários filmes, nem mesmo a iminência da morte impede o registro audiovisual.

O medo diante dos aparelhos dá lugar à curiosidade acerca de seus funcionamentos. As manipulações, explorações de formatos, tipos de imagem são múltiplos no *corpus* estudado, uma vez que apontamos em certos momentos como as personagens mexem nos equipamentos em busca das melhores imagens. Há, sim, um fetiche pela técnica, para ver de modo tangível, ver de formas diversas e também sentir, um desejo por efeitos de presença.

No âmbito da experiência estética, o medo nem sempre é o protagonista – óbvio que esse não é o único objetivo de um filme de horror, mas é um aspecto pelo qual o *found footage* recebe críticas de fãs do gênero. Filmes chatos, cansativos, repetitivos, nos quais não se "vê" nada. Mas não será esse o objetivo fundamental dessas produções? O incômodo, a vertigem, a desorientação, a claustrofobia são deveras recorrentes e colocam o horror em outro nível fruitivo, não melhor ou pior, apenas diferente do habitual na grande indústria. A tese não adentrou nas conexões entre essas produções e o cinema experimental; contudo, elas existem e muitas vezes são desconsideradas em função de um julgamento qualitativo dos filmes.

A respeito dos fenômenos estéticos, cabe ressaltar que a reincidência da câmera subjetiva diegética posiciona o gênero em uma situação distinta da debatida por Baudry (1983) acerca da experiência do cinema. O horror *found footage* é um fenômeno pós-sala de cinema, ainda que muitas produções circulem em grandes espaços de shopping centers e sejam lançadas em 3D. Para perceber isso, basta

considerar que o caso do primeiro grande sucesso foi o de um filme que contou com ampla campanha de marketing pela internet – *A Bruxa de Blair* (1999). Ou seja, ver filmes é cada vez mais uma atividade privada e individual; se está sozinho, do mesmo modo que as personagens que correm pela noite escura com uma câmera na mão. A visualidade dos *games*, a navegação pelas interfaces computacionais ou dispositivos móveis deixam marcas nas narrativas com esse estilo.

Se ocorre uma variedade de artefatos, do mesmo modo há diversos tipos de imagens, texturas, cores diferentes que, até ao desenvolvimento do *found footage*, não haviam sido exploradas no gênero horror. O caráter experimental dessas visualidades precisa ser considerado e entendido como um tensionamento das experiências estéticas dos espectadores com as obras.

Essas imagens intentam ambiências, conceito de Gumbrecht (2014) que auxiliou a problematização para além da querela do realismo dos *found footages*. As texturas estranhas, as falhas, os ruídos, os "erros" dos equipamentos potencializam as experiências a partir de atmosferas, muitas dessas de aparelhos visuais que não são mais consumidos massivamente, com destaque para o VHS. A textura do vídeo está em várias produções e para as gerações mais jovens representa algo diferenciado. Há, sim, uma *presentificação* do passado desses artefatos, dos modos como eram usados, um retorno de hábitos que são reconfigurados pelo contexto do horror.

Em muitos trechos de filmes, a aparição demoníaca, do fantasma, do ser estranho ou assassino em série se dá justamente nos instantes de falha da imagem. Identificamos aqui uma herança dos usos que se fazia dos artefatos técnicos para a comunicação com o sobrenatural (Andriopoulos 2014; Sconce 2000), em que o outro mundo se manifestava naquelas operações do mesmo modo estranhas dos artefatos. Seria uma ação conjunta da caixa preta dos aparelhos (Flusser 1985) ao ato de se confrontar com o impensável (Thacker 2011).

As ambiências possíveis pelas imagens, a perseguição pela experiência tátil com a narrativa marcam um fenômeno contemporâneo de busca pela apreensão do tempo, das memórias, da vida. Um desejo de possuir as imagens e seus mundos, algo que se sobrepõe à intenção de registro ou de representação do mundo. Podemos afirmar ainda que a ideia de Gumbrecht (2015) do presente amplo se aplica aos filmes estudados nesse aspecto.

Essas temporalidades coincidentes implicam que o horror *found footage* possa ser pensado como um presente amplo de diversas tecnologias midiáticas e suas

respectivas visualidades. É possível observar registros que se assemelham aos do primeiro cinema misturados às interfaces computacionais e das *webcams,* passado e futuro do audiovisual em sinergias ou conflitos em um mesmo presente amplo.

Já na conexão olho-câmera, podemos apontar que o órgão humano é que se tornou prótese dos aparelhos em um contínuo, profundo, amplo e errante processo de sujeição do olhar, que começou muito antes do estabelecimento do cinema. Definir qual artefato influenciou mais a formação do dispositivo do olhar no cinema é impossível; porém, podemos identificar que vários instrumentos tiveram seus papéis, funções que estabeleceram nossos modos de ver hoje. Logo, deslumbrar-se com as transformações do digital ou a popularização dos usos dos equipamentos cada vez mais leves, avançados e baratos é desconhecer os contextos históricos que as possibilitaram.

O uso da câmera de vigilância nos filmes mantém um padrão com pequenas variações; geralmente é colocada no alto, enfatizando planos gerais dos ambientes. Já no artefato sem olho humano, jogado ou colocado ao chão, percebemos um predomínio do errante, planos fragmentados nos quais a importância do som é expandida para o entendimento do que se passa na narrativa. No primeiro, há a evidência do poder do aparelho que tudo vê e controla; já no segundo, há uma incompletude informacional e fruitiva da imagem, uma presença ampla do que falta. O tudo ver e o ver pouco são propósitos de experiências estéticas com o horror, mas ocorrem de formas distintas. Os posicionamentos dos aparelhos sugerem o poder total do olhar, o processo maquínico que tudo vê e controla. O que é sonegado ao espectador, no entanto, pode constituir fator determinante para a tensão, o medo, o nojo, o horror, enfim, para as experiências estéticas com a narrativa. O horror se concretiza no ver em demasia e no não visto.

O horror *found footage* não é um modo de produção favorecido somente pelas mudanças técnicas. Há uma ligação narrativa profunda com o advento do *slasher* no final da década de 1970, em especial na câmera subjetiva e na subjetiva diegética e no teor transgressor de alguns filmes.

Apesar da multiplicidade de realizações, o fenômeno *found footage* já se encontra em certo declínio. Em 2016, filmes como *A Bruxa* (*The Witch*), de Robert Eggers, alcançaram sucesso de público e crítica, passando longe da estética do falso documentário. Outras releituras do gênero ganharam força, curiosamente, dez anos

depois do começo da produção em larga escala, com o lançamento do primeiro *Atividade Paranormal*.

As transições são constantes e isso não desqualifica as inquietações do *found footage*. Mesmo que as obras nesse estilo se tornem raras nada impede que voltem em alguns anos para novos ciclos de produção e reconfigurações dentro do gênero.

Os modos de ver no cinema não são transformados por esses filmes de horror, mas eles trazem muitas camadas da formação do nosso olhar ao longo do tempo. Todos os gêneros o fazem? De certa forma sim. O que há de diferente é que o *found footage* se propõe a isso de maneira deliberada, quer pensar as materialidades, o fazer cinema; busca refletir sobre o tempo dessa máquina e, fundamentalmente, a respeito daquela zona cinza que não conhecemos, não adentramos. Enfim, pensa a experiência do cinema e os respectivos fantasmas.

BIBLIOGRAFIA

Acker, Ana Maria. 2017. *O dispositivo do olhar no cinema de horror found footage*. Tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Andriopoulos, Stefan. 2014. *Aparições espectrais: o idealismo alemão, o romance gótico e a mídia óptica*. Rio de Janeiro: Contraponto.

Agamben, Giorgio. 2005. "O que é um dispositivo?". *Outra travessia*, n. 5, 9-16.

Baudry, Jean-Louis. 1983. "Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base". In: Xavier, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal.

Crary, Jonathan. 2012. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto.

_____. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. 2013. São Paulo: Cosac Naify.

Dubois, Philippe. 2004. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify.

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

Foucault, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 2009. Petrópolis: Vozes.

_____. *A história da sexualidade I: a vontade de saber*. 1988. Rio de Janeiro: Edições Graal.

_____. *A arqueologia do saber.* 2004. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

_____. *As palavras e as coisas.* 1999. São Paulo: Martins Fontes.

Gumbrecht, Hans Ulrich. 2010. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, PUC-Rio.

_____. 2014. *Atmosfera, ambiência, stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC Rio.

_____. *Depois de 1945: latência como origem do presente*. 2014. São Paulo: Editora UNESP.

_____. 2015, *Nosso amplo presente: o tempo e a cultura contemporânea*. São Paulo: Editora UNESP.

Heller-Nicholas, Alexandra. 2014. *Found footage horror films: fear and the appearance of reality*. Jefferson, NC: McFarland.

Mannoni, Laurent. 2003. *A grande arte da luz e da sombra: arqueologia do cinema*. São Paulo: SENAC São Paulo.

Sconce, Jeffrey. 2000. *Haunted media: electronic presence from telegraphy to television*. Durham: Duke University Press.

Thacker, Eugene. 2011. *In the dust of this planet.* [*Horror of philosophy*, vol. 1]. Washington, USA: Zero Books.

"O FUTURO DO CINEMA É COR DE LARANJA": HÁ UMA SINGULARIDADE ESTÉTICA E NARRATIVA NO CINEMA FEITO COM *SMARTPHONES*?

Marta Pinho Alves[1]

Resumo: Por volta de 2005, os telemóveis passaram a estar equipados com câmaras de vídeo. Cineastas, artistas e ensaístas começaram a usá-los como instrumentos da sua escrita fílmica. As primeiras reflexões sobre o cinema assim elaborado, propostas pelo teórico Roger Odin ou pelo investigador e realizador Max Schleser, entenderam-no como singular porque dotado de características próprias, fundadas na natureza do equipamento de registo e nas suas limitações técnicas. Na perspectiva destes analistas (e de outros que, posteriormente, reafirmaram essas intuições), o cinema produzido com telemóveis, que permitia apenas imagens pixelizadas, de baixíssima resolução, instáveis e de curta duração, configurava modos estéticos e narrativos específicos e uma particular relação com o espectador. O considerável aumento da resolução das câmaras de filmar disponíveis nestes aparelhos e o acrescento de outras funcionalidades técnicas, veio contribuir para a aproximação do cinema produzido pelos telemóveis a formas narrativas e estéticas mais próximas do *mainstream*, pondo em causa a inscrição do cinema assim produzido numa categoria própria. O presente artigo pretende entender, a partir de um mapeamento e caracterização dos filmes feitos com telemóveis que usam imagens de alta resolução, se permanece pertinente a ideia de uma especificidade associada a este cinema. Daí a pergunta colocada no título: Há uma singularidade estética e narrativa no cinema feito com *smartphones*?
Palavras-chave: digitalização do cinema; *smartphone*s; estética; narrativa.
Email: marta.alves@ese.ips.pt

Tangerine, filme realizado por Sean Baker, foi amplamente mencionado nos *media* pela altura da sua estreia, no início de 2015. O foco principal das peças dedicadas ao filme era dirigido para dois aspetos complementares. Em primeiro lugar, a longa-metragem ter sido construída com um orçamento minimal e com um registo elaborado exclusivamente com *iPhones*; em segundo, o facto de esses elementos não terem colocado restrições à feitura do filme ou lhe terem atribuído resultados diferenciados, face a qualquer outra longa estreada no mesmo ano e produzida em

[1] Doutora em Sociologia da Comunicação e da Cultura pelo Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, professora adjunta do Departamento de Ciências da Comunicação e da Linguagem da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Setúbal (ESE-IPS) e coordenadora do Centro de Investigação em Educação e Formação do IPS (CIEF-IPS). Tem desenvolvido investigação sobre o cinema do tempo do digital.

Alves, Marta Pinho. 2017. "'O futuro do cinema é cor de laranja': há uma singularidade estética e narrativa no cinema feito com *smartphones*?". In *Atas do VII Encontro Anual da AIM*, editado por Ana Balona de Oliveira, Catarina Maia e Madalena Oliveira, 340-349. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-8-3

condições entendidas como convencionais. Por outras palavras, estes artigos propunham que era agora possível realizar um filme usando exclusivamente *smartphones* como material de registo, sem que esse mesmo filme parecesse estética ou narrativamente distinto de outro filmado com câmaras profissionais. Várias peças manifestavam alguma ambivalência na sua análise: ao mesmo tempo que evidenciavam o modo como o registo tinha sido elaborado e dedicavam a este aspeto parte substancial do texto, afastavam declaradamente a noção de que aquela especificidade do filme fora a razão pela qual haviam optado aludir-lhe. O *The Guardian* afirmava: "*Tangerine* é notável, mas não apenas por ter sido filmado com um *iPhone*"[2] (Smith 2015); a *Wired* dizia: "*Tangerine* é fantástico, mas não pela forma como o filmaram" (Watercutter 2015), ou o *Telegraph* declarava: "Filmado integralmente num *iPhone*, este filme arrebatador (...), é mais do que uma novidade" (Collin 2015).

Imagem 1 – *Tangerine,* a longa-metragem de 2015 filmada exclusivamente com *iPhones*, cujo registo foi entendido como indiferenciado do obtido com outras câmaras (captura de ecrã).

Parecia assim haver sinais de que uma nova fronteira tinha sido atingida. Depois de as câmaras dos telemóveis terem passado a ser usadas regularmente nos registos quotidianos de qualquer indivíduo e de, no campo profissional da criação cinemática, algumas experiências de utilização dos mesmos equipamentos terem sido realizadas com propósitos e efeitos particulares, eis que estes materiais se tornavam

[2] A tradução deste texto e dos seguidamente apresentados é da responsabilidade da autora, salvo indicação contrária.

meros instrumentos de escrita fílmica com resultados aparentemente indistintos dos de outras câmaras.

Tendo em conta que, em 2017, câmaras de filmar de alta definição e cartões com elevada capacidade de armazenamento de informação estão disponíveis em qualquer *smartphone*, mesmo os menos sofisticados, e que o *IPhone 5s*, como aquele com que foi filmado *Tangerine,* é já um objeto algo obsoleto, isso fará esquecer que, há pouco mais de uma década, os já ubíquos telemóveis não permitiam ainda registar imagens e que só há muito pouco tempo passaram a permitir a construção de imagens de grande resolução.

Por volta de 2005, quando os telemóveis foram equipados com câmaras de vídeo, nasceu uma nova forma de elaboração cinemática associada aquele instrumento de registo e às suas características particulares. Entre as obras criadas nesse período pioneiro, destacam-se *SMS Sugar Man* (2005?), da autoria do cineasta sul-africano Aryan Kaganof, *Nuovi Comizi D'amore* (2005?), dos italianos Marcello Mencarini e Barbara Seghezzi, ou *Nocturnes Pour le Roi de Rome* (2005?), do francês Jean Charles Fitoussi, que disputam entre si o estatuto de primeira longa-metragem filmada integralmente com um telemóvel[3]. Estes trabalhos tinham traços bem distintos dos registados com os telefones contemporâneos. Isso justificou, que, em 2011, o jornal *The Guardian* tivesse atribuído a *Olive* (2011), filme de Patrick Gilles e Hooman Khalili, o lugar de "primeiro filme integralmente filmado com um *smartphone*" (Barnes 2011), entendendo-o assim como distinto do que até aí tinham sido as longas-metragens, com estreia comercial, filmadas com os anteriores telefones portáteis.

Roger Odin, teórico do cinema durante muito tempo dedicado ao estudo do cinema amador, foi um dos primeiros autores a analisar o cinema inicial realizado com telemóveis. O autor estabeleceu uma distinção entre o que designou por "cinema *uno*", que definiu como o cinema fotográfico do "vestígio", "feito para ser visto numa sala, por um espectador que é convidado a adotar uma disciplina de visão particular" (Odin 2009, 263) – aquele que se entenderia por cinema tradicional –, e "cinema *duo*", que descreveu como aquele que é feito e consumido em múltiplos equipamentos (Odin 2009, 264)[4]. No âmbito da segunda categoria, integrou o que considerou uma

[3] Não há consenso acerca das datas de produção de várias das obras de cinema de telemóvel a que aqui se faz alusão. Em várias fontes consultadas (IMDb; Lorenzo 2009,; Odin 2012) aparecem indicadas datas distintas. Optou-se, assim, por indicar, para cada uma das obras em que existe esta dúvida, a data de produção mais antiga que lhe é atribuída, acrescida de um ponto de interrogação.

[4] Odin baseia esta reflexão na argumentação de Franceso Casetti, apresentada no livro *L'occhio del Novecento*, razão pela qual recorre a termos italianos para designar as duas categorias.

nova manifestação cinematográfica emergida da utilização de equipamentos móveis multifuncionais que permitem registar imagens, em particular os telemóveis. Para a designar, o académico francês usou a expressão 'cinema p' (Odin 2009) – a inicial 'p' que compõe esta expressão alude a portátil, elaborado com telemóvel (*telephone portable,* no original em francês, língua materna do autor), de bolso (*poche*, em francês), pequeno (*petit*, em francês).

O 'cinema p' nasceu associado a equipamentos de baixa resolução, muito distantes de outras câmaras digitais, já dotadas nesse período de maiores recursos, e dos *smartphones* contemporâneos. Por essa razão, seria caracterizado, como sugeriu Odin, por uma estética particular, fundada nas suas condições materiais que não podiam ser inferidas a partir do cinema tradicional (2009, 266), e exigiria um tipo de espectador próprio (2012). Max Schleser, que também se tem dedicado à teorização sobre o tema, designou essa nova estética por 'estética *keitai*', sendo que *keitai* significa, em japonês, 'portátil', e é a abreviatura da expressão *keitai denwa*, literalmente 'telefone portátil', usada correntemente naquela língua para aludir aos telemóveis. A adoção desta expressão pelo académico e cineasta neo-zelândês decorreu do filme que realizou no Japão, em 2007, com o propósito de refletir sobre o fenómeno, intitulado *Max With a Keitai* (Schleser 2007).

Estas especificidades, que eram resultantes de condicionalismos e/ou limitações técnicas, eram entendidas como definidoras da sua identidade estética e narrativa.

Num artigo publicado no jornal britânico *The Guardian*, em 2006, a propósito de *Nuovi Comizi D'amore*, as identificadas limitações associadas ao registo com um telemóvel – "ter de filmar de perto, a debilidade na captura de som e a imagem tremida" (The Guardian), foram apontadas como vantagens. Como o título do filme destacado naquele artigo indicia, este foi um *remake* do documentário *Comizi d'Amore*, realizado, em 1965, por Pier Paolo Pasolini. Tal como no filme original, aí foram entrevistadas múltiplas pessoas acerca dos seus hábitos sexuais. No novo filme, contudo, salienta o *The Guardian*, a ausência de aparato técnico – os equipamentos de captação de imagem e som eram quase impercetíveis – pareceu ter permitido um diálogo mais espontâneo e aberto com os intervenientes. Embora não se possa avaliar se este resultado é apenas fruto do equipamento utilizado, ou se o mesmo resulta também da menor dificuldade contemporânea em abordar o tema da sexualidade

(transcorreram quarenta anos entre os dois filmes), é notório um ambiente de maior descontração e intimidade no segundo filme.

Outros aspetos decorrentes das limitações técnicas foram destacados por Odin como criadores de uma nova estética e novos modos narrativos. Neste domínio o autor identificou duas tendências fundamentais. Uma primeira, que designou por pictorialismo, manifestada mediante a semelhança estabelecida entre as imagens do 'cinema p' e a pintura (Odin 2012). Na sua perspetiva, a similitude era evidenciada pelo formato do enquadramento (vertical, em vez de horizontal), presente em vários filmes de telemóvel, e, em particular, pela aproximação entre a grande pixelização presente nas imagens de baixa definição e pinceladas (Odin 2012).

La Perle, filme de 2007, da autoria de Marguerite Lantz, que reconstituiu a representação do quadro *Rapariga com Brinco de Pérola* do pintor Johannes Vermeer, seria exemplificador desta tendência.

Imagem 2 – *La Perle* é um exemplo dos primeiros tempos do cinema elaborado com recurso a telemóveis. A baixa resolução da imagem é evidente na sua acentuada pixelização (captura de ecrã).

O relato deste filme foi constituído pelo processo de transformação da protagonista, interpretada pela própria realizadora, partindo de uma mulher contemporânea até à conversão na figura do referido quadro. O mesmo decorre ao longo de sensivelmente cinco minutos, num plano aproximado, sem interrupções, filmado na vertical. A alusão à pintura, aqui evidenciada pelo próprio tema da curta-metragem, é acentuada pelos píxeis muito visíveis na sua construção.

A outra tendência a que se refere Odin é a importância do píxel na construção da diegese da história narrada.

Why Didn't Anybody Tell Me It Would Become This Bad in Afghanistan, também de 2007, assinado por Cyrus Frisch, é ilustrador do propósito apontado por Odin. Neste filme, o realizador optou por efetuar o registo deliberadamente com um telefone de baixa resolução, de modo a representar a perceção fragmentada e alienada do seu protagonista. O jornal *The Guardian* dedicou-lhe um artigo que intitulou "The Phoney Film-maker" (Campion 2007), num jogo de palavras que designava o seu autor simultaneamente como o realizador do telemóvel e o realizador ilegítimo. O título era complementado com a frase: "Não telefonem ao Frisch ... ele está a filmar com o telemóvel" (Campion 2007), o que acentuava, uma vez mais, a dimensão inusitada de usar estes equipamentos para fazer um filme.

Contemporaneamente, o cinema elaborado por telemóveis é uma prática comum entre não-profissionais e profissionais, mesmo para filmes de longa duração. Os resultados estéticos e narrativos já não evidenciam o seu material de registo, mas antes procuram ocultá-lo. Sean Baker, realizador de *Tangerine,* a que anteriormente se aludiu, referiu em múltiplas entrevistas que o facto de o filme ter sido filmado deste modo não foi revelado até à sua estreia em *Sundance*, o que manifesta a vontade de ocultar este aspeto, mais do que acentuá-lo ou torná-lo material promocional.

O recurso a *smartphones* para o registo de filmes tem sido efetuado com propósitos distintos, como, por exemplo, de cariz financeiro. Para a produtora independente estadunidense *Majek Pictures* – que se promove com o *slogan* '*the studio is in your pocket'* ('o estúdio está no teu bolso') – os *smartphones* são o material de trabalho quase exclusivo, o que contribui para uma nova economia de produção. A diminuição significativa de custo associada a este tipo de produção foi também referida como factor determinante por Sean Baker, para a elaboração do seu filme.

Outras justificações apresentadas para a utilização de telemóveis são de natureza política e social.

Imagem 3 – *Making of* da série *Goldilocks* da produtora Majek Pictures, filmada integralmente com o *smartphone iPhone 4* (captura de ecrã).

Isto é proposto, por exemplo, pelo projeto *World Film Collective* que junta jovens do mundo inteiro com dificuldades de integração no contexto laboral ou educacional e lhes propõe a realização de filmes com *smartphones* e a sua distribuição mediante a *internet*, para uma audiência global.

As mesmas justificações são evidentes no caso do cinema do cineasta iraniano Jafar Panahi que, condenado, em dezembro 2010, a seis anos de prisão domiciliária e a vinte anos de proibição de filmar, encontrou nos *smartphones* um mecanismo essencial para a continuidade do seu trabalho. Em 2011, Panahi e Mojtaba Mirtahmasb decidiram fazer um filme que refletisse sobre a condição do primeiro e sobre o poder do cinema contra a limitação da liberdade de expressão. O filme foi integralmente registado em casa de Panahi com pequenos equipamentos digitais, entre os quais o seu *iPhone 4*, utilizado, em particular, nos momentos de solidão. *Isto Não É Um Filme* (*In Film Nist*, 2011) foi o significativo título atribuído à obra daí resultante.

Após este filme, o realizador fez outro filme, *Pardé* (também conhecido por *Closed Curtin*, 2013), em parceria com o seu frequente colaborador, Kamboziya Partovi, filmado com recurso a meios similares. O mais recente filme de Panahi, *Táxi* de Jafar Panahi (*Taxi*, 2015), já não faz uso de *smartphones* embora tenha sido filmado com a *Blackmagic Pocket Cinema Camera*, uma câmara de pequena dimensão, destinada a não profissionais.

Imagem 4 – Nesta cena de *Isto Não É Um Filme*, vemos Jafar Panahi a filmar com o seu *smartphone*. Esta imagem foi convertida numa ilustração e transformada no principal elemento do cartaz promocional do filme (captura de ecrã).

Em 2013, a Google anunciou o lançamento próximo do *Glass*, um novo equipamento digital multifuncional. Este tem o aspeto físico de uma armação de óculos convencional, dotada de um pequeno ecrã transparente (menor do que as lentes que preencheriam essa armação). O mesmo permite efetuar várias das ações disponíveis num *smartphone* com a diferença de que as mesmas são comandadas pela voz, em vez de pelo toque. Caso pretenda registar imagens em movimento, o portador do equipamento tem apenas de usar a voz de comando 'Ok *Glass*, grava um vídeo' e definir o enquadramento movimentando-se no espaço e direcionando o seu olhar para os elementos a filmar. A perspetiva é a de *first person shooter* e a deslocação do autor determinará a visão. Embora não tenha entrado no mercado consumidor, estando apenas disponível para os 'exploradores *Glass*', como os designa a Google, este foi usado para fazer o filme *Project 2x1* (real.: Hannah Roodman, 2013). O filme documentou a vida de dois grupos étnicos em Crown Heights, Brooklyn, Nova Iorque. Para a sua concretização, a equipa de filmagem utilizou câmaras convencionais, mas pediu também aos protagonistas para usarem o *Glass* e registarem os acontecimentos da sua perspetiva.

Mais recentemente, a Sony divulgou o patenteamento de uma lente de contato com câmara acionada pelo movimento de piscar dos olhos. Em relação a esta proposta ainda não são conhecidos resultados concretos, mas é claro que as expetativas que encerram incluem-se na mesma lógica do *Glass* da Google.

O 'cinema p' (adota-se o termo proposto por Odin para fazer alusão ao cinema elaborado com os vários equipamentos de portáteis, quotidianos, de bolso – não apenas os telemóveis, mas também aqueles que começam agora a ser desenhados) foi dominantemente associado, na sua génese, a um tipo de registo fragmentado, minimal e de baixa resolução. Vários anos volvidos, estes traços já não são relevantes, nem evidentes. Outros aspetos que os caracterizam assumem a dianteira. Entre estes estão a sua disponibilidade e fácil acesso, que permitem, como se apontou com o exemplo de Panahi, a expressão de artistas que de outra forma estariam impedidos ou mais condicionados; o seu baixo custo e facilidade de utilização, que possibilitam, como se assinalou com o caso da Majek Pictures, modalidades de produção alternativas e *low-cost*.

Para responder à questão do título: Há uma singularidade estética e narrativa no cinema feito com *smartphones*? Não. A sua estética e modo narrativo tende a indistinguir-se dos filmes registados com materiais digitais profissionais. Baker diz que foi a cor das imagens captadas com o *iPhone* que lhe deu a ideia de saturar as cores da versão final de *Tangerine* o que tornou o laranja a sua cor dominante e deu o título ao filme. Diz também que filmar com *smartphones* permitiu a diminuição da equipa e do volume de material no *set* o que resultou em alterações nos modos de produção. No entanto, estes resultados são perceptíveis em múltiplas manifestações cinemáticas do tempo digital e não específicos do elaborado com *smartphones*.

O que é mais evidente é a evocação de um potencial democratizador, isto é, a ideia de que, por estes materiais serem tão facilmente acessíveis e por estarem disponíveis no nosso bolso em qualquer momento, a criação de imagens em movimento passou a estar acessível a qualquer um. O futuro do cinema é cor de laranja, é certo, ou seja, admite a sua construção com estes equipamentos, sem que isso lhe atribuía, contudo, traços estéticos ou narrativos particulares.

BIBLIOGRAFIA

Allard, Laurence, Laurent Creton, e Roger Odin. (Orgs.). 1994. *Téléphone mobile et création*, Paris: Armand Colin.

Barnes, Henry. (2011). "Olive, First Film to Be Shot Entirely on Smartphone, Heads to Cinemas". *The Guardian*. Disponível em: <http://www.theguardian.com/film/2011/dec/02/olive-film-shot-on-smartphone>. Acedido em 10 de março de 2014.

Campion, Chris. (2007) "The Phoney Film-maker". *The Guardian*. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2007/feb/04/festivals>. Acedido em 4 de maio de 2017.

Collin, Robbie. 2015. "Tangerine Review: the Best Christmas Movie Since Elf". *The Telegraph*. Disponível em: <http://www.telegraph.co.uk/film/tangerine/review/>. Acedido em 4 de maio de 2017.

"Full-length Film Shot on Phone". *The Guardian* (2006). Disponível em: < http://www.theguardian.com/film/2006/jun/14/news2>. Acedido em 10 de novembro de 2011.

Lorenzo, Caridad Botella. 2011. "The Mobile Aesthetics of Cell Phone Made Films: Short History". *Cinemascope Independent Film Journal*. N.º 17. Disponível em: <http://cinemiz.net/cifj/?p=1385>. Acedido em 10 de dezembro de 2012.

"Nuovi comizi d'amore". *IMDb*. 15 de Junho de 2017.

Majek Pictures. 15 de Junho de 2017 <http://www.majekfilms.com>.

Odin, Roger. 2009. "Question posées à la théorie du cinéma par les films tournés sur téléphone portable". In Francesco Casetti, Jane Gaines, e Valentina Re. (eds.) *Dall'inizio, Alla Fine: In the Very Beginning and the Very End: Film Theory in Perspective*, Udine, Film Form, 363-372.

Odin, Roger. 2012. "Cinema e Telefone Portátil: Elegia do Cinema 'P'". Comunicação Apresentada no Centro de Pesquisa Cinema e Documentário da Unicamp. Campinas. Universidade Estadual de Campinas. 2 de maio de 2012 Disponível em:
<http://www.4shared.com/mp3/RdrSveUW/roger_odin_unicamp_quinta_feira_cepecidoc_cinema_p.html≥. Acedido em 15 de Junho de 2017.

Schleser, Max. 2014. "Connecting Through Mobile Autobiographies: Self-Reflexive Mobile Filmmaking, Self-Representation, and Selfies". In Marsha Berry, e Max Schleser. (eds.) *Mobile Media Making in an Age of Smartphones*. Nova Iorque: Palgrave MacMillan, 148-158.

Smith, Nigel M. 2015. "Tangerine is a Big Deal, Not Just Because it Was Shot on an iPhone". *The Guardian*. Acedido em 12 de abril de 2017.

"SMS Sugar Man". *IMDb*. 15 de Junho de 2017.

Watercutter, Angela. 2015. "Tangerine Is Amazing – But Not Because of How They Shot It". *Wired*. Acedido em 12 de abril de 2017.

World Film Collective. 15 de Junho de 2017 <http://worldfilmcollective.com>.

FILMOGRAFIA

Baker, Sean. 2015. *Tangerine*. Duplass Brothers Productions/Through Films.

Fitoussi, Jean Charles. 2005?. *Nocturnes Pour le Roi de Rome*. Aura Été.

Frisch, Cyrus. 2007. *Why Didn't Anybody Tell Me It Would Become This Bad in Afghanistan*. Stichting Filmkracht.

Gilles, Patrick; Khalili, Hooman. 2011. *Olive*. Patrick Gilles, e Hooman Khalili.

Kaganof, Aryan. 2005?. *SMS Sugar Man*. African Noise Foundation.

Lantz, Marguerite. 2007. *La Perle*. Marguerite Lantz.

Mencarini, Marcello; Seghezzi, Barbara. 2005?. *Nuovi Comizi D'amore*. Marcello Mencarini e Barbara Seghezzi.

Panahi, Jafar; Partovi Kamboziya. 2013. *Pardé*. Jafar Panahi Film Productions.

Panahi, Jafar; Mirtahmasb, Mojtaba. 2011. *Isto Não é um Filme* (*In Film Nist*). Jafar Panahi Film Productions.

Panahi, Jafar. 2015. *Táxi de Jafar Panahi* (*Taxi*). Jafar Panahi Film Productions.

Pasolini, Pier Paolo. 1964. *Comizi d'Amore*. Arco Film.

Roodman, Hannah. 2013. *Project 2x1*. Google.

Schleser, Max. 2007. *Max With a Keitai*. Max Schleser.

Koerbel, Michael; James, Anna Elizabeth. 2010. *Goldilocks*. Majek Pictures.

OUTROS FILMES

ARQUIVOS E RESSIGNIFICAÇÕES EM *IMAGENS DO ESTADO NOVO 1937-45,* DE EDUARDO ESCOREL

Márcio Zanetti Negrini[1]

Resumo: Objetivamos discutir como a montagem do filme *Imagens do Estado Novo 1937-45*, lançado em 2016 e realizado pelo brasileiro Eduardo Escorel, problematiza o uso de imagens de cinejornais oficiais ao relacioná-los com arquivos de filmes amadores e o diário pessoal de Getúlio Vargas. Propomos compreender como as imagens dos cinejornais, que inicialmente serviram para propaganda do regime ditatorial varguista, engendram novas significações por meio da montagem junto às imagens de arquivo do cotidiano da época, produzidas para filmes familiares, entre outros, e o diário íntimo do ex-presidente. Notamos o filme como dispositivo no qual são visibilizadas as relações afetivas e de poder que implicam ressignificações das imagens em movimento do Estado Novo. Assim compreendemos a elaboração afetiva do contexto político-social do Brasil daquela época.
Palavras-chave: Cinejornais brasileiros; Imagens de arquivo; Imagens do Estado Novo.
Contato: marcioznegrini@gmail.com

Introdução

Neste trabalho realizamos uma interpretação sobre como o filme *Imagens do Estado Novo 1937-45* – lançado em 2016 e dirigido por Eduardo Escorel – problematiza uma compreensão sobre o Estado Novo brasileiro através dos usos de imagens de arquivo ao mesmo tempo em que reflete sobre o seu próprio processo de montagem.

O filme foi realizado através de pesquisa em arquivos dos cinejornais produzidos pelo regime do Estado Novo brasileiro, de cinejornais de governos estrangeiros, filmes de atualidades, domésticos – incluindo os de cinegrafistas amadores que registraram o cotidiano das ruas –, imagens de manuscritos oficiais, recortes de jornais da época, fotografias do período e também fragmentos do diário íntimo de Getúlio Vargas. Dessa maneira, propomos compreender as ressignificações que o filme produz a partir desses arquivos, ao mesmo tempo em que reflexiona acerca de sua própria montagem.

---

[1] Realiza doutoramento com incentivo de bolsa CAPES no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS/Brasil. Pesquisa junto ao Kinepoliticom (CNPq) – Grupo de Pesquisa em Cinema, Audiovisual, Estética, Comunicação e Política.

Negrini, Márcio Zanetti. 2017. "Arquivos e ressignificações em *Imagens do Estado Novo 1937-45*, de Eduardo Escorel". In *Atas do VII Encontro Anual da AIM*, editado por Ana Balona de Oliveira, Catarina Maia e Madalena Oliveira, 351-360. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-8-3

Percebemos, no filme, grupos de imagens como, por exemplo, os cinejornais oficiais do regime varguista, que, ao serem articulados com outros grupos de arquivos – como as imagens de cotidiano –, passam a ter o seu estatuto de versão oficial, ou versão legítima da história, colocado em xeque. Notamos que, no filme, esse cruzamento dos grupos de imagens oficiais e não oficiais opera a construção de uma outra narrativa para a história, que também nos dá a ver a reflexão sobre o processo de montagem desta narrativa.

No filme, o diário do ex-presidente não é apresentado apenas pelos fragmentos de suas imagens, mas também por meio da locução, que é interpretada por Eduardo Escorel. Percebemos que o recurso estético operado pela montagem apresenta uma relação na qual não há uma hierarquia entre as imagens de arquivo e os textos da locução. Observamos ora uma confluência, ora uma divergência entre o texto narrado e as imagens como uma espécie de "regulagem", que, para Rancière (2012a), são campos de forças, ou campos de transformação, operados na relação "dissensual" entre imagens e palavras. Ou seja, ora as palavras sobrepõem-se, ora as imagens deslocam o sentido em uma interpelação cuja produção de significação acontece na simultaneidade desse movimento.

O narrador, por meio da locução, questiona-se sobre ser possível fazer um documentário acerca do Estado Novo usando cinejornais que foram produzidos para fazer propaganda do regime. Pressupomos que tal questionamento toca uma espécie de concepção que o filme apresenta sobre si mesmo. Com a questão que se coloca a respeito da possibilidade de ressignificação das imagens do Estado Novo, notamos, por meio da leitura que Deleuze realiza de Foucault, que o filme engendra conjuntos de arquivos em que "[...] conecta pontos de criatividade, de mutação, de resistência; é deles, talvez, que será preciso para se compreender o conjunto". (Deleuze 2005, 53). Dessa forma, percebemos que a questão colocada sobre os arquivos dos cinejornais do regime se desenvolve em resposta pela montagem, pois ela intersecciona os diferentes conjuntos de arquivos presentes no filme.

Na operação de montagem dos cinejornais oficiais do regime varguista com, por exemplo, os arquivos do diário íntimo de Getúlio Vargas, é produzida pelo filme uma reflexividade sobre o seu processo de feitura. O caráter lacunar do diário é colocado em relação ao aspecto parcial das imagens de arquivo, sejam elas dos cinejornais brasileiros, e ao seu aspecto de comunicação oficial, sejam os manuscritos do cotidiano do ex-presidente em seu caráter íntimo. Nessa perspectiva, o trabalho de

montagem da narrativa pode ser pensado na relação que Farge (2009) estabelece entre o historiador e o narrador. Para a autora, a operação arqueológica que caracteriza o empenho no manuseio de arquivos ocorre por meio da criação de narrativas, ou seja, montagens cujas significações podem aproximar diferentes vozes – e imagens – que não criam o uníssono, porém viabilizam uma leitura crítica da história em seu caráter fragmentário e provisório.

Observamos que, ao aproximar os cinejornais brasileiros ao diário íntimo de Getúlio Vargas, o filme reelabora o íntimo e o oficial que, no caso de um regime ditatorial com o caráter personalista do Estado Novo, produz uma chave de leitura crítica sobre as circunstâncias do poder de Estado. Sobretudo, o filme insere junto a essas imagens arquivos de cotidiano das ruas e do cotidiano doméstico dos populares. Assim, através da montagem, cria-se a possibilidade de interpretarmos disposições afetivas em que se mesclam às conjunturas político-sociais. Imagens do dia a dia de populares em seus ambientes domésticos e nas cidades, em suas celebrações festivas, são mobilizadas para, através do trivial, do cotidiano, estabelecer uma relação sobre como a sociedade da época elaborava o momento político-social do Estado Novo. Simultaneamente, a montagem opera sua reflexividade quanto ao manuseio de arquivos e nos mostra como os discursos de autenticação da história implicados nos cinejornais podem ser tensionados ao relacionarem-se com outros arquivos.

Cientes de que tais divisões provisórias sobre os arranjos de arquivos que o filme engendra poderiam obter novas disposições e desdobramentos, adotamos esse procedimento para uma interpretação que, nos limites deste trabalho, entende o estatuto ontofenomenológico do arquivo por seu aspecto lacunar e fragmentário. Por meio de Didi-Huberman (2012) e Farge (2009), refletimos o caráter transitório que sustenta esses agrupamentos de arquivos em vista da questão a qual nos propomos a responder em nosso texto: como o filme *Imagens do Estado Novo 1937-45* reflete sobre si no rearranjo que faz para as significações das imagens que elenca para a sua montagem?

A montagem de arquivos e a reflexão que o filme exercita sobre si mesmo

Na sequência de abertura, a primeira imagem que o filme apresenta é o recorte ampliado de uma carta datilografada por Alzira Vargas, filha do ex-presidente e chefe de gabinete civil da Presidência da República. Tal correspondência é parte de um arquivo oficial na qual Alzira narra um atentado ao Palácio da Guanabara – então

residência do presidente da República – por ação do levante integralista em oposição a Getúlio Vargas. Nesse primeiro momento, a situação que a carta descreve – uma tentativa frustrada de derrubar o presidente e o caráter conspiratório da circunstância – não é revelada. No entanto, a utilização estética da imagem deste arquivo pelo filme, em alguma medida, já revela uma reflexão sobre o seu processo de montagem. No fragmento da carta, o qual ressurge em outros momentos da narrativa, há palavras entrecortadas onde lemos "[...]qu descobri. Eu não vi [...]"[2]. Assim, percebemos que a escolha narrativa do filme mescla-se em constituir uma interpretação do tema historiográfico sobre o qual se dedica, ao mesmo tempo em que reflete sobre seu processo de realização, enquanto montagem fílmica por meio de arquivos.

No primeiro recorte de uma pequena parte da imagem da carta de Alzira Vargas, o filme possibilita intuirmos o seu exercício de reelaboração da história a partir das relações entre fragmentos. Desse modo, de início, a montagem sinaliza o seu movimento arqueológico. Sobre isso, notamos com Didi-Huberman que a imagem de arquivo é "indecifrável" e "insignificante", enquanto não se produz uma "relação imaginativa e especulativa – entre o que vejo aqui e o que sei por outras vias" (2012, 146). Constatamos que o filme se revela em seu processo de criação interpretativa quanto ao que seria sua versão cinematográfica sobre o Estado Novo, na medida em que reflete os usos dos cinejornais produzidos pelo regime, como mencionamos anteriormente, relacionando-os aos demais arquivos que configuram sua montagem. Por exemplo, os usos dos fragmentos de imagens e, no decorrer do filme, de textos, da carta de Alzira Vargas sobre o atentado integralista ao governo.

Junto ao trecho da carta da filha de Getúlio Vargas, a sequência é encadeada ao fragmento de um arquivo do cotidiano da cidade que registra a ressaca do mar. A força das ondas incide sobre o cordão de proteção, que impede a invasão da água em uma região costeira da capital federal daquela época, o Rio de Janeiro. A relação articulada entre o fragmento da carta e os movimentos do mar nos dá a ver uma narrativa que se produz pelo refluxo da história. Essa montagem de imagens nos remete ao clássico ensaio de Walter Benjamin *sobre o conceito da história*, no qual a noção de *imagem-dialética* perpassa sua tese de que "articular historicamente o passado não significa conhecê-lo 'como de fato ele foi'. Significa apropriar-se de uma reminiscência tal como ela relampeja no momento de um perigo" (1994, 224). Este

[2] Utilizamos […] para indicar fragmentos da carta e palavras entrecortadas.

"agora de uma determinada cognoscibilidade" (Benjamin 2006, 504) remete-nos à relação criadora entre o imaginar e o conjecturar que o processo de montagem do filme estabelece para si mesmo como um caminho de manuseio das imagens de arquivo em sua narrativa.

Por meio do recurso sonoro, a imagem da ressaca do mar é sincronizada com uma marchinha de carnaval que diz: "Brasil, és no teu berço dourado, um índio civilizado e abençoado por Deus! Oh, meu Brasil! Oh meu Brasil, gigante de um continente, és terra de toda gente, orgulho dos filhos teus! Oh! Meu Brasil!" (Escorel, 2016). A música carnavalesca sinalizava um elemento estético, do qual o filme vale-se de forma recorrente em seu processo de montagem para propor um entendimento das relações entre a política do Estado nacional e o cotidiano brasileiro.

O carnaval é utilizado, seja por meio do sonoro, seja por meio das imagens de arquivos do cotidiano das ruas e do ambiente doméstico de populares, para produção de sentidos que relacionam as circunstâncias das políticas de Estado ao dia a dia do país. Dessa maneira, as manifestações carnavalescas no filme sugerem um sentido de celebração e otimismo com as transformações político-sociais que o país vive naquele momento.

O Brasil passava a vivenciar, por meio da liderança de Getúlio Vargas, um acelerado processo de urbanização em decorrência das ofertas de empregos nas cidades. A cadeia produtiva, até então fortemente vinculada ao setor primário, começa a interagir com a criação do setor industrial que, nesse contexto, relaciona-se à organização da classe trabalhadora por meio das leis trabalhistas. Entretanto, o carnaval também aparecerá no decorrer do filme através das imagens e músicas que se interseccionam com as circunstâncias da entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial.

No encadeamento da imagem do fragmento da carta de Alzira Vargas ao mar revolto e ao som da marchinha de carnaval, são reunidas fotografias de Getúlio Vargas posando para um escultor norte-americano enviado pelo então presidente dos Estados Unidos, Franklin Roosevelt. Desse instante em diante, o narrador introduzirá em sua locução fragmentos do diário de Getúlio Vargas que descreve os estados de ânimo do então presidente no contexto das políticas de governo que o filme revela.

Essas escolhas estéticas mostram-nos a compreensão que a narrativa enseja em relação ao seu processo de montagem. O movimento entre o íntimo e o social revela no filme um questionamento quanto à validade dos discursos dessas imagens. Isso

possibilita-nos compreender tal elaboração como uma nova construção que reflete sobre si mesma. Em suma, ela versa acerca de como seria possível produzir ressignificações dessas imagens que, se, por um lado, não são, necessariamente, arquivos oriundos das produções de cinejornais brasileiros – por exemplo, as imagens amadoras de carnaval – por outro, são imagens que apresentam o cotidiano não oficial em um processo de montagem que cria significações narradoras de uma leitura crítica sobre o Estado Novo brasileiro. Assim, constatamos que o filme reflete quanto ao caráter de veridicidade não apenas do que seriam as *imagens do Estado Novo,* mas, principalmente, acerca das *imagens sobre o Estado Novo*.

Algumas ressignificações quanto à ascensão do Estado Novo

A narrativa apresenta arquivos de cinejornais brasileiros cujas imagens tornam evidentes a mobilização e o apoio popular a Getúlio Vargas para, em seguida, questionar o valor do seu diário íntimo como fonte histórica. Por meio do locutor, o qual narra um fragmento escrito pelo ex-presidente em julho de 1934, é evidenciada a preocupação do governante que se pergunta sobre a lealdade daqueles que estavam junto a ele no seu ato de posse. Naquele dia, Getúlio assumiu a Presidência da República nomeado pelos deputados da Assembleia Constituinte e, também, jurou pela Constituição que convocaria eleições para o ano de 1938.

Ao colocar em questão a autenticação do diário de Getúlio Vargas como fonte histórica, a montagem recorre às imagens de câmaras de arquivamento, papéis empilhados e caixas de armazenamento de arquivos. Junto a essas imagens, o filme nos mostra a reflexão sobre o seu processo de montagem, pois o diário relaciona-se e, de certa forma, contrapõe-se às imagens oficiais da posse presidencial que exibem a comoção e a aglomeração nas ruas – Getúlio Vargas descreve no diário que o quórum teria sido prejudicado pelo mau tempo. A montagem intersecciona imagens do juramento do presidente diante da Assembleia Constituinte comprometendo-se com uma futura chamada para a eleição presidencial de 1938. Contudo, o filme revela, por meio do diário que Getúlio Vargas escreve, sobre a nova Constituição configurar-se como um empecilho. O motivo não é especificado pelo presidente recém-empossado. Sendo assim, as imagens de câmaras de arquivamento, caixas de arquivo e papéis empilhados corroboram em percebermos, metaforicamente, a reflexividade do manuseio de fragmentos pela montagem de arquivos.

Em seu discurso de posse, Getúlio compromete-se em ser leal à Constituição

Federal, ao mesmo tempo em que o filme nos revela o pensamento íntimo do presidente em referência ao problema que poderia ser tal Constituição. Seria em decorrência de uma intenção de Getúlio Vargas, já em 1934, de não ceder o seu espaço no poder? Essa é uma questão que se torna adjacente à própria montagem do filme e que nos sugere sua reflexividade quanto ao processo de elaboração dos arquivos em sua feitura narrativa. Tal procedimento estético nos dá, sobretudo, a perceber que o processo de montagem mostra a falta, ou seja, aquilo que no filme expressa-se para que se possa engendrar a criação do novo, ou ainda, uma nova montagem fílmica sobre o tema do Estado Novo brasileiro.

Junto às imagens de arquivos dos cinejornais brasileiros, aos fragmentos do diário pessoal de Getúlio Vargas, aos sons e imagens do carnaval de rua, a montagem intersecciona, por exemplo, um arquivo fílmico do cotidiano de populares, no qual os sujeitos posam para a câmera, rodeados por uma matilha, onde um deles manuseia um instrumento musical de sopro. O trivial de uma brincadeira mescla-se aos fragmentos de filmes oficiais, aos fragmentos do diário pessoal, e ao cotidiano festivo nas ruas, de modo a propor uma interpretação que sugere colocar em xeque o estatuto das imagens oficiais.

Ao inserir o fragmento do filme doméstico de cotidiano dos populares, em que um dos indivíduos manuseia o instrumento musical – enquanto, rodeados pela matilha, seus companheiros protegem os ouvidos –, a narrativa sugere reflexionar o que é visto, porém não é ouvido e, também, sobre aquilo que é ouvido, mas não é visto. Sobretudo, o que compreendemos, por meio dessa articulação da montagem, é uma reflexão quanto às evidências parciais e a um novo arranjo entre as imagens de arquivo que provocam o pensamento sobre a validade dos discursos e as novas escrituras críticas da história. Isso nos faz perceber que talvez o fragmento da carta de Alzira Vargas – primeira imagem apresentada no filme – "[...]qu descobri. Eu não vi [...]" – esteja contido na montagem pela duração articulada junto à reflexividade que a narrativa do filme suscita-nos compreender. Nesse sentido, o filme mostra que uma imagem instituída, como a de um cinejornal de governo, é ressignificada ao engendrar-se com novas temporalidades imagéticas.

Percebemos no filme o caráter "dissensual", Rancière (2012a), da montagem que produz sentidos pela narração do locutor, ao mesmo tempo em que as imagens promovem desvios. Isso nos leva a pensar na ressignificação das imagens do Estado Novo brasileiro através da interação entre os arranjos de sentidos, que o filme sugere

em sua narrativa, e a simultaneidade com a qual opera a reflexão sobre a validade das versões acerca da história.

Notamos que os cinejornais oficiais, no contexto sócio-histórico no qual foram produzidos, objetivaram realizar uma espécie de "monumentalização", (Rancière, 2012b), por centralizarem seus discursos na construção personalista da imagem de um líder político como Getúlio Vargas. Porém, pela montagem do filme *Imagens do Estado Novo 1937-45,* esses cinejornais são colocados em xeque ao serem articulados com arquivos como, por exemplo, de imagens do cotidiano de populares. Em uma leitura que realizamos de Rancière (2013, 28), compreendemos esses arquivos, os quais foram produzidos em situações coloquiais do período do Estado Novo, como "monumentos" que surgem pela "transformação do significante em insignificante e do insignificante em significante". Tal conversão e reconversão dos sentidos na montagem do filme de Eduardo Escorel operam de modo a colocar em contraponto as imagens dos cinejornais que, inicialmente, obtiveram um estatuto de validação da história.

Por meio do uso de imagens de arquivos do cotidiano de populares, o filme nos oferece uma compreensão de que versa sobre o seu processo de elaboração quanto a uma nova interpretação narrativa para a história. Ao produzir essa inflexão sobre si mesmo, a dobra interpretativa que o filme sugere é o novo como singularidade que se produz pela remontagem de arquivos.

A reflexividade entre o mostrar e o não mostrar no processo de narrativa também aparece através dos cinejornais estrangeiros, pois esses são inseridos de forma a produzirem contextualizações do cenário político internacional em interlocução com o regime ditatorial varguista. A ascensão dos regimes autoritários na Europa é mostrada, por exemplo, por meio de um cinejornal alemão que celebra o avanço das tropas franquistas sobre a cidade de Bilbao, na Espanha. Através da narração, o locutor trata do massacre civil realizado pelo bombardeio à cidade de Guernica. Ao mencionar a dizimação por um esquadrão aéreo da Alemanha, ocorrida alguns dias antes do avanço sobre Bilbao, o ecrã negro insere-se como recurso estético de uma montagem que reflexiona sobre aquilo que não é mostrado em uma versão construída para a história oficial, nesse caso o cinejornal da Alemanha nazista.

Na interpretação que a montagem do filme dá à omissão sobre a barbárie em Guernica – o uso do ecrã negro, a locução na qual o narrador menciona a ausência da repercussão do massacre na versão do cinejornal alemão – mescla-se às diferentes

temporalidades da narrativa: ausência de informações no manuscrito do diário de Getúlio Vargas, os cinejornais brasileiros – que noticiam um certo entusiasmo do país junto ao seu líder político – e, ainda, os arquivos de imagens do cotidiano. Articulados pela montagem, tais arquivos corroboram na reflexão que o filme faz de sua própria construção narrativa da história e, simultaneamente, produz ressignificações sobre as imagens do Estado Novo brasileiro.

Considerações finais

Através do filme *Imagens do Estado Novo 1937-45*, percebemos que a montagem cinematográfica possibilita reescrever de forma crítica a história dando a ver as intersecções entre os regimes autoritários e a produção do autoritarismo. Notamos que este filme elabora uma tradução das imagens de arquivo da ditatura varguista, ao mesmo tempo em que insere na sua proposição narrativa o questionamento do estatuto dos regimes de visibilidade e autenticação das imagens na feitura de uma narrativa para a história.

Percebemos que, por meio do recurso cinematográfico e, por isso, da subjetividade é que o filme se insere no debate sobre o esquecimento do passado pelo exercício de ressignificação das imagens que se movimentam entre o presente e o passado para produção de algo novo. A sensibilização das ideias, que talvez nos possibilite compreender esse filme como agenciador de novas significações sobre o Estado Novo, decorre de uma narrativa que se inflexiona sobre si, revelando-nos o caráter historial do arquivo. O filme nos mostra que não esquecer o passado é criar uma tensão sobre o presente de modo que ele seja outra coisa. Isso acontece quando, ao refletir sobre o seu processo de feitura, a montagem incide em relação à validade dos discursos para revelar uma interpretação que assume sua parcialidade, seu caráter lacunar e, em alguma medida, provisório.

BIBLIOGRAFIA

Benjamin, Walter. 1994. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política.* São Paulo: Brasiliense.

_____. 2006. *Passagens.* Belo Horizonte: Editora UFMG.

Deleuze, Gilles. 2005. *Foucault.* São Paulo: Brasiliense.

Didi-Huberman, Georges. 2012. *Imagens Apesar de Tudo.* Lisboa: KKYM.

Farge, Arlette. 2009. *O Sabor do Arquivo.* São Paulo: Edusp.

Rancière, Jacques. 2012a. *O Destino das Imagens.* Rio de Janeiro: Contraponto.

_____. 2012b. *O Espectador emancipado.* São Paulo: WMF Martins Fontes.
_____. 2013. *Figuras de la história.* Buenos Aires: Eterna Cadencia.

FILMOGRAFIA

Escorel, Eduardo. 2016. *Imagens do Estado Novo 1937-45.* Brasil.

CINEMAS EM PORTUGUÊS

ENTRE A PEÇA E O FILME DA PEÇA, COMO O DOCUMENTÁRIO REVELA A OBRA DE ALBERTO CARNEIRO E VICE-VERSA

Luísa Mendes Tavares[1]

Resumo: A comunicação discute a relação entre a produção de Alberto Carneiro, artista português contemporâneo, e o documentário produzido sobre ele por Catarina Rosendo e Olga Ramos, *Dificilmente o Que Habita Perto da Origem Abandona o Lugar*. A ideia é pensar o esquema: artista – obra – arte – documentário – realizadoras. Como o trabalho de arte se revela através do documentário? Como uma obra construída sobre outra obra se efetua? Quais as características presentes no percurso de Alberto Carneiro são desenvolvidas esteticamente pelas realizadoras no filme? O documentário se desenvolve a partir da narração de sua trajetória, que enfatiza momentos decisivos. No seu percurso criativo, as anamneses são pontos de partida para a criação, na qual a sua unidade é construída a partir da relação corpo e natureza. No documentário, os planos detalhes da construção das esculturas/instalações, destacando a mão interferindo na peça, são intercalados com planos aéreos de florestas e paisagens agrícolas, lugares pertinentes para a concepção dos objetos. Em um plano geral, Alberto Carneiro é confrontado com a obra *O Canavial...*, como se houvesse a constituição do artista através da obra, recuperando seu lugar e revelando a si mesmo. Entre os sons do filme estão músicas instrumentais, o silêncio e a narração em off do próprio a falar do seu traçado. Cada detalhe do documentário revela uma dimensão da produção do artista, assim como, o modo como as obras são apreendidas no filme o constituem como um trabalho autônomo.

Palavra-chave: documentário; arte contemporânea; Alberto Carneiro.

Contato: luisamtbr@yahoo.com.br

Dificilmente o Que Habita Perto da Origem Abandona o Lugar é um filme documentário sobre a vida e a obra de Alberto Carneiro. O média-metragem realizado em 2008 possuí 48 minutos de duração e foi produzido pela Laranja Azul de Lisboa. A direção é compartilhada entre Olga Ramos e Catarina Rosendo. A primeira é a realizadora do filme, a segunda é uma investigadora que se dedica a estudar o artista, pelo menos desde 2002. Apesar de não constar nos créditos, a direção de fotografia foi feita pelo João Ribeiro.

[1] Mestre em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2013). Estudante de Doutorado em Artes pela mesma instituição (2014-2018). Realizou estágio de pesquisa na Universidade de Coimbra (2016/2017). Atua como professora da Universidade Veiga de Almeida, em Laboratório de Criação e Projetos de Moda, operando os temas: arte contemporânea e moda, camuflagem e experiência estética.

Tavares, Luísa Mendes. 2017. "Entre a peça e o filme da peça, como o documentário revela a obra de Alberto Carneiro e vice-versa". In *Atas do VII Encontro Anual da AIM*, editado por Ana Balona de Oliveira, Catarina Maia e Madalena Oliveira, 362-368. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-8-3

Encontrar este filme representou, por si só, uma grande aventura. Filmes recentes se encontram num limbo, ainda não estão disponíveis na *internet* e nem estão nas cinematecas do país. Assim, o filme, por mais próximo que esteja de nós, encontra-se muito distante. Para vê-lo, foram necessárias muitas chamadas, muitas apresentações, rodei Portugal ligando para as principais instituições de cinema e cultura do país. Foi exatamente com as duas realizadoras que consegui e, por coincidência, na mesma terça-feira de abril, encontrei com Catarina Rosendo que me entregou em mãos sua cópia em DVD. No mesmo dia, Olga Ramos me enviou uma mensagem dizendo que o vídeo já estava disponível na *internet*.

Estabelecer um contato com as duas diretoras foi de extrema importância para a elaboração deste artigo, pelo que lhes estou muito grata. As duas trouxeram perspectivas que enriqueceram a análise do filme e o colocaram em um lugar central de encontro entre outros elementos que não haviam sido citados. Se no primeiro momento a ideia era fazer um paralelo entre o documentário e a obra do artista, percebi que a tese de Catarina Rosendo publicada, *Alberto Carneiro: Os Primeiros Anos (1963-1975)*, também fazia parte deste conjunto, assim como outros textos da historiadora, que neste momento não foram incluídos na investigação. Desta forma, o artigo se confirmou como um estudo das interseções entre o filme, a vida e a obra do artista, tendo como contraponto a pesquisa de Rosendo.

I.

O filme privilegia a vida cotidiana de Alberto Carneiro e capta a complexidade existencial que se estabelece entre o artista e seu ambiente, tanto na sua casa como nas paisagens rurais portuguesas. Desta forma, a partir dos estudos de Sílvio Da-Rin, percebe-se semelhanças entre o documentário e os filmes de Flaherty, que construíam uma narrativa dramática a partir da filmagem dos afazeres diários de determinada comunidade. Nestes filmes, que remetem a origem deste gênero, o convívio do cineasta com a população escolhida era fundamental para o êxito do projeto. "É preciso dominar o material na locação e ganhar intimidade com ele para ordená-lo. Flaherty imerge por um ano, até dois. Ele vive com a população local até que a história conte-se 'por si só'" (Hardy *apud* Da-Rin 2004, 74).

Na tese publicada de Catarina Rosendo existem muitas notas de pé de página que indicam que as informações obtidas para a execução do estudo foram realizadas em conversas informais com o artista entre 2002 e 2006. Esse caso ratifica a ideia de um documentário feito a partir da vivência entre seu personagem principal e as realizadoras. Como nos filmes de Flaherty, primeiro se conhece o protagonista para depois filmá-lo. Se, por um lado é mais fácil para o personagem lidar com os aparatos tecnológicos presentes na filmagem e realizar confortavelmente suas atividades de forma mais próxima ao natural, ainda que sejam encenações de si mesmo; por outro, estende-se as possibilidades, já que após longo convívio, se polarizam as oportunidades de registro. Em diferentes passagens do filme, tem-se a impressão que este se constitui como realização prática do livro da investigadora. É uma forma de tornar acessível uma pesquisa extensa que resulta em uma tese que tem menos chance de ser lida do que um filme de ser assistido.

Mais duas características do documentário evidenciam a influência de Flaherty sobre o filme. Primeiro, se admite uma posição que, para além do estilo ou do gosto estético, vai ao encontro das próprias demandas do conteúdo apresentado no média-metragem. Se o artista produz seu trabalho a partir da troca com o meio, focado em uma convivência com a natureza e com sua própria casa, pode-se concluir que tanto as obras de Alberto Carneiro quanto o filme se estabelecem a partir da mesma premissa, a relação do artista com o ambiente que o cerca. O título do documentário também evidência tal proposta, os versos de Hölderlin: *Dificilmente o Que Habita Perto da Origem Abandona o Lugar*, reforçam a ideia de que o filme situa a trajetória de Alberto Carneiro a partir da afinidade que ele estabelece com sua terra natal. Assim como em Flaherty a relação formada entre os personagens e seus *habitats* são fundamentais para a realização do filme.

É pelo mote do título que se abrem os cinco encontros que pretendo estabelecer neste artigo ao reaproximar a obra de Alberto Carneiro e o documentário. Os outros quatro fazem referências as falas dos filmes e os escritos do artista, o enredo e sua vida, as técnicas cinematográficas e a apresentação da obra *O Canavial: Memória Metamorfose de Um Corpo Ausente*, 1968.

II.

A escolha do título do documentário dialoga também com os títulos das obras de Alberto Carneiro. Primeiro porque os nomes das obras são em sua maioria frases, que trazem uma dimensão explicativa para o trabalho e remetem à lugares de forma direta e localizada. Por exemplo: *O Canavial: Memória Metamorfose de Um Corpo Ausente*, 1968, *Uma Floresta para Teus Sonhos*, 1970, *Um Campo Depois da Colheita para Deleite Estético do Nosso Corpo*, 1973-1976, *Os Sete Rituais Estéticos Sobre Um Feixe de Vimes na Paisagem*, 1975. Segundo o Alberto Carneiro, em uma fala do filme, os títulos não seriam necessários para as obras, porém reconhece sua relevância para o modo como sistema de arte está organizado. Devido a este imperativo, prefere abrir o diálogo de sua obra com o espectador por meio de uma sentença lúdica, que fornece pistas da experiência a qual a obra se propõe e demarca os lugares como pontos de convergência entre a arte, a natureza e o corpo.

Sobre as falas do filme, pode-se dizer que o documentário se desvia do modelo predominante na atualidade, em que pessoas ligadas ao protagonista das mais diversas procedências discursam sobre ele, e privilegia apenas a voz do artista e as fitas do áudio da astróloga que lê seu mapa astral. A voz do artista em *off* está presente em quase todas as cenas, as falas não são correlatas à imagem, elas não descrevem o que se passa, elas não explicam as atividades do artista. A voz incorpórea gruda na imagem uma camada, que extensa e subjetiva, abre outras leituras da cena, é um viés que colabora para a multiplicação das dimensões perceptíveis do filme.

Alberto Carneiro se dedicou também a pensar, refletir e escrever sobre o seu trabalho. Seguindo o modelo habitualmente visto na arte contemporânea, quase todas as suas instalações possuem um plano detalhado com anotações que, além de delinearem tecnicamente a peça, vislumbram uma concepção ideológica do trabalho. Assim como no filme, o texto falado ou escrito, cria mais uma camada para os

trabalhos. Segundo a investigadora: "o texto caminha por dentro da obra" (Rosendo 2007, 102), são palavras estruturantes que edificam as peças durante sua elaboração, porém, depois da obra pronta, perdem a função de sustentação para se tornarem um outro modo de apreciação do trabalho. Os textos são como uma lente, ela é capaz de delimitar com precisão a obra, mas não limitam suas formas de apreciação, levando o espectador para muitos outros lugares.

III.

O terceiro encontro é entre a vida do artista e o enredo do filme. Quatro situações se repetem ao longo do documentário, das maneiras mais diversas, marcando o eixo principal da existência do artista: a prática e o gesto manual, o cotidiano e a casa, a paisagem e as anamneses.

Durante os 48 minutos, Alberto Carneiro corta tronco de árvore, apara galhos, martela com goiva os troncos, serra com serra elétrica, faz enxertia, colhe vagem do pé, cata folhas secas e frutos caídos, organiza varas de bambu, enfim, uma dezena de atividades manuais que requerem o corpo presente. Os afazeres do campo permanecem no corpo do artista de 70 anos, estes foram adquiridos em outros tempos através da prática, já que "só se aprende com o corpo, com o corpo sofrido" (*Dificilmente*...).

A casa do artista, como já mencionado, aparece como uma das personagens principais de sua trajetória. A maioria das cenas são rodadas neste espaço, onde a mais ordinária atividade é reinventada para a câmera. Falar ao telefone, folhear as páginas de um livro, tomar banho, colocar lenha na lareira e descascar uma maça fazem parte da rotina do artista apreendida nas filmagens. A casa é a mesma da infância, ponto de partida da relação do artista com o mundo, onde ele sempre morou, exceto quando viveu em outra cidade ou país. Ainda que reformada, ela guarda o local de origem que Alberto Carneiro tanto persegue, uma relação com o *habitat* que para ele só pode estar situada antes mesmo do seu nascimento.

As paisagens percorridas por Alberto Carneiro estão presentes no filme. Desde o começo surgem sequencialmente em planos estáticos, ambientando o espectador sobre de onde se fala. Durante sua trajetória, a paisagem construída por cada um através do olhar e encenada pela linha do horizonte, constituiu uma das influências do artista. A paisagem é a primeira elucubração consciente de Alberto Carneiro para a constituição de uma arte que perpassa mais pela vivência do que a contemplação escultórica. As texturas presentes na tela, as cores, a dimensão espacial do local, tudo traz pistas de uma sensação que impregnou o artista e foi tão marcante em sua obra.

> "Ao reflectir sobre a paisagem revejo-me nela, encontro-me no seu centro como ser que se move e assim apreende os sentidos culturais pelos quais chego a sentir e a saber o que é a paisagem.
>
> A paisagem é uma construção cultural sentida e consciencializada por deleite dos meus sentidos – o olhar, o ver, o cheirar, o saborear, o tocar: o mover-me nela e ser simultaneamente eu e ela como consciência de um corpo uno." (Carneiro 2007, 173)

Por último, se identifica as anamneses como parte integrante do enredo. A maior parte das falas em *off* do artista está relacionada com acontecimentos do passado, seu tempo como santeiro, sua viagem à Inglaterra, sua relação com os estudos acadêmicos e outros acontecimentos que foram decisivos no seu caminho. Entre as imagens que evocam suas anamneses, estão as fotos de fragmentos de outros trabalhos, o artista ao 'visitar' seu arquivo e vídeos antigos de locais pelos quais Alberto Carneiro poderia ter passado. Estes elementos ajudam a refazer o mesmo traçado do artista, em uma tentativa de perceber os fatos que o tornaram singular.

Por um lado, qualquer filme que pretende abordar a vida e obra de um artista com mais de 40 anos de percurso terá que, necessariamente, tocar nas memórias que o constituíram como tal; por outro, ainda em 1968, as memórias de infância de Alberto Carneiro já se revelam como fundamentais para a formação dos seus primeiros trabalhos de instalação. As lembranças na ruralidade portuguesa aparecem como precursoras de uma transformação corporal que aciona o sentido estético do artista, "onde a experiência de lugar atravessa uma transformação de seus valores vivenciais para uma dimensão estética" (Rosendo 2007, 81). As anamneses enfocadas no filme não só retratam o que foi a vida do artista, mas remontam aos processos aos quais ele se submete para construir sua obra.

IV.

O quarto encontro se refere às técnicas cinematográficas usadas por Olga Ramos e João Ribeiro durante o filme. As escolhas não só preenchem uma demanda prática, como também denotam um alinhamento com a plástica de Alberto Carneiro. Ainda que se procure uma verossimilhança com a realidade do artista, é sabido que "Você fotografa a vida natural, mas também, pela justaposição do detalhe, a interpreta" (Da-Rin 2004, 74). Esta ideia de que ainda que se esteja envolvido com o natural, ele nunca será como o natural, também está presente na obra de Alberto Carneiro: "É evidente que eu não afirmo que uma árvore é uma 'obra de arte'. O que eu digo é que posso tomar uma árvore e transformá-la em obra de arte" (Carneiro *apud* Rosendo 2007, 131). Cada escolha dos diretores é uma interpretação de uma dimensão estética do artista correlata às suas próprias percepções, entre elas estão o *contra-plangée* que apresenta o personagem e os planos detalhe das mãos.

Entre as primeiras cenas do documentário está a apresentação do personagem principal. Através de um *contra-plangée* vemos as mãos do artista segurando uma tesoura de jardinagem e cortando galhos para a câmara. Ao fundo, um céu azul de verão aquece a cena. O artista está em meio ao seu jardim, local no qual trabalhava diariamente e tratou como sua última e grande obra. É através do jardim que os espectadores do filme podem conhecer este artista. O *contra-plangée* é uma opção quando se quer engrandecer algo: uma pessoa, um prédio ou uma árvore. É notório que o protagonista é imprescindível para a realização de qualquer filme, porém, neste primeiro contato com o público, não é mostrado seu rosto ou corpo inteiro, as mãos dele sobre o céu azul, os galhos, a tesoura e um pedaço de uma estrutura arquitetônica aparecem como mais relevantes que sua fisionomia. Para a apresentação de um

escultor esta sequência retoma o seu sentido, aqui importa menos quem ele é, e mais o que ele faz de forma manual.

As mãos são o primeiro contato do espectador com o Alberto Carneiro e isso se repetirá em muitos planos detalhe. São diversas as vezes que o enquadramento se detém no manejo do artista, deixando o espectador completar o que está fora do quadro. Mesmo quando o personagem declama uma poesia, são as mãos em movimento que constroem a imagem, sobre um fundo escuro, elas se articulam complementando a fala que trata do olhar. Ainda que o fazer manual seja parte integrante da obra e do filme, nem por isso deixam de carregar uma certa ambiguidade.

Na tese de Rosendo, um dos objetos trabalhados pela investigadora é o *Caderno Preto, 1968-1971*. Trata-se de um caderno realizado por Alberto Carneiro durante sua estadia em Londres, que posteriormente se tornou um livro de artista. A abertura do caderno é feita através da frase *My hands have no meaning anymore*. Esta frase adquire sentido quando colocada próxima a esta fala do artista:

> "As minhas mãos sabiam fazer muitas coisas, mas, a dada altura, elas ultrapassavam-me nesse jogo de habilidades condicionantes do ato crítico. Essa "recusa das mãos" tem muito a ver com a consciência de que tinha de desmontar os meus reflexos condicionados para ser mestre dos meus atos criativos." (Carneiro 2013, 57)

Aqui estamos diante da passagem do artista de um trabalho escultórico para instalações, se ambos requerem aptidões semelhantes, o segundo não exige a habilidade manual como premissa indispensável. O documentário foca no manuseio das matérias e ferramentas, compreendendo a relevância para Alberto Carneiro, sem por isso deixar de problematizar as reflexões que partiram do artista nesta mudança de perspectiva em relação ao seu fazer estético.

V.

O quinto encontro proposto é a obra *O Canavial: Memória Metamorfose de Um Corpo Ausente*, esta instalação marca o percurso ratificado anteriormente. A obra é elaborada a partir da organização de varas de bambus que são amarradas por fios, ainda que a obra seja feita com a manipulação das varas, o gesto é suave e simples. Diante de uma sala preta, em um plano aberto, assiste-se ao artista correr vara por vara dispostas horizontalmente no chão e posicionar de forma vertical na sala. A montagem se torna uma performance aos olhos dos espectadores, que acompanham os movimentos do artista, como se a energia entre o corpo e as varas fosse transferida uma a uma, como se o tronco voltasse a ser árvore.

A montagem do *Canavial...* é o ápice do documentário, é como se as cenas anteriores preparassem o público para este momento. Todo o percurso do artista foi imprescindível para que esta instalação fosse montada com a precisão que se nota em cena. Alberto Carneiro conta que a concepção do trabalho começa na sua temporada

na Inglaterra, enquanto estudava na capital. Sobrecarregado de um estudo acadêmico que passou pela Universidade do Porto, ele buscava uma volta ao lugar de origem no seu trabalho artístico. Através de fortes anamneses transcorridas neste período, foi possível se reconectar com impressões da sua infância que já tinham sido esquecidas. As lembranças do contato corporal entre Alberto Carneiro e a natureza, ainda quando criança, foram responsáveis pela emergência de uma sensação estética que culminou na realização do trabalho. A obra exprime o percurso de "um corpo que buscou na sua natureza a realização artística e a identidade estética" (Carneiro 2007, 116).

Em um dos planos finais do filme, o artista confronta a obra terminada. No primeiro plano, seu corpo está no centro da tela, virado de costas, na qual é perceptível apenas a silhueta já que há uma contraluz. Ao fundo, as varas de bambu iluminadas brilham entre os tons verde e amarelo, suas sombras riscam o chão. O artista imóvel contempla a obra. Agora ele é espectador, sua percepção estética do trabalho finalizado retomará a experiência estética da natureza que gerou a obra? É neste momento que Alberto Carneiro reconhece sua identidade estética, só o trabalho artístico permite esta manifestação. No confronto com *O Canavial*..., a constituição do artista ocorre através da obra, ele recupera seu lugar revelando a si mesmo.

Palavras Finais

Os filmes já foram pensados como uma linguagem imparcial, feitos de uma maneira que não fosse possível perceber as montagens e sequências artificias. Deveria ser a câmara, o olho mágico mecânico capaz de capturar as imagens ao redor sem acrescentar nenhum tipo de perspectiva. Estas impressões influenciaram até Alberto Carneiro, quando trata de seu trabalho com fotografias de atos performativos: "Uso a fotografia porque ela é o suporte que, ao nível do registo da acção, mais me liberta para a montagem conceptual do trabalho. Ela é o suporte da mediação imparcial" (Carneiro *apud* Rosendo 2007, 184). Desfeitas estas impressões, percebe-se que "toda obra é a transformação de outras obras, (...), é uma leitura de outras obras, e, ao mesmo tempo, dá a sua novidade como leitura para que outras obras se ramifiquem" (Omar *apud* Da-Rin 2004, 200). Assim, cada detalhe do documentário revela uma dimensão da produção do artista, assim como o modo que sua vida e obras são aprendidas no filme, o constituem como um trabalho autônomo.

BIBLIOGRAFIA

Carneiro, Alberto. 2007. *Das Notas Para Um Diário e Outros Textos: Antologia*. Org. Catarina Rosendo. Lisboa: Assíro & Alvim.

Carneiro, Alberto. 2013. *Arte Vida: Vida Arte.* Porto: Fundação Serralves.

Da-Rin, Silvio. 2004. *Espelho Partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.

Rosendo, Catarina. 2007. *Alberto Carneiro: os Primeiros Anos (1963-1975)*. Lisboa: Editora Colibri.

FILMOGRAFIA

Ramos, Olga; Rosendo, Catarina. 2008. *Dificilmente o Que Habita Perto da Origem Abandona o Lugar*. Laranja Azul. 1 [DVD (48m)].

A CIRCULAÇÃO DA PRODUÇÃO UNIVERSITÁRIA LUSO-BRASILEIRA NAS REDES SOCIAIS

Maria Cristina Tonetto[1]

Resumo: Este artigo apresenta os resultados obtidos sobre a circulação das produções acadêmicas de seis Universidades Públicas, sendo quatro Instituições brasileiras e duas portuguesas de Ensino de Cinema, nas redes sociais entre 2011 e 2013. Este material é parte da pesquisa de doutorado, na qual analisamos tendências da circulação da produção audiovisual universitária e seus modos de compartilhamento na internet. Nesta investigação abordamos a visibilidade nas redes sociais, como os egressos percebem e trabalham a visualização dos filmes elaborados para a conclusão de curso. O compartilhamento das obras na pré-produção é outro ponto abordado neste artigo, que apresenta resultados das páginas partilhadas pelos alunos. O que é compartilhado e de que forma o material está sendo apresentado para os utilizadores da *web*. Os tópicos abordados nesta pesquisa proporcionaram o conhecimento de dados coletivos e individuais, aproximações e distanciamentos culturais. As páginas das produções analisadas revelam a forma de identificação e aproximação dos jovens realizadores com o seu público. Acreditamos que é cada vez mais necessária a discussão das produções cinematográficas universitárias, pois apresentam dados relevantes para a pesquisa e o ensino de cinema.
Palavras-chave: cinema universitário; circulação; público; pré-produção; redes sociais.
Contato: kytta7@gmail.com

As tecnologias digitais modificaram as relações entre o consumidor e o produtor audiovisual, precisando este último de repensar as formas como distribui e faz circular os seus produtos na *internet.* A circulação das produções audiovisuais nas redes sociais digitais é um tema recente, encontrando-se o seu estudo numa etapa inicial. Apesar do seu crescimento e da sua relevância notória, não encontramos autores que analisem a produção dos cursos de cinema e os seus reflexos na era digital. As diversas ferramentas disponíveis para os jovens realizadores publicarem e circularem suas obras e o modo como elas modificaram a forma de comunicação entre os acadêmicos e seu público ainda não foram analisadas pelos teóricos dos estudos fílmicos. As redes sociais *online* ampliaram o alcance na divulgação das obras acadêmicas e tornaram-se um novo meio para a circulação do material dos novos

[1] Doutoranda na Universidade da Beira Interior, Portugal, professora no curso de Jornalismo do Centro Universitário Franciscano, RS, Brasil, bolsista CAPES processo n° 0984/14-0.

Tonetto, Maria Cristina. 2017. "A circulação da produção universitária luso-brasileira nas redes sociais". In *Atas do VII Encontro Anual da AIM*, editado por Ana Balona de Oliveira, Catarina Maia e Madalena Oliveira, 369-378. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-8-3

realizadores. Dada a sua utilização para a divulgação das produções cinematográficas dos estudantes, trataremos neste texto os resultados obtidos na pesquisa de como os alunos percebem a visibilidade na *web* e o compartilhamento na pré-produção dos curtas-metragens universitários e a divulgação nesta etapa cinematográfica.

Foram analisadas seis universidades no Brasil - Universidade de São Paulo (USP), Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Universidade de Brasília (UnB) e Universidade Federal Fluminense (UFF); em Portugal: Universidade da Beira Interior (UBI) e Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC) -, entrevistamos 35 alunos egressos dos cursos de cinema dos anos de 2011, 2012 e 2013. Analisamos a circulação de 99 produções cinematográficas dos egressos das universidades pesquisadas.

As redes sociais digitais escolhidas para esta pesquisa - Facebook e Youtube - foram eleitas em função do acesso dos jovens estudantes e da facilidade de compartilhamento da produção audiovisual através das mesmas, nos últimos cinco anos. Segundo a Cetic.br[2], na pesquisa TIC Domicílios, desenvolvida em 2014, o percentual de brasileiros de 10 anos ou mais que são usuários de *internet* chegou a 55%, o que corresponde a 94,2 milhões de usuários. Na mesma pesquisa a utilização das RSD figura entre as ações mais citadas, por 76% dos internautas. Entre os portugueses que utilizam a *internet*, o Facebook é a rede mais acessada, com 94% da preferência dos internautas; a segunda opção, com 43% da preferência, é o Youtube, segundo dados da Marktest, que realizou um estudo sobre os portugueses e as redes sociais 2015[3]. A pesquisa da Secretaria de Comunicação Social da Presidência da República[4], realizada em 2015, coloca o Youtube como a terceira rede social mais acessada no Brasil.

Partindo deste panorama de novas tecnologias e das modificações verificadas no processo consumidor–produtor e nas relações sociais, que são determinados digitalmente, entendemos como oportuno pesquisar e refletir sobre as condições da produção audiovisual acadêmica e a sua circulação na *web*. Essas ligações estão na pauta das novas pesquisas, pois como lembra Primo (2013, 8) "quer-se, isso sim,

[2] Centro Regional de Estudos para o Desenvolvimento da Sociedade da Informação, do NIC.br, é responsável pela produção de indicadores e estatísticas sobre a disponibilidade e uso da *Internet* no Brasil, divulgando análises e informações periódicas sobre o desenvolvimento da rede no País. O Cetic.br é um Centro Regional de Estudos, sob os auspícios da UNESCO. Mais informações em http://www.cetic.br/.

[3] http://www.marktest.com/wap/private/images/logos/Folheto_redes_sociais_2015.pdf

[4] http://www.secom.gov.br/atuacao/pesquisa/lista-de-pesquisas-quantitativas-e-qualitativas-de-contratos-atuais/ -pesquisa-brasileira-de-midia-pbm-2015.pdf

estudar as relações em redes na *internet* como elas se apresentam, evitando-se que o deslumbre pelo novo ofusque a reflexão". A divulgação das pesquisas realizadas com os novos dados que são apresentados nas RSD é uma forma de desvendar o que acontece entre os usuários destes sistemas. Embora a maioria dos internautas tenha um perfil nas RSD, esta interação nem sempre está vinculada ao seu relacionamento profissional.

O consumo de *internet* cresceu 32% nos últimos cinco anos entre a população brasileira, segundo pesquisa realizada pelo IBOPE[5], em 2015, sobre O Consumidor de Mídia Brasileiro, que também apontou as redes sociais como uma de suas principais atividades (para 84% dos internautas). Em Portugal, o número de utilizadores das redes sociais triplicou entre 2008 e 2015, passou de 17,1% para 54,8%, conforme pesquisa da Maktest[6], que aponta os computadores portáteis em primeiro lugar no acesso a estas redes e os smartphones em segundo, com 58,1% da preferência. As RSD ainda contribuem de forma significativa para as mudanças das novas mídias, que hoje têm um outro tipo de interação com seu público, procura estar na *internet*, estabelecer uma comunicação mais próxima, com a criação de páginas dos filmes, programas e jornais, modificações que podem ser percebidas no comportamento do público. O debate e as conversas muitas vezes realizados nos cafés e nos bares e reuniões familiares são hoje realizados nas RSD, que colocam opiniões e embates entre seus utilizadores. Conversas que eram pautadas pela mídia tradicional e, hoje, começam a partir de assuntos que se disseminaram nas RSD.

A sociabilidade tradicional convive com a atual, os espaços não são mais demarcados pelo geográfico e sim por projetos, culturas e demais identificações. Hoje, as trocas sociais estão nos vários modos de interagir nas RSD, seja através do perfil ou das comunidades que agrupam os indivíduos com as mesmas afinidades. Michel Maffesoli acredita que hoje a sociabilidade é um terreno movediço, "necessita de um tratamento adequado e não é vergonha fazer "surf" sobre as ondas da sociabilidade" (1998, 11). A volatilidade das relações em rede e a forma como se estabelecem os vínculos, nos remetem ao "surf" que o autor menciona.

O público estabeleceu novas dinâmicas no seu relacionamento com as mídias, participa mais, escolhe com facilidade e, também, rejeita aquilo que não está dentro

[5] Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística. Pesquisa divulgada em fevereiro de 2016. https://www.kantaribopemedia.com/o-consumidor-de-midia-brasileiro/

[6] http://observador.pt/2016/06/29/uso-das-redes-sociais-em-portugal-triplicou-em-sete-anos-mas-empresas-utilizam-nas-pouco/

das suas opções. O público está mais exigente, pois tem consciência do seu poder de escolha e das múltiplas opções que são oferecidas a cada minuto. Para Porto-Renó *et. al.,* os internautas não se contentam mais em ser meros espectadores, "querem ressignificar suas experiências e sua relação com os meios de comunicação e com os produtos culturais por estes oferecidos: estórias, filmes, programas de TV, seriados" (2011, 204).

Os atores não participam simplesmente do novo sistema de comunicação, eles constroem as ferramentas, se apropriam e modificam suas finalidades, criando assim, novas aplicações. Como já defendia Mcluhan e Powers "Los usuários se convertirán en productores y consumidores en forma simultânea" (2011, 91), definidos como os novos produtores de conteúdo, os *prosumers* (produtores+consumidores).

Como lembra Jenkins (2008), o paradigma da convergência acredita que as mídias novas e antigas irão interagir de formas cada vez mais complexas. É uma interação que está em processo, que necessita de muita observação, reflexão e estudo para, quem sabe, se entender as mudanças que estão sendo delineadas na sociedade, na política e na cultura nesta fase de transição e de transformação.

O envolvimento dos acadêmicos com suas produções audiovisuais nas RSD só é perceptível depois de uma análise mais criteriosa desse entrecruzamento e da divulgação do material pelos egressos. Os critérios estabelecidos pelos ex-alunos para a escolha da plataforma de divulgação e do que devem divulgar não seguem uma única linha, modificam-se de um acadêmico para outro e em muitos casos a prática é diferenciada do discurso. Os dados podem ser constatados nesta pesquisa, que analisou o material dos egressos em duas redes sociais digitais (YouTube e Facebook) durante o processo de pré-produção da obra cinematográfica. Dados que nem sempre coincidem com as teorias apresentadas sobre o envolvimento dos navegadores nas redes sociais digitais, pois os novos realizadores audiovisuais desta investigação ainda olham para a *web* como um meio auxiliar para a divulgação dos produtos cinematográficos.

A disponibilização de conteúdos nas RSD é uma prática da contemporaneidade e no contexto do ensino audiovisual também se verifica. Os universitários compartilham imagens, textos e vídeos no Facebook e Youtube. Através das redes discutem os problemas de organização e condução das produções acadêmicas, e divulgam as apresentações dos filmes e premiações.

A espalhabilidade de informações além fronteira propicia a escuta de outros pontos de vista, críticas e novas construções. Mudanças essas que são percebidas na forma como os acadêmicos compartilham, apresentam e circulam suas produções audiovisuais. Eles utilizam a fluidez ininterrupta de comunicação para modificar os sistemas que já estavam arraigados, diversificam a cultura e ampliam as oportunidades de visibilidade.

Visibilidade das Produções Universitárias nas redes sociais digitais

A principal característica dos sites de RSD é a visibilidade, que permite que os conteúdos circulem além muros, além-fronteiras, cria novos olhares e novas trocas entre os realizadores e os espectadores. Hoje, a produção universitária estabeleceu novas relações com o seu público, que permite maior visibilidade do seu trabalho e um retorno instantâneo.

Podemos constatar que a maioria dos acadêmicos acredita na visibilidade das RSD. As respostas, porém, não foram unânimes. Alguns alunos discordam dos autores que colocam a visibilidade como ponto nevrálgico de uma circulação. Os números levantados nas entrevistas realizadas nesta pesquisa sobre a importância atribuída à visibilidade cinematográfica pelos alunos estão na Imagem 1. Podemos constatar também, entre os alunos entrevistados (35), nas seis universidades, o número de acadêmicos que acreditam na visibilidade das RSD em cada uma das instituições.

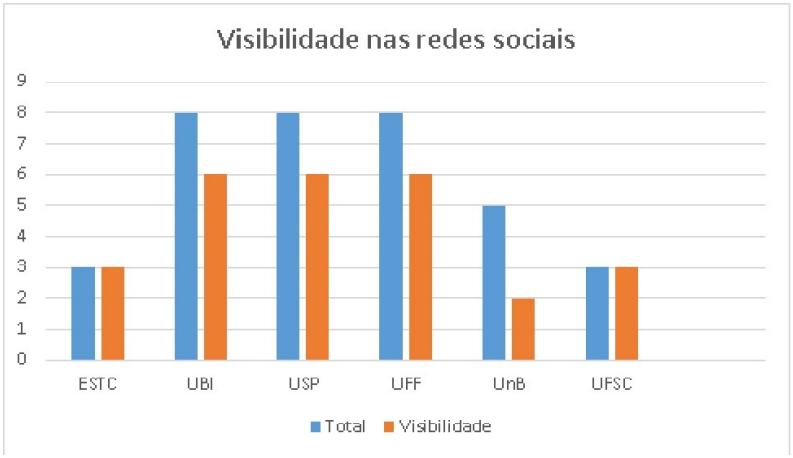


Imagem 1 (Elaboração da autora)

Pelo resultado da (Imagem 1), podemos constatar que a maioria dos acadêmicos entrevistados para esta pesquisa acredita na visibilidade das redes sociais digitais, mas apenas em duas das seis instituições isso acontece com 100% dos inquiridos (ESTC e UFSC). A credibilidade está acima dos 50% na USP, UBI e UFF (75%). Somente na Universidade de Brasília (UnB) os dados são menores, com menos de metade (40%) de respostas positivas. As respostas positivas foram 23 e as negativas 12, o que confere um percentual de 66% para aqueles que acreditam na visibilidade.

A visibilidade das RSD não pode ser medida somente pelo perfil do usuário, pois novos *links* são realizados quando acontece o compartilhamento e novas visualizações ocorrem. Mas, para tanto, é necessário analisar mais de uma rede social e estabelecer os parâmetros destas ligações. Para que estas conexões ampliem a partilha é preciso que o internauta participe desta distribuição. A visibilidade depende do empenho dos atores que estão envolvidos com a produção do filme, da sua disponibilidade e do que eles colocam e como expõem a produção cinematográfica para os internautas.

A visibilidade do projeto na fase de pré-produção acontece por vários motivos, muitos alunos partilham para criar um laço com seus seguidores nas redes sociais digitais. Outros estudantes criam a página para divulgar o processo do filme, as primeiras fotos *still*, croquis de figurino, música que será utilizada no filme, para divulgar o ator que fará parte do elenco e outras informações. A solução das necessidades também aparece em menor escala, com chamadas para seleção de elenco e objetos cenográficos. A criação de uma página serve também para divulgar os procedimentos da produção para todos os envolvidos no projeto. Percebe-se em muitos casos que as redes são uma extensão da base de produção.

Compartilhamento na pré-produção

As novas formas de compartilhamento online e as novas ferramentas colocaram os jovens como produtores culturais e difusores de informações, que já circulam na fase de pré-produção cinematográfica, como a escolha do elenco, das locações, captação de recursos e fotos dos atores. Esses jovens realizadores encontraram na *internet* formas de divulgar e viabilizar a obra, seja na fase de preparação, na de rodagem ou na de promoção. Nos dados coletados durante a investigação constatamos que uma das ações mais recorrentes entre os egressos dos cursos de cinema é a partilha do projeto durante a fase de pré-produção. Os motivos para esta partilha

dividem-se, fundamentalmente, entre a necessidade de reunir condições e recursos para a concretização do filme, como elenco, cenários ou equipamento, e a arrecadação de fundos para financiar o projeto.

Uma das formas encontradas para a viabilização dos projetos universitários que necessitam da captação de recursos para sua concretização, são as redes colaborativas que surgiram na *web*. Essas redes podem auxiliar a produção cinematográfica em todas as etapas de um filme, na captação de recursos, no empréstimo de equipamentos e locações, para conseguir atores, finalização de filmes.

Na Imagem 2 podemos constatar o número total de produções cinematográficas das instituições da pesquisa, bem como o número de alunos que compartilham as mesmas na pré-produção e os que não o fazem.

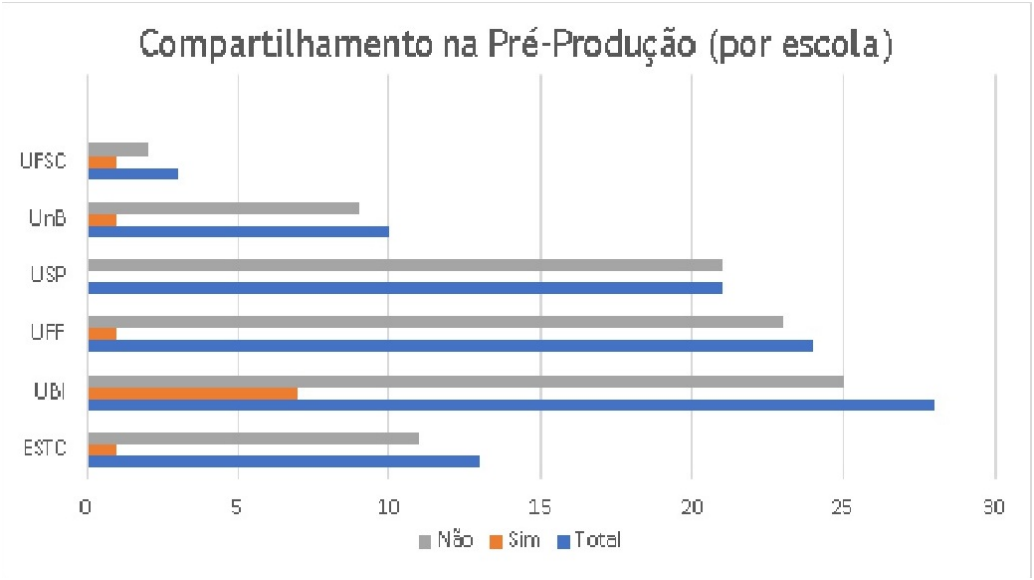


Imagem 2 (Elaboração da autora)

Os dados apresentados na Imagem 2 deixam evidente que o compartilhamento foi realizado por um número pequeno de alunos na pré-produção. Na UFSC, o índice é de 33% - das 3 produções da universidade, uma foi compartilhada. As outras instituições apresentam índices inferiores a 20%, a ESTC com 7,69%, a UnB com 10%. A UFF apresenta uma percentagem de 4,1%, pois somente um egresso compartilhou a produção entre os 24 filmes da escola. Os egressos da UBI foram os que mais compartilharam o material na pré-produção, 7 filmes estão presentes na rede social Facebook. O percentual de compartilhamento foi de 25% do total de 28 filmes. A USP não pontuou, porque nenhum dos acadêmicos entre 2011 e 2013 partilhou com os navegadores as produções realizadas.

Somente 11% da produção foi compartilhada na pré-produção, os outros 88 filmes não criaram um vínculo com os internautas, deixando essa ligação para o período de gravação e nas outras etapas da realização cinematográfica, como poderemos constatar ao longo das várias fases que serão abordadas nesta investigação. Os números apresentados revelam a falta de interesse dos egressos em estabelecer um contato com o futuro público das obras na primeira etapa do processo cinematográfico.

Divulgação na pré-produção

A criação de uma rede de interessados pelo produto cinematográfico é outro motivo para a divulgação da produção. Alguns acadêmicos não disponibilizaram conteúdo na pré-produção dos curtas-metragens, opinião que se modifica depois da universidade, pois acreditam que é necessário participar das redes para ter um retorno do público.

Entre todas as produções realizadas nas seis universidades da pesquisa, 11 filmes disponibilizaram o material nas páginas já na pré-produção, 3 filmes no Brasil e 8 em Portugal.

Imagem 3 – Página do filme *Laços*, de Karine Martins (UFSC/2013), no Facebook

O mundo digital facilitou a partilha dos produtos na fase de pré-produção, mas ainda estamos num processo novo, que se encontra em construção; portanto, as dúvidas dos realizadores sobre a partilha ou não do material na primeira etapa ainda deixa muitos trabalhos fora da *internet*. O melhor caminho para divulgar e

compartilhar o que está sendo desenvolvido ainda é um dos maiores desafios dos realizadores. Ainda estamos na beira da fenda aberta e nem todas as incertezas serão resolvidas rapidamente. Os novos modos de fazer, ver e distribuir a produção audiovisual têm como um de seus objetivos atrair o público. O tipo de investimento e a apropriação das ferramentas que os jovens farão, irá definir o retorno que eles vão obter.

As modificações introduzidas pelo sistema digital de produção, distribuição e exibição ainda estão em curso, mas já podemos afirmar que a instantaneidade da *web* e a pluralidade de conteúdos são marcas deste novo século e fatores decisivos na existência das produções universitárias.

A análise das produções de seis universidades do Brasil e de Portugal, entre 2010 e 2013, e a circulação do respetivo material na *web* até 2017, nos revelou a dinâmica que os egressos desenvolveram para partilhar a produção acadêmica e ampliar a visibilidade do material nas redes sociais digitais YouTube e Facebook. Em termos gerais, uma análise estatística permite-nos perceber que dos 99 filmes produzidos pelos egressos nos três anos analisados na pesquisa, encontramos material de 56 filmes nas RSD da pesquisa, o que revela que 56% das obras estão de alguma forma *online*, amplificando a visibilidade da produção acadêmica em relação ao contexto mediático pré-digital.

Através dos dados levantados em nossa pesquisa é possível dizer que os filmes ganharam visibilidade em todas as etapas da produção cinematográfica (da pré-produção à pós-produção), mas também para lá delas. Isto significa que os egressos criaram certamente páginas na *web* para viabilizar a produção, mas, também, para estabelecer um vínculo permanente e continuado com o público dessas obras através da distribuição e da exibição – a este conjunto alargado de procedimentos comunicacionais estabelecidos entre autores e receptores, por vezes anteriores à pré-produção e posteriores à pós-produção, chamamos precisamente circulação. Tal leva-nos a concluir que a comunicação com o público deve ser trabalhada com uma nova organização estratégica, pois, como lembra Jenkins, *et al*., (2013), hoje esse espectador não pode ser olhado como era visto antes da *web*. Os produtores e realizadores precisam saber quando, como e onde compartilhar o material cinematográfico. Dado que na contemporaneidade todos querem participar, partilhar e comentar, é necessário, portanto, estar atento a forma como se estabelecem os vínculos com o público.

O que concluímos através da análise das páginas dos filmes nas redes sociais ou das postagens de peças publicitárias dos estudantes dos cursos de cinema – e esta é uma das ilações fundamentais – é que existe claramente a falta de uma divulgação planejada. Por exemplo, em muitos casos as páginas são criadas e não há um estímulo para a participação do público; em outros casos, não há uma interação dos administradores dos perfis com os "amigos" ou navegadores do *site*, que não recebem respostas para alguns questionamentos. O descaso com os navegadores fica evidente quando encontramos uma página criada e abandonada pelos utilizadores, que, dessa forma, quebram os vínculos com seus seguidores. Esse comportamento demonstra uma impreparação dos acadêmicos na condução da divulgação e circulação dos filmes e das dinâmicas de interação com o seu público-alvo.

BIBLIOGRAFIA

Jenkins, Henry. 2008. *Cultura da Convergência* (trad. Susana Alexandria). São Paulo: Aleph.

Jenkins, Henry.; Ford, Sam.; e Green, Joshua. 2013. *Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture*. New York: New York University Press.

Mafesoli, Michel. 1998. *O Tempo das Tribos: o Declínio do Individualismo nas Sociedades de Massa.* Rio de Janeiro: Forense Universitária.

Mcluhan, Marshall., e Powers, R. Bruce. 2011. *La Aldea Global* (6a ed.). Barcelona: Gedisa.

Porto-Renó, Denis.; Versuti, Andréa.; Moraes-Gonçalves, Elisabeth.; *Et al*. 2011. *Narrativas Transmídia: Diversidade Social, Discursiva e Comunicacional*. *Palabra Clave* Vol. 14, nº 2, 201–215. Disponível em: http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64921329002 . Acedido em: 15 de maio de 2015

Primo, Alex. 2013. *Interações em Rede*. Porto Alegre: Sulina.

organização:

AIM
ASSOCIAÇÃO DE INVESTIGADORES DA IMAGEM EM MOVIMENTO

CECS

apoio:

FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia

DELTA
CAPES