

ISSN 2175-0769

# O MOSAICO

número 14, Janeiro/Junho 2017

## POLIFONIAS NOS ESTUDOS DO CINEMA E DO AUDIOVISUAL I



REVISTA DE PESQUISA EM ARTES  
UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ  
CAMPUS DE CURITIBA II - FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ



**Governo do Estado do Paraná  
Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior**

---  
**Universidade Estadual do Paraná - Campus de Curitiba II  
Faculdade De Artes Do Paraná  
Divisão De Pesquisa E Pós-Graduação**

**O Mosaico / *The Mosaic***

**Universidade Estadual do Paraná / *State University of Parana***

Reitor / *Rector*: **Prof. Me. Antonio Carlos Aleixo**

Vice-Reitor / *Vice-Rector*: **Prof. Dr. Sydnei Roberto Kempa**

**Faculdade de Artes do Paraná / *Arts College of Parana***

Diretora / *Dean*: **Profa. Me. Pierângela Nota Simões**

Vice-Diretor / *Vice-Dean*: **Me. Marcelo Bourscheid**

**Divisão de Pesquisa e Pós-Graduação / *Research and Graduate Program***

Coordenador / *Coordinator*: **Prof. Dr. Marcos Henrique Camargo**

Editora Chefe / *Editor-in-chief*: **Profa. Dra. Cristiane Wosniak**

**Editoras / *Editors***

**Profa. Dra. Juslaine de Fatima Abreu Nogueira**

**Realizadora e pesquisadora em cinema e educação Agnes Cristine Souza Vilseki**

Grupo de Pesquisa Cinema: Criação e Reflexão – CineCriare (Unespar/CNPq)

Laboratório de Investigações em Cinema e Audiovisual (LICA)

**CINECRIARE**

**LICA**

Laboratório de Investigações  
em **Cinema e Audiovisual**

**Técnicos / *Technicians***

Capa e Projeto Gráfico / *Cover and Graphic Design*: **Caroline Lemes, Juciene Santos**

Bibliotecário / *Librarian*: **Mary Tomoko Inoue**

## **Pareceristas ad hoc/Advisors**

### **Alexandre Rafael Garcia**

Doutorando em História na UFPR, mestre em Multimeios no Instituto de Artes da Unicamp e graduado em Cinema pela Faculdade de Artes do Paraná (Unespar). É professor de cinema na Unespar e no Colégio Medianeira. Atualmente coordena o projeto de extensão HATARI! Grupo de Estudos de Cinema, vinculado à Unespar. Trabalha com produção cinematográfica nas áreas de direção, roteiro, produção e montagem, tendo realizado filmes de curta, média e longa-metragem. Foi fundador e sócio da produtora O Quadro, de 2010 a 2015.

### **Beatriz Ávila Vasconcelos**

Graduada em Letras (Português) pela Universidade Federal de Goiás, mestra em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo e doutora na mesma área pela Universidade Humboldt de Berlim. Atualmente, atua como professora adjunta da Unespar. Coordena o projeto Fora das Grades, voltado à formação de leitores de literatura e de cinema. É membro do grupo de pesquisa CineCriare - Cinema: Criação e Reflexão.

### **Bruna Machado Ferreira**

Graduada em Audiovisual pela Universidade de Brasília e mestra pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) - Programa de Pós-Graduação em Literatura, sobre as relações entre o cinema de Glauber Rocha e o momento tropicalista. Atualmente é doutoranda na mesma instituição.

### **Cristiane do Rocio Wosniak**

Doutora em Comunicação e Linguagens, pela Universidade Tuiuti do Paraná (UTP), Mestra em Comunicação e Linguagens pela mesma instituição. Professora adjunta da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná. Editora Chefe das Revistas/Periódicos da FAP, desde 2017. Também atua como coreógrafa da Têssera Companhia de Dança da UFPR. É líder do Grupo de Pesquisa CINECRIARE (Cinema - Criação e Reflexão) da UNESPAR/CNPq, onde se encontra vinculada à linha de pesquisa: Análise dos Discursos Cinematográficos. É integrante do GRUDES - Grupo de Pesquisa Desdobramentos Simbólicos do Espaço Urbano em Narrativas Audiovisuais - Programa de Pós Graduação em Comunicação e Linguagens da UTP.

### **Débora Regina Opolski**

Doutora em comunicação e Linguagens (Cinema e Audiovisual) pela Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). Mestra em Música (Teoria e Criação) pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Graduada em Música (Produção Sonora) também pela UFPR. Professora adjunta da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Tem experiência na área de Música, Som e Audiovisual, com ênfase em Produção Sonora e Tecnologia, atuando principalmente com edição de som para cinema e televisão. Dentre os trabalhos mais significativos destaca-se a produção sonora dos longa-metragens: Dois filhos de Francisco (2005), O cheiro do ralo (2006), Tropa de elite 1 e 2 (2007 e 2010), Cidade dos homens (2007), Ensaio sobre a cegueira (2008), Besouro (2009), Lula, o filho do Brasil (2009), As melhores coisas do mundo (2010), Quincas Berro Dagua (2010), Vips (2011), Boa Sorte (2014) e Olhando pras estrelas (2016). Autora do livro Introdução ao desenho de som, publicado pela editora da UFPB em 2013.

### **Juliana Rodrigues Pereira**

Graduada em Comunicação Social - Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná e em Cinema e Vídeo pela Faculdade de Artes do Paraná. É mestranda em História na Universidade Federal de Paraná, na linha de pesquisa Cultura e Poder.

### **Leandro Martins Borges**

Graduado em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo - FFLCH/USP e Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Desde 1998 trabalha na área cinematográfica, tendo experiência em Produção de Vídeos, Edição (Final Cut e Premiere) e, sobretudo, Direção de Fotografia, em produções institucionais, comerciais e televisivas. Desde 2008 dedica-se quase exclusivamente à profissão de Professor Cinematográfico e atualmente é docente no bacharelado em Cinema e Audiovisual da Unespar.

### **Ligia Durski**

Doutora em Psicologia Clínica / Teoria Psicanalítica pelo Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (USP), Mestre em Psicologia Clínica / Teoria Psicanalítica pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), Especialista em Psicanálise pela Faculdade Dom Bosco, Psicóloga e Bacharel em Psicologia pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Experiência em atendimento e supervisão clínica, docência, orientação acadêmica e pesquisa, na área da psicanálise, com ênfase nos temas: clínica; corpo; criatividade; dimensão sensível e contratransferência.

ISSN 2175-0769

# O MOSAICO

número 14, Janeiro/Junho 2017

## POLIFONIAS NOS ESTUDOS DO CINEMA E DO AUDIOVISUAL I

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ - CAMPUS DE CURITIBA II  
FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ  
DIVISÃO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO**

© 2017 Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR – Campus de Curitiba  
II - Faculdade de Artes do Paraná – FAP

É vedada a reprodução dos trabalhos em outras publicações ou sua tradução para outro idioma sem a autorização da Comissão Editorial.

O Mosaico: Revista de Pesquisa em Artes é uma publicação da Faculdade de Artes do Paraná. As opiniões expressas nos artigos assinados são de inteira responsabilidade dos autores. Os artigos e documentos deste volume foram publicados com autorização de seus autores e representantes. A revisão ortográfica e gramatical é de responsabilidade dos autores.

Licenciada sob uma licença creative commons



TODOS OS DIREITOS RESERVADOS – É proibida a reprodução, salvo de pequenos trechos, mencionando-se a fonte, de qualquer forma ou por qualquer meio. A violação dos direitos de autor (Lei n. 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

Disponível nos seguintes endereços eletrônicos:

<http://www.fap.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=122>

<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico>

Indexadores:



O Mosaico – Revista de Pesquisa em Artes / Unespar Campus de Curitiba II- FAP; Coordenação de Pesquisa e Pós-graduação. Curitiba, n. 14 (jan./jun.), 2017. – Curitiba : FAP; Coordenação de Pesquisa e Pós-Graduação, 2017. 241p.

ISSN 2175-0769

Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/index>

1. Arte – pesquisa -Periódicos. I. Faculdade de Artes do Paraná.  
Coordenação de Pesquisa e Pós-graduação.

CDD 705  
CDU 7 (05)

Universidade Estadual do Paraná  
Campus de Curitiba II – Faculdade de Artes do Paraná  
Divisão de Pesquisas e Pós-Graduação  
Rua dos Funcionários, 1357, Cabral 80.035-050 Curitiba –  
Paraná – Brasil Telefone: +55 41 3250-7339  
[Revista.mosaico@unespar.edu.br](mailto:Revista.mosaico@unespar.edu.br)  
<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/index>

## SUMÁRIO

<b>EDITORIAL</b> .....	<b>10</b>
Agnes Cristine Souza Vilseki Juslaine de Fátima Abreu Nogueira	
<b>SANTIAGO: O CINEMA DE AFETOS DE JOÃO MOREIRA SALLES</b> .....	<b>13</b>
Túlio Souza Vasconcelos	
<b>“DA NOSSA MEMÓRIA FABULAMOS NÓIS MESMOS”:</b> RESSIGNIFICAÇÃO E <b>POLITIZAÇÃO DA RAÇA NO FILME <i>BRANCO SAI, PRETO FICA</i></b> .....	<b>26</b>
Agnes Cristine Souza Vilseki	
<b><i>CABRA MARCADO PARA MORRER</i>: UM ENSAIO CRÍTICO</b> .....	<b>36</b>
Miguel Haoni	
<b>A CULPA É DE QUEM? A QUEDA DA METÁFORA PATERNA VISTA PELO CINEMA</b> .	<b>48</b>
Adriano Messias	
<b>MIGUEL RIO BRANCO E A ESTÉTICA MARGINAL</b> .....	<b>59</b>
Amanda Lemos Gonçalves dos Santos	
<b>O CONTO DOS CONTOS E A NARRATIVA FANTÁSTICA DE GARRONE</b> .....	<b>73</b>
Bruna Torquato	
<b>A EFICÁCIA DO GÊNIO</b> .....	<b>84</b>
Letícia Weber Jarek	
<b>PARÓDIA: UMA HOMENAGEM AO CINEMA</b> .....	<b>100</b>
Pedro Amorim Favaro	

<b>RUÍDOS DIEGÉTICOS NO CONSTRUCTO CINEMATOGRAFICO: RASTROS DE PRESENÇAS E AUSÊNCIAS.....</b>	<b>112</b>
Luiz Henrique Gehlen	
<b>O FALAR CINEMATOGRAFICO .....</b>	<b>131</b>
Henrique dos Santos	
<b>A COR COMO ELEMENTO DE SIGNIFICAÇÃO NA NARRATIVA FÍLMICA: UM ESTUDO DO LONGA A <i>HISTÓRIA DA ETERNIDADE</i> .....</b>	<b>145</b>
Ítalo Gaspar	
<b>CINEMA EM CENA: PROJEÇÕES DE VÍDEO NO TEAT(R)O OFICINA .....</b>	<b>165</b>
Ivan Augusto Soares Vinagre	
<b>ALEGORIA DA CATÁSTROFE: A HISTÓRIA DA CENSURA AO FILME <i>PRATA PALOMARES</i>.....</b>	<b>185</b>
Adriano Del Duca	
<b>A REPRESENTAÇÃO VISUAL DO HOLOCAUSTO PELO CINEMA.....</b>	<b>205</b>
Alan Campos Araújo	
<b>UTOPIAS E VISÕES SOBRE O ESPAÇO URBANO: O FILME DE CIDADE NA DÉCADA DE 1920.....</b>	<b>221</b>
Cesar de Siqueira Castanha	

## CONTENTS

<b>EDITORIAL</b> .....	<b>10</b>
Agnes Cristine Souza Vilseki Juslaine de Fátima Abreu Nogueira	
<b>SANTIAGO: JOÃO MOREIRA SALLES' CINEMA OF AFFECTS</b> .....	<b>13</b>
Túlio Souza Vasconcelos	
<b>“ABOUT OUR MEMORY WE FABLE OURSELVES”: RE-SIGNIFICATION AND POLITICISATION OF THE CONCEPT OF RACE IN THE FILM <i>BRANCO SAI, PRETO FICA</i></b> .....	<b>26</b>
Agnes Cristine Souza Vilseki	
<b>CABRA MARCADO PARA MORRER: UN ESSAI CRITIQUE</b> .....	<b>36</b>
Miguel Haoni	
<b>WHO IS TO BLAME? THE DOWNFALL OF THE PATERNAL METAPHOR SEEN BY THE CINEMA</b> .....	<b>48</b>
Adriano Messias	
<b>MIGUEL RIO BRANCO AND THE MARGINAL AESTHETICS</b> .....	<b>59</b>
Amanda Lemos Gonçalves dos Santos	
<b>TALE OF TALES AND THE FANTASTIC NARRATIVE OF GARRONE</b> .....	<b>73</b>
Bruna Torquato	
<b>L'EFFICACITÉ DU GÉNIE</b> .....	<b>84</b>
Letícia Weber Jarek	
<b>PARODY: A TRIBUTE TO CINEMA</b> .....	<b>100</b>
Pedro Amorim Favaro	

<b>RUIDOS DIEGETICOS EN EL CONSTRUCTO CINEMATOGRAFICO: RASTROS DE PRESENCIAS Y AUSÊNCIAS.....</b>	<b>112</b>
Luiz Henrique Gehlen	
<b>THE CINEMATOGRAPHIC SPEAKING .....</b>	<b>131</b>
Henrique dos Santos	
<b>COLOR AS AN ELEMENT OF SIGNIFICATION IN THE NARRATIVE: A STUDY OF THE FILM <i>THE HISTORY OF ETERNITY</i> .....</b>	<b>145</b>
Ítalo Gaspar Ivan Augusto Soares Vinagre	
<b>CINEMA INSIDE THE SCENE: VIDEO PROJECTIONS BY TEATRO OFICINA.....</b>	<b>165</b>
Adriano Del Duca	
<b>ALLEGORY OF CATASTROPHE: THE HISTORY OF CENSORSHIP IN THE FILM <i>PRATA PALOMARES</i> .....</b>	<b>185</b>
Alan Campos Araújo	
<b>THE VISUAL REPRESENTATION OF THE SHOAH BY THE CINEMA .....</b>	<b>205</b>
Cesar de Siqueira Castanha	
<b>UTOPIAS AND VISIONS ON URBAN SPACE: THE CITY FILM IN THE DECADE OF 1920.....</b>	<b>221</b>
Cesar de Siqueira Castanha	

**EDITORIAL**

Penso que a leitura e a escrita acadêmica precisariam ter [...] o caráter da experiência, de modo que nós, escreventes e leitores, pudéssemos nessa aventura fazer o exercício de pensar, estar simultaneamente dentro e fora de nós mesmos, de viver efetivamente experiências, no sentido de que as coisas que vivemos e produzimos nos abram ao que não somos nós mesmos, vivendo algo que é ao mesmo tempo atividade e passividade – porque nos deixamos atravessar por outras ideias, por outras sensações, por acontecimentos, disponíveis ao que nisso tudo há de arte, de potência criativa (FISCHER, 2005, p.127)<sup>1</sup>.

Por acreditarmos na importância e na potência de que aquilo que pesquisamos e escrevemos devem ganhar a capacidade de interlocução é que mobilizamos e entregamos esta edição da Revista **O Mosaico**, dedicada a reunir pesquisas oriundas de estudantes de graduação e pós-graduação do campo do Cinema. Através do Grupo de pesquisa **CineCriare**: Cinema Criação e Reflexão (Unespar/CNPq) e do **LICA** - Laboratório de Investigações em Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Paraná - Unespar, propusemos a realização deste dossiê com o intuito de contribuir na divulgação e no acesso a pesquisas consideradas como artística e cientificamente consistentes e relevantes para as artes cinematográficas e audiovisuais.

Mobilizamos e entregamos esta edição também inquietadas pelo nosso estar no mundo, num país sob um golpe jurídico-midiático, em que não podemos estar alheias aos acontecimentos terríveis que dizem respeito fundamentalmente à afronta às existências mais vulneráveis e precárias. Isto significa que latejam também nesta coletânea de textos interrogações sobre os sentidos do estudar, do fazer e do pensar o cinema e o audiovisual em nosso espaço-tempo histórico, radicalizando a responsabilidade de quem dedica-se a analisar, representar e inventar o mundo através de imagens e sons.

Assim, selecionamos artigos de escrita autoral que autenticamente colocam conceitos, ideias, teorias e referências estéticas em diálogo com o cinema e o audiovisual, a fim de que os textos aqui postos possam dar-se a ler e a pensar, desdobrando formulações que, quiçá, ampliem novas dimensões quando no encontro com suas leitoras e leitores.

---

<sup>1</sup> FISCHER, Rosa Maria Bueno. Escrita acadêmica: arte de assinar o que se lê. In: COSTA, Marisa Vorraber; BUJES, Maria Isabel Edelweiss. **Caminhos Investigativos III**: riscos e possibilidades de pesquisar nas fronteiras. Rio de Janeiro: DP&A, 2005, p. 117-140.

Desse modo, aqui está composto um mosaico que envolve **Estudos de Narrativa Fílmica, de Crítica, de Gênero Cinematográfico e de Cinema de Autor** com os artigos *SANTIAGO: O CINEMA DE AFETOS DE JOÃO MOREIRA SALLES*, de Túlio Souza Vasconcelos; “DA NOSSA MEMÓRIA FABULAMOS NÓIS MESMOS”: RESSIGNIFICAÇÃO E POLITIZAÇÃO DA RAÇA NO FILME *BRANCO SAI, PRETO FICA*, de Agnes Cristine Souza Vilseki; *CABRA MARCADO PARA MORRER: UM ENSAIO CRÍTICO*, de Miguel Haoni; *A CULPA É DE QUEM? A QUEDA DA METÁFORA PATERNA VISTA PELO CINEMA*, de Adriano Messias; *MIGUEL RIO BRANCO E A ESTÉTICA MARGINAL*, de Amanda Lemos Gonçalves dos Santos; *O CONTO DOS CONTOS E A NARRATIVA FANTÁSTICA DE GARRONE*, de Bruna Torquato; *A EFICÁCIA DO GÊNIO*, de Letícia Weber Jarek; *PARÓDIA: UMA HOMENAGEM AO CINEMA*, de Pedro Amorim Favaro. Também compusemos um **mosaico com estudos do som e da cor no cinema**, com os artigos *RUÍDOS DIEGÉTICOS NO CONSTRUCTO CINEMATOGRAFICO: RASTROS DE PRESENÇAS E AUSÊNCIAS*, de Luiz Henrique Gehlen; *O FALAR CINEMATOGRAFICO*, de Henrique dos Santos; *A COR COMO ELEMENTO DE SIGNIFICAÇÃO NA NARRATIVA FÍLMICA: UM ESTUDO DO LONGA A HISTÓRIA DA ETERNIDADE*, de Ítalo Gaspar. Fechando o dossiê, há o **mosaico com outras linguagens e saberes, como o Teatro e a História**, a partir dos artigos *CINEMA EM CENA: PROJEÇÕES DE VÍDEO NO TEAT(R)O OFICINA*, de Ivan Augusto Soares Vinagre; *ALEGORIA DA CATÁSTROFE: A HISTÓRIA DA CENSURA AO FILME PRATA PALOMARES*, de Adriano Del Duca; *A REPRESENTAÇÃO VISUAL DO HOLOCAUSTO PELO CINEMA*, de Alan Campos Araújo; *UTOPIAS E VISÕES SOBRE O ESPAÇO URBANO: O FILME DE CIDADE NA DÉCADA DE 1920*, de Cesar de Siqueira Castanha.

Todos os artigos aqui disseminados passaram por criteriosa avaliação de pareceristas convidados, a quem agradecemos profundamente a dedicação para a leitura e apontamentos. Agradecemos a todas e todos que confiaram em nossa Revista e submeteram seus escritos para avaliação e seleção, em especial às autoras e aos autores que tiveram seus textos aprovados e os entregaram ao diálogo neste volume. São 15 artigos resultantes de pesquisas desenvolvidas em diferentes instituições brasileiras (Universidade Federal de Pernambuco, Universidade Estadual do Paraná, Universidade Federal do Paraná, Pontifícia

Universidade Católica de São Paulo, Universidade Federal de Sergipe, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Universidade Federal Fluminense) que têm cursos, programas de pós graduação e linhas de pesquisas dedicadas aos estudos do Cinema, dando o tom da multiplicidade das vozes que constituem o que intitulamos **Polifonias nos Estudos do Cinema e do Audiovisual**.

Produtiva leitura é o que lhes desejamos!

**Agnes Cristine Souza Vilseki**  
**Juslaine de Fátima Abreu Nogueira**  
Editoras

## SANTIAGO: O CINEMA DE AFETOS DE JOÃO MOREIRA SALLES

Túlio Souza Vasconcelos<sup>1</sup>

**RESUMO:** Narrado em primeira pessoa, na voz do irmão Fernando Moreira Salles, *Santiago* é um filme sobre afetos, memória, identidade e natureza do documentário. Na ocasião da filmagem, esse material chegava a 30 mil páginas, cuidadosamente acomodadas no pequeno apartamento do Leblon onde vivia o ex-mordomo e as filmagens foram realizadas. As imagens para o filme foram feitas em 1992 e Moreira Salles sentiu-se impossibilitado de montá-las. Retomou o projeto 13 anos depois e conseguiu editar o material. Há uma tendência de uma **estética do afeto no documentário brasileiro contemporâneo**, tendo em vista certas maneiras de filmar, modos de constituição das imagens, procedimentos formais e estéticos assumidos pelas obras. É o caso, por exemplo, da recorrência com que o afeto surge para pensar a estética do fluxo no cinema contemporâneo. Em *Santiago*, Moreira Salles deixa transparecer abordagens guiadas pelo afeto e pela proximidade e pelo desejo de proximidade com o objeto do filme.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema. Documentário. Moreira Salles. Brasil. Afeto.

## SANTIAGO: JOÃO MOREIRA SALLES' CINEMA OF AFFECTS

**ABSTRACT:** Narrated in the first person, in the voice of brother Fernando Moreira Salles, *Santiago* is a film about affections, memory, identity and nature of the documentary. At the time of the filming, this material reached 30,000 pages, carefully accommodated in the small apartment of the Leblon where the ex-butler lived and the filming took place. The images for the film were made in 1992 and Moreira Salles felt unable to mount them. He resumed the project 13 years later and was able to edit the material. There is a tendency of an aesthetic of affection in contemporary Brazilian documentary, considering certain ways of filming, modes of constitution of the images, formal and aesthetic procedures assumed by works. This is the case, for example, of the recurrence with which affection arises to think the aesthetics of the flow in contemporary cinema. In *Santiago*, Moreira Salles reveals approaches guided by affection and proximity and by the desire for closeness to the object of the film.

**KEYWORDS:** Movie. Documentary. Moreira Salles. Brazil. Affection.

---

<sup>1</sup>Especialista em Estudos Cinematográficos pela Universidade Católica de Pernambuco (Unicap) e Bacharel em Comunicação Social/Jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). E-mail: tuliosv1989@gmail.com

## O CINEMA DE JOÃO MOREIRA SALLES

O filme *Santiago* (2007), do diretor carioca João Moreira Salles, é um documentário que mistura fantasia e realidade para contar a história do mordomo Santiago Badariotti Merlo (1912-1994), que, mesmo sendo viajado e poliglota, preferiu dedicar a sua vida a servir à família Salles por mais de 30 anos. *Santiago* é personagem fascinante. Argentino de origem italiana, muito culto e dono de uma invejável memória, tinha o estranho hábito de copiar à máquina biografias de nobres de todas as épocas e nacionalidades e enlaçar os papéis com fitas importadas da França.

João Moreira Salles é um cineasta que dialoga diretamente com uma certa cartilha de cinema de não-ficção que se convencionou chamar de “cinema-direto”. Ele é um profundo admirador de um filme essencial (*Primary*, de Robert Drew - 1960). O cinema documental contemporâneo, no qual *Santiago* se encaixa, liberta-se do modelo de narrativa clássica para transpor aos seus espectadores a noção de veracidade das imagens que transmitem. A veracidade da imagem passa a ser construída a partir da “impressão de improviso, de urgência, de ‘precariedade’ formal” (FELDMAN, 2008, p. 237).

Nesse contexto em que se enquadra o cinema deste último século, frente a estas novas formas de narrar histórias, e desta necessidade do real enraizada na sociedade atual, pode-se observar a produção de filmes que não mais se formulam baseados no clássico, mas sim nesta moderna tentativa de importar a realidade do mundo das experiências humanas para as telas. Assim, o documentário pode ser entendido como uma busca pelo real, orientada por uma ousada exposição da tênue linha entre a realidade e a ficção. A dificuldade do documentário é título de um texto de Moreira Salles sobre os meandros na definição de documentário. O documentarista questiona então porque *Nanook do Norte* é considerado um documentário, e ainda o primeiro documentário, se a próprio cinema nasce de uma cena não ficcional com os Irmãos Lumière. Ele justifica afirmando que o filme de Flaherty não é apenas o registro do esquimó, mas uma história construída com base dramática.

O cineasta francês Jean-Luc Godard foi outro grande nome a discutir o tema e afirmou que “todos os grandes filmes de ficção tendem ao documentário, assim como todo grande documentário tende à ficção”<sup>2</sup>. O cineasta Alberto Cavalcanti na década de 50 discutia as diferenças evolutivas dos gêneros documental e ficcional. Hoje, o gênero documentário ganha espaço para os seus hibridismos. Basta lembrar *Jogo de Cena* e *AValsa de Bashir*. Em *Jogo de Cena* o cineasta Eduardo Coutinho discute realidade X ficção no âmbito das atuações. Ele mistura personagens reais e atores em um jogo, indagando outro “problema” do documentário, a dramaturgia dos personagens reais quando postos em frente a uma câmera. Já *Valsa de Bashir* é um filme documentário construído em animação que retrata a busca do diretor Ari Folman por memórias. Para Bill Nichols,

A definição de documentário é sempre relativa ou comparativa. Assim como amor adquire significado em comparação com indiferença ou ódio, e cultura adquire significado quando contrastada com barbárie ou caos, o documentário define-se pelo contraste com filme de ficção ou filme experimental e de vanguarda. (NICHOLS, 2005, p. 47).

Moreira Salles exercita, desde o início do filme, uma completa desorientação da tradição documentária, no sentido de evidenciar recorrentemente o planejamento dos planos e a própria estruturação da maneira como esses planos estavam inseridos no roteiro do documentário. Por vezes, a narração em voz *off*, que representa o próprio João Moreira Salles (na verdade, é uma voz que pertence ao seu irmão Fernando Moreira Salles), atua no sentido de revelar as intenções do diretor em relação àquilo que se constrói na tela. Tratam-se de informações sobre a captação dessas imagens, descrições dos planos produzidos pela equipe e que seriam posteriormente inseridos na montagem, colocações arrependidas do próprio diretor a respeito de como foi filmada determinada cena: “Percebi que alguém tocava o piano que ficava no salão no início dessa galeria, que agora me dou conta, que talvez devesse ter filmado à noite” (NARRADOR apud SANTIAGO, 2007). O filme todo é modelado através dessas atípicas revelações. O relato é feito de afetos e saudades, de memórias e lembranças que vão tecer todo o filme, ora indo para o lado do diretor, ora indo para o seu personagem, ora tornando-se unificados numa só história.

---

<sup>2</sup> Esta é uma conhecida frase de Godard e foi retirada do artigo publicado na Cahier du Cinema 94 em abril de 1959, quando ele era crítico de cinema e cineasta iniciante. A tradução foi feita por Alexandre Wernek e está disponível em: <http://www.contracampo.com.br/60/africavosfala.htm>

Essa constante exposição do processo é notadamente parte de uma “intensificação e explicitação auto-reflexiva dos artifícios, muitas vezes em nome de um ‘choque do real’, e que acabam por criar novas ilusões de transparências” (FELDMAN, 2008, p. 240). Moreira Salles explica que, em 1992, quando as imagens do mordomo *Santiago* foram captadas, a intenção do filme era completamente outra: um documentário alinhado com a tradição documental sobre o mordomo da casa da Gávea. Oito anos após a desistência de realizar o primeiro filme, o diretor percebe a possibilidade de promover uma ruptura com a produção documentária clássica e compromissada com a verdade – estrutura na qual ele não mais acredita. Ao analisar as imagens do material bruto, percebe a desconstrução do documentário, tal qual o abalo que Jean Louis Comolli nos propõe como a “dialética da crença e da dúvida” (COMOLLI, 2008, p. 171).

## CINEMA DE AFETOS

Palavra usada como tentativa de se apreender aspectos da contemporaneidade, o afeto é um elemento que se manifesta com potência e certa regularidade no documentário brasileiro recente. Eles ressaltam uma tendência em que o afeto aparece não apenas como tema, mas como componente estético e narrativo essencial.

Há uma tendência de uma estética do afeto no documentário brasileiro contemporâneo, tendo em vista certas maneiras de filmar, modos de constituição das imagens, procedimentos formais e estéticos assumidos pelas obras. É o caso, por exemplo, da recorrência com que o afeto surge para pensar a estética do fluxo no cinema contemporâneo. Sem dúvida, um exercício semelhante pode ser empreendido em relação ao campo da produção brasileira de documentários (OLIVEIRA, 2013). Porém, este tipo de abordagem, que prioriza a mobilização do afeto para pensar modos de filmar, pode ser restritiva, deixando passar alguns aspectos do conceito que são muito produtivos para uma reflexão mais ampla sobre as imagens. Se voltarmos nossa atenção para a dimensão de encontro que é incontornável para pensar o afeto, veremos que é toda uma ética das relações que se abre à reflexão; todo um interesse acerca de composições e decomposições de forças que atravessam o cinema em suas múltiplas instâncias: na fatura do filme, nos contextos de realização e também nas relações que nós, espectadores, podemos estabelecer com

as obras. Temos aí muito mais que um modo de filmar ou uma determinada configuração visual: trata-se de uma maneira de enxergar o mundo e as relações, e, em particular, uma maneira de enxergar o lugar e a importância das imagens nessa rede de relações.

O fato de que o afeto sobressai de maneira eloquente em tantos documentários recentes parece sugerir a convicção de que, diante da complexidade do mundo, é preciso olhar para as questões que movem o cinema a partir de múltiplas dimensões, contemplando suas muitas nuances. Isso implica não se restringir a uma consideração sobre as funções, posições e categorias socioeconômicas que orientam o plano de organização das sociedades. É necessário perceber como esse plano está atravessado por outro plano, o das forças e intensidades que não são redutíveis aos dados mais, digamos, aparentes do real.

Com isso não pretendemos afirmar que esses planos ou dimensões seriam exteriores ou mutuamente excludentes. Pelo contrário, trata-se de privilegiar uma compreensão segundo a qual as posições sociais dos sujeitos, sua condição de classe e seus valores estão permeados por um componente afetivo que complexifica a experiência. Daí por que os personagens estão o tempo inteiro negociando o seu próprio entendimento sobre a qualidade das suas relações com os outros, confrontando-se de modo confuso, e por vezes até mesmo atordoante, com o embaralhamento entre o plano de organização e o plano das intensidades corporais e afetivas. *Santiago* se concentra em tonalidades afetivas mais, digamos, sutis e ambivalentes (patrão x empregado), mas não seria despropositado lembrar que mesmo a mais intensa polarização dos conflitos sociais é uma manifestação corporal, tanto quanto (ou talvez mais até que) uma questão de “consciência”. Observemos a seguinte afirmação do documentarista:

Outro dia, em troca de e-mails com o Eucanaã Ferraz, me dei conta da minha dificuldade com o derramamento sentimental. É quase uma aversão. E talvez uma facilidade, no sentido em que breçar o sentimento é um jeito de não enfrentá-lo, ou ao menos de mantê-lo a uma distância confortável. É provável que os enquadramentos severos do filme tenham sido a forma que encontrei para estancar a expansão natural do *Santiago*. A rigidez da câmera serve como contrapeso. Mármore contra fogo, e me sinto mais confortável com o mármore. (ESTADÃO, 2009).

Em *Santiago*, Moreira Salles deixa transparecer abordagens guiadas pelo afeto e pela proximidade e pelo desejo de proximidade com o objeto do filme. Esse desejo de proximidade nos leva a refletir até que ponto a grande importância atribuída ao afeto no cinema se conecta com outro fenômeno contemporâneo: o da hipervalorização da intimidade, da primeira pessoa, dos relatos subjetivos. Decorrem daí muitas possibilidades, mas também, claro, algumas limitações. Na melhor das hipóteses, uma perspectiva centrada na intimidade permite vislumbrar nuances e potencialidades expressivas que permaneceriam latentes numa abordagem excessivamente “objetiva” ou panorâmica de um problema.

Na pior das hipóteses, temos sempre o risco de que tal olhar não consiga sair de si, permanecendo preso a uma ótica muito fechada e individual. É importante lembrar que uma das características mais interessantes do afeto é a sua capacidade de constituir forças que transbordam uma dimensão individual e personalizada para atravessar, conectar e fazer oscilar a potência de diferentes corpos. A questão que se coloca, então, é se a elaboração de uma perspectiva íntima sobre determinada questão ou sujeito é ou não capaz de dar esse salto que torna a experiência compartilhável, apropriável coletivamente. No fundo, o que entra em jogo é a potência que uma obra tem de suscitar múltiplas relações entre espectador e obra, e como essa potência pode ser ampliada ou diminuída de acordo com as estratégias assumidas.

Um dos papéis do audiovisual na formação dessas articulações estéticas e políticas do afeto, além de permitir explorar as conexões entre os diferentes planos, está também em outro aspecto que torna o afeto tão relevante para o documentário. De certo modo, é como se o cinema fosse ao longo do tempo consolidando uma lição, um aprendizado: o de que ali onde falha ou falta o discurso, é a expressividade do corpo que pode nos ajudar a acessar o tema ou sujeito que a câmera busca investigar como pode ser observado em *Santiago*. Isso é especialmente relevante para o documentário, que em certos momentos deu uma importância tão grande à fala. Temos um pouco disso em *Santiago*: esse filme de Moreira Salles nos estimula a problematizar o mesmo entrecruzamento complexo entre o vínculo afetivo e a diferença irreduzível de lugares e funções.

Se a assimetria de poder que marca a diferença de posições entre quem filma e quem é filmado fazem do filme de Moreira Salles o documento de um fracasso, há, no entanto, algo do personagem que se expressa a despeito dessa assimetria. É o caso dos planos das mãos de *Santiago* dançando no ar: se essas imagens correm o risco de resvalar para uma certa pieguice, por outro lado elas atestam que o corpo pode encontrar uma margem para expressar-se frente à interdição da fala (RAMALHO, 2014).

A circulação das imagens no contemporâneo é um forte elemento catalisador de respostas políticas dentro de um amplo espectro, do mais emancipatório ao mais reacionário. De fato, embora pareça haver uma tendência a pensar o afeto em termos positivos – pela criação de vínculos e pela potência –, o afeto também tem a ver com perda de potência e com elementos muito negativos: ressentimento, dor, ódio, humilhação. O entendimento de que o afeto varia positivamente ou negativamente poderia ser pensado em termos políticos mais amplos pelo fato de que a constituição de um corpo coletivo pode atender tanto à ocupação afirmativa dos espaços públicos quanto às situações abomináveis de linchamento, por exemplo. O ódio de classe e a hostilidade às diferenças são paixões muito, muito tristes e, infelizmente, alguns segmentos da sociedade não param de catalisar esse tipo de sentimento com fins bastante reacionários. Por tudo isso, o afeto é um elemento imprescindível para pensar a política hoje (OLIVEIRA, 2013).

## TROCANDO SANTIAGO EM MIÚDOS

A primeira cena de *Santiago* é iniciada com uma música e uma sequência de fotos que se relacionam com o sentimento da solidão de tempos remotos na mansão dos Moreira Salles, que poderiam ser os mesmos do personagem retratado ou do próprio diretor. Num texto em *off*, o diretor fala de como filmou a casa, em seu estado de abandono. Nesta casa, ele morou desde que nasceu até os 20 anos. Aqui ele repete pelo menos três vezes a palavra lembrança, o que nos introduz no seu universo de memória, inclusive explicando que o filme se iniciou há treze anos, quando ele tentou fazer algo sobre o mordomo que colocava a bandeja na mão do diretor e ensinava a levá-la sem derrubar os copos. O diretor fala que este era o personagem do seu filme que iria realizar em 1992. Entramos no apartamento de *Santiago*. Ele está em sua cozinha apertada, onde vemos algumas painéis

penduradas, e no pouco espaço que sobrou está sentado num banquinho, de frente para a câmera, com sua máquina de escrever e apresentada por ele em grande estilo. Todo o filme se desenrola neste espaço, pequeno, escuro, mas sempre pronto a se expandir com o discurso de *Santiago*, que busca o insólito, o grandioso, a dignidade que o fazia sentir-se bem servindo em grande estilo nas grandes famílias.

Figuras – 01 (0h: 17m: 59s) e 02 (0h: 19m: 16s)



Fonte: Filme *Santiago*, 2007.

O diretor deixa-o falar, contar a “sua” história, aquela vivida para fora, enchendo de eventos uma vida passada nos bastidores. O diretor percebe isso e muda toda a montagem do filme, todo o roteiro original, então cheio de soberba e, assim, o filme recomeça com as palavras que o descreviam desde o início: redenção, memória, eternidade, perene, contingente, inutilidade e despedida. Em agosto de 2005, o diretor decidiu tentar de novo, a fim de se aproximar novamente da casa da infância e de *Santiago*. Mas agora mais maduro, com outro olhar: “certa noção de respeito, que aprendi de *Santiago*” (*SANTIAGO*, 2007). Nesta nova tentativa, ou melhor, neste recomeço, o diretor deixa *Santiago* falar de si, sua vida junto às famílias nobres, ricas, e seu gosto e conhecimento de algumas óperas, como o Barbeiro de Sevilha. No filme ele é interrompido por um corte seco, com a ópera em fundo preto. Pausa para música.

Em seguida, ele retorna com seu depoimento e o gosto por concertos e pelo boxe. *Santiago* está num outro cômodo da casa, também apertado e com pouca luz, cercado de papéis organizados numa estante. Em *off*, a voz do diretor falando da intimidade de *Santiago*. Ao fundo, uma flauta, tocando a alma. *Santiago* fala das dinastias e seu hobby, suas histórias e vasta coleção da nobreza do mundo inteiro. Acima dele, o relógio que não para, e outro à direita do quadro, onde vemos apenas os números 8, 9, 10 e 11. *Santiago*

parece acuado na parede, em sua cadeira, falando com eloquência para o diretor, como se buscasse nas palavras alguma aproximação com a própria vida, com o seu passado abrigado em memórias feitas de imagens que ele descreve com tanta precisão. Ele aparenta subserviência ao diretor, a quem chama de “Joãozinho”, e percebemos que ele não deixa de vê-lo como patrão, sempre muito respeitoso e com medo de decepcioná-lo. *Santiago* diz: Não estou só porque estou rodeado dessa gente... Quando estamos na casa da Gávea, para onde sempre voltamos no filme, percebemos a amplidão dos espaços em oposição ao apartamento de *Santiago* novamente, como se fosse preciso retornar a ele para respirar melhor.

A casa se transforma na casa de memórias de João, o diretor. Imagens coloridas em S-8 com a família na piscina se tornam um momento solene. A mãe do diretor, de maiô, cuidando dos filhos na piscina, junto com o pai, parece uma personagem dos filmes citados por *Santiago* ou mesmo uma condessa. Não há som nestas imagens, nem um simples ruído, mas apenas o silêncio das lembranças. Essas sim, cheias de ruídos. São tentativas de João, o diretor, de fixar sua memória afetiva, tão dispersa, tão fugidia. *Santiago* responde a João sobre as festas e a movimentação na casa da Gávea. Ele suspira e se delicia com tantas descrições cheias de detalhes. Em seus aposentos ele dança com castanholas. Ele, um mordomo argentino, um estrangeiro trabalhando para nobres, envolvido nos assuntos das famílias, servindo sempre.

Uma música ao fundo dá o tom da distância temporal entre sua memória e o que vemos, como alguém que abriu os olhos assim que a câmera foi disparada, acordando de um sonho. *Santiago* ama Fred Astaire, mas principalmente Cyd Charisse, e assistimos ao filme *A Roda da Fortuna* para percebermos, junto com o diretor, o movimento sincronizado entre os personagens do filme e o paralelo entre a relação do realizador com o seu personagem – *Santiago*. O ex-mordomo tem muita riqueza, gerada ao longo de sua vida, envolvido com reis e princesas, inspiração de seu mundo imaginário, tudo é glamour e quase belo, “a dança das mãos”, que ele apresenta para a câmera, num espaço mínimo, uma coreografia de três minutos em claro e escuro, bailando sua sensibilidade e inspiração para resistir à morte. Permanece o tom melancólico com o plano da piscina da casa em preto e branco, onde uma pequena folha cai suavemente. O diretor questiona se aquela folha e outras mais

que caíram foram colocadas propositadamente pela equipe do filme. Ou mesmo o balanço da água, o varal, bem como o pano branco em cima da cadeira no próximo plano. Ele nos alerta para o mundo do cinema, o relato selecionado que gera um novo mundo.

Poderíamos fazer uma relação com o mundo imaginário de *Santiago*, onde tudo pode ser verdade ou mentira. Aqui o diretor se aproxima de seu personagem e de si mesmo, se abre, absorve as histórias de *Santiago* e reflete sobre as escolhas do relato que fazemos para construir nossas histórias, feito de pedaços afetivos e cheios de saudade. Ele, o diretor afirma que “Até onde íamos, atrás do quadro perfeito, atrás da fala perfeita” (*SANTIAGO*, 2007). Este não é um filme simples, nele dialogam várias vozes - a do diretor de treze anos antes e do presente, que refaz a montagem do filme e desenvolve com precisão seu questionamento sobre o ofício de documentarista, de *Santiago*, e dos objetos que marcam a memória ora de um, ora de outro. *Santiago* exerce seu papel de mordomo e de morador de um pequeno e escuro apartamento, porém no Leblon, cercado por lembranças aristocráticas. Ele faz seu discurso, quer se apresentar com perfeição para ser aprovado pelo diretor, iniciando com um tom formal, mas se soltando junto a sua imaginação e mergulhado em seus arquivos copiados de outros arquivos.

O diretor pede a *Santiago* que fale sobre sua memória e ele inicia uma fala longa, mas o diretor não fica satisfeito e recomeça com novas perguntas, utilizando outras palavras, sem, entretanto, se fazer compreender. É a memória do próprio diretor que ele deseja trazer à tona através das tentativas do mordomo. *Santiago* está marcado pela vida que levou, servindo e agradando os patrões aristocratas e muito bem relacionados. É um personagem que ritualizou sua trajetória em meio à literatura, à música clássica e a seus inúmeros escritos. Um sobrevivente da história por ele criada.

Deslocado e fora de lugar até nos sonhos. Sua imaginação o levava a um mundo antigo e menos moderno. A um mundo europeu e menos latino-americano, a um mundo que julgava melhor. [...] Creio render-lhe uma pequena e simples homenagem ao ler seus breves passos por este planeta. Já completados os 40 anos de idade, toda mudança é o símbolo detestável da passagem do tempo. Minha atividade mental é 84 continua, apaixonada, inconstante, e de todo insignificante. *Santiago* me deixou um rastro de infinitas histórias. (*SANTIAGO*, 2007).

Fica a dúvida de onde começa a realidade e onde começa a ficção. Aqui o filme transforma a vida de *Santiago* em obra de arte, na qual o que menos importa são as revelações espetaculares da mídia jornalística ou o desvendamento de segredos, mas a desconstrução da relação entre patrão e empregado, a relação metafórica que vai recriar novas maneiras de olhar o outro e as aproximações delicadas de um percurso subjetivo que vai configurar novas ficções dentro do documentário, o mordomo que cresce a partir da liberdade em expor seu mundo imaginário, no seu espaço reduzido, seus escritos e pequenas biografias em que ele se reconhece um historiador de personagens hoje desconhecidos. Enquanto *Santiago* se perde em meio a sua própria narrativa, com suas memórias de tempos tão longínquos, o diretor também se volta para sua própria história:

Saí da casa da Gávea no início da minha juventude. Sem que eu percebesse, era a primeira grande mudança. O fim da infância e da adolescência, o início de outra coisa. Mais tarde e aos poucos, a juventude foi ficando pra trás. Tive vontade de voltar à casa, por isso retomei o filme. Gostaria que esse filme fosse de meus pais e também de meus irmãos, Walter, Pedro e Fernando (*SANTIAGO*, 2007).

Moreira Salles questiona a si próprio ao refazer o documentário que havia filmado há treze anos. Não obstante, a questão do documentário é novamente colocada em foco; o documentário é, sobretudo, menos o questionamento sobre a verdade e mais o encontro de duas pessoas, ou seja, quem está realizando e sobre quem ele documenta, a maneira como se dá essa aproximação - o acontecimento de uma relação. Na filmagem que foi realizada em 1992 e só finalizada treze anos depois, o diretor evidencia momentos equivocados de apresentar seu personagem, de abordá-lo, elaborando um filme novo, mas também extremamente organizado, apesar da experimentação autoral, se questionando e apontando falhas.

Mas algo parece não se enquadrar nesta ordem tão estabelecida, com seus limites e enquadramentos bem equilibrados – a simpatia e a entrega gradual de alguém atordoado que se relaciona e se identifica com várias personagens da literatura, da aristocracia e mesmo do cinema. O apartamento de *Santiago* é feito dos resíduos de um período em que o Brasil vivenciava o entusiasmo desenvolvimentista, cheio de festas, recepções, opulência. A casa da Gávea, ao contrário, ficou vazia de lembranças, mas que foram preservadas nos espaços estreitos onde viveu o mordomo aposentado. O relato é

feito de afetos e saudades, de memórias e lembranças que vão tecer todo o filme, ora indo para o lado do diretor, ora indo para o seu personagem, ora tornando-se unificados numa só história.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Santiago* fala tanto do personagem como de Moreira Salles. Por meio do ex-mordomo, o diretor buscou a si mesmo, sua infância, memória, a casa paterna, a família. É um filme em dois tempos, que testemunha também o amadurecimento do artista, mostrando que, com os anos, ele conseguiu enxergar e ouvir coisas para as quais era cego e surdo à época da filmagem. Falando sobre a morte, *Santiago* é também uma pedagogia de vida. Moreira Salles abusa do rigor cinematográfico, da poesia audiovisual e tem a coragem de desnudar e, ao mesmo tempo, encobrir, os fantasmas de classe e de família.

A exposição das estratégias de um realizador documentarista ao lidar com seu objeto de trabalho atinge a relação estabelecida entre o realizador, seu personagem e o espectador, revelando a manipulação dos fatos filmados. Moreira Salles “dá a cara a tapa” ao mostrar-se dirigindo um personagem de forma imperativa, eliminando espontaneidades, definindo e modificando convenientemente a caracterização do espaço fílmico, ditando as normas do discurso, calculando os resultados. A pertinência da ideia de transparência enunciada é completamente ressignificada por meio de mutações radicais no conceito: traços da existência de uma equipe de filmagens, questionamentos diretos através da voz *over* sobre a legitimidade daquilo que se vê.

Dessa forma, Moreira Salles e, mais especificamente, o filme *Santiago* deixam claro que um cinema que busca compreender o real e refletir sobre suas questões está muito mais perto do mundo histórico do que um cinema de aparência. Nessa perspectiva, entender os processos de performance e *auto-mise-en-scène* de personagens reais nos ajuda a compreender nossa própria relação com o mundo e com as pessoas, entendendo que a atuação é inerente ao ser humano e que, então, estamos impregnados de ficção.

## REFERÊNCIAS

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

ESTADÃO. **Santiago**: uma entrevista com João Moreira Salles, 2009. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/title-519/>>. Acesso em: 04 out. 2015.

FELDMAN, Ilana. O apelo realista: uma expressão estética da biopolítica. In: HAMBURGER, E. et al (org.) **Estudos de Cinema Socine**. São Paulo: Fapesp/Annablume, 2008.

MEDINA, Cremilda. **O signo da relação**. Comunicação e pedagogia dos afetos. Paulus. 2006.

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

OLIVEIRA, Erika. **A construção do afeto nos filmes “Nelson Freire” e “Santiago”, de João Moreira Salles**. Dissertação de Mestrado – Universidade de Brasília. Brasília, 2013.

RAMALHO, Fábio. **O amor pelas imagens**: afeto, repertório e espectralidade no cinema. Tese de Doutorado – Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2014.

SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. In: MARTINS, José de Souza, ECKERT, Cornélia e NOVAES, Sylvia Cainby. **O Imaginário e o poético nas ciências sociais**. São Paulo: Edusc, 2005. Cap. 03, p. 57 – 71.

## “DA NOSSA MEMÓRIA FABULAMOS NÓIS MESMOS”: RESSIGNIFICAÇÃO E POLITIZAÇÃO DA RAÇA NO FILME *BRANCO SAI, PRETO FICA*

Agnes Cristine Souza Vilseki<sup>1</sup>

**RESUMO:** A última cartela do filme “*Branco sai, Preto fica*” (2015, Adirley Queirós) diz a que veio: “Da nossa memória fabulamos nós mesmos”. Este é um filme que propõe a construção de uma narrativa pelo viés da autorepresentação, um olhar de dentro, de quem viveu e vive na periferia, na margem, e, por isso mesmo, tem propriedade para contar e inventar a sua história. Estabeleço uma interlocução com o que propõe Nilma Lino Gomes ao discutir o papel do movimento negro na ressignificação e politização do conceito de raça (2012). Segundo a autora, a ideia de raça deve ser compreendida como uma construção social, estrutural e estruturante da sociedade brasileira e que, através da atuação do movimento negro, foi apropriada e evidenciada como uma marca de luta e como símbolo de uma trajetória, sempre em curso, de emancipação. O cinema é aqui pensado como um dispositivo pedagógico, através do qual ensinamos e aprendemos modos de ser, sentir e pensar, através do qual somos subjetivados e nos identificamos e, portando, um meio fundamental de representação e construção de identidades. Neste percurso, não somente o filme enquanto narrativa nos serve como material analítico, mas também sua estrutura enquanto forma fílmica. O filme é tomado como um reflexo das ações promovidas pelo movimento negro na sociedade brasileira, no qual o discurso emancipatório é o fio condutor da narrativa.

**PALAVAS-CHAVE:** Cinema Brasileiro. Representação. Negro. Ressignificação do conceito de raça. Movimento negro.

26

### “ABOUT OUR MEMORY WE FABLE OURSELVES”: RE-SIGNIFICATION AND POLITICISATION OF THE CONCEPT OF RACE IN THE FILM *BRANCO SAI, PRETO FICA*

**ABSTRACT:** The last frame of the film “*Branco sai, Preto fica*” (2015, Adirley Queirós) exposes its true intention: “About our memory we fable ourselves”. This is a film that proposes the construction of a narrative through self-representation, a gaze from within, from those who live on the fringes, on the borders, and therefore have authenticity to tell and invent their own history. I establish a dialogue with what Nilma Lino Gomes proposes when discussing the role of the black movement in the re-signification and politicisation of the concept of race (2012). According to the author, the idea of race must be understood as a social construction, structural and structuring of Brazilian society, and that once evidenced and appropriated by the black movement was turned into a mark of struggle and a symbol of the path, always in progress, of emancipation. The Cinema is taken as a pedagogical device, through which we teach and learn ways of being, feeling and thinking, through which we are subjectivated and through which we identify, so it’s a fundamental mean of representation and identities construction. In this journey, it is not only the film as narrative that serve us as analytical material, but also its structure as form. The film is taken as a reflection of the actions promoted by the black movement in the Brazilian society, in which the emancipatory discourse is the guiding thread of the narrative.

**KEYWORDS:** Brazilian Cinema. Representation. Black. Re-signification of the concept of race. Black movement.

---

<sup>1</sup> Mestranda em Educação pela UFPR, graduada no curso de Bacharelado em Cinema e Vídeo pela UNESPAR – Campus de Curitiba II | FAP. Membro do grupo de Pesquisa CINECRIARE - Cinema: criação e reflexão (UNESPAR/CNPq). E-mail: agnesvilseki@gmail.com

Quem tem o poder de representar, tem o poder de definir e determinar a identidade, por isso a representação ocupa um lugar tão central na teorização contemporânea sobre identidade e nos movimentos sociais ligados à identidade. (SILVA, 2000, p. 91)

A última cartela do filme *Branco sai, Preto fica*<sup>2</sup> (2015, Adirley Queirós) diz a que veio: “Da nossa memória fabulamos nós mesmos”. Começo pelo fim, para dizer que este filme propõe a construção de uma narrativa pelo viés da autorepresentação, um olhar de dentro, de quem viveu e vive na periferia, na margem, e, por isso mesmo, tem propriedade para contar e inventar a sua história. Estabeleço uma interlocução com o que propõe Nilma Lino Gomes ao discutir o papel do movimento negro na resignificação e politização do conceito de raça (2012). Segundo a autora, a ideia de raça deve ser compreendida como uma construção social, estrutural e estruturante da sociedade brasileira e que, através da atuação do movimento negro, foi apropriada e evidenciada como uma marca de luta e como símbolo de uma trajetória, sempre em curso, de emancipação.

O cinema é aqui pensado como um dispositivo pedagógico, através do qual ensinamos e aprendemos modos de ser, sentir e pensar, através do qual somos subjetivados e nos identificamos e, portando, um meio fundamental de representação e construção de identidades. Neste percurso, não somente o filme enquanto narrativa nos serve como material analítico, mas também sua estrutura enquanto forma fílmica. E assim, o discurso do diretor Adirley Queirós se faz necessário para entendermos como é estabelecida esta construção e quais foram as suas intenções. O filme é tomado como um reflexo das ações promovidas pelo movimento negro na sociedade brasileira, no qual o discurso emancipatório é o fio condutor da narrativa.

*Branco sai, Preto fica* é um filme documentário e de ficção, gravado na Ceilândia, cidade satélite na periferia de Brasília, com atores não profissionais, moradores daquela região. É também um filme de ficção científica, em que os personagens, pessoas reais, fabulam sobre a sua própria história, marcada por um episódio trágico de repressão policial.

O ano é 1986. O local: Ceilândia, no Distrito Federal. Jovens se divertem embalados pela música no baile *black* Quarentão. Entre eles, Marquim do Tropa e Shokito. De repente e sem motivos aparentes, a polícia invade a festa e promove uma repressão

---

<sup>2</sup> Filme disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=j\\_6Lcu4L2mk](https://www.youtube.com/watch?v=j_6Lcu4L2mk). Acesso em: 10 de julho de 2017.

violenta: “Bora, bora, bora! Puta prum lado, viado pro outro! Bora, porra. Anda, porra. Tá surdo, negão? Encosta ali. Tô falando que branco lá fora e preto aqui dentro. Branco sai e preto fica, porra.” (*Branco sai, Preto fica*, 2015)

A partir desta história real, que marcou profundamente toda uma geração que vivia na Ceilândia nos anos 80, o roteirista e diretor Adirley Queirós pretendia fazer um documentário, nos moldes clássicos<sup>3</sup>, com amigos que carregam no corpo as marcas da violência policial e da discriminação racial a que foram e são submetidos. Segundo a sinopse do material de divulgação, o enredo do filme girará em torno de “tiros em um baile de *black music* na periferia de Brasília [que] ferem dois homens, [os quais] ficam marcados para sempre. Um terceiro vem do futuro para investigar o acontecido e provar que a culpa é da sociedade repressiva”. Assim, nos primeiros minutos do filme, antes dos créditos iniciais, vemos Marquim, um homem negro na cadeira de rodas. Sua casa, adaptada com elevadores, é também uma rádio pirata, onde ele transmite a sua música e narra para os ouvintes e espectadores o episódio no Quarentão. Sobem os créditos: “*Branco sai, preto fica*”. A partir daqui, a narrativa é permeada pela fabulação.

Markim e Shokito (que no filme assume o nome de Sartana) sofreram a violência policial. Um vive na cadeira de rodas e o outro, que teve a perna amputada, usa uma perna mecânica. Quem vem do futuro é Dimas, para investigar e conseguir provas contra o governo, responsável pela agressão. Esses personagens são os protagonistas de *Branco sai, Preto fica*. São homens negros, moradores da periferia, pessoas reais que não querem simplesmente contar a história de maneira factual, mas, ao reverem o passado, propõem filmar o presente em forma de aventura, brincando com o gênero da ficção científica e imaginando um outro futuro.

---

3 Sobre o gênero documentário em oposição ao gênero da ficção, Fernão Ramos estabelece alguns critérios que podem ser relacionados a um tipo de documentário clássico: “Em sua forma de estabelecer asserções sobre o mundo, o documentário caracteriza-se pela presença de procedimentos que o singularizam com relação ao campo ficcional. O documentário, antes de tudo, é definido pela intenção de seu autor de fazer um documentário (intenção social, manifesta na indexação da obra, conforme percebida pelo espectador). Podemos, igualmente, destacar como próprios à narrativa documentária: presença de locução (voz *over*), presença de entrevistas ou depoimentos, utilização de imagens de arquivo, rara utilização de atores profissionais (não existe um *star system* estruturando o campo documentário), intensidade particular da dimensão da tomada. Procedimentos como câmera na mão, imagem tremida, improvisação, utilização de roteiros abertos, ênfase na indeterminação da tomada pertencem ao campo estilístico do documentário, embora não exclusivamente” (RAMOS, 2008, p.25).

A pesquisadora Nilma Lino Gomes, amparada pelo pensamento de Aníbal Quijano, ilustra como a ideia de raça foi estruturante das relações sociais na América Latina e no Brasil a partir da dominação colonial e como ainda opera relações de poder na contemporaneidade. Segundo ela:

Quijano revela uma dimensão mais profunda da invenção da raça, trazendo-nos para o contexto latino-americano e problematizando que, antes mesmo de se consolidar como um conceito da ciência, ela foi sendo formulada como uma ideia, uma representação social e, portanto, uma forma de classificação social imbricada nas estratégias de poder colonial. Esta noção foi se tornando, paulatinamente, um instrumento de poder econômico, político, cultural, epistemológico e até pedagógico. A empreitada colonial educativa e civilizatória esteve impregnada da ideia de raça (GOMES, 2012, p.730).

A autora também argumenta que, ao considerar a ideia de raça como construção social, é necessário pensar que ela está inserida no campo da cultura e que, portanto, é efeito de discursos. Ela avalia a experiência dos movimentos sociais no Brasil como responsáveis pela politização da raça, que através das experiências sociais, é ressignificada e convertida em potência de emancipação:

Ao politizar a raça, esse movimento social desvela a sua construção no contexto das relações de poder, rompendo com visões distorcidas, negativas e naturalizadas sobre os negros, sua história, cultura, práticas e conhecimentos; retira a população negra do lugar da suposta inferioridade racial pregada pelo racismo e interpreta afirmativamente a raça como construção social; coloca em xeque o mito da democracia racial (GOMES, 2012, p. 731).

Nesse contexto proposto por Nilma Lino Gomes, insiro o filme *Branco sai, Preto fica*, pois o entendo não como agente direto do movimento negro, mas como uma instância que reflete as experiências sociais, no campo da cultura e dos discursos, e que questiona e problematiza a história dos negros no Brasil, através da construção de novas narrativas. Desta forma: “[...] dá outra visibilidade à questão étnico-racial, interpretando-a como trunfo e não como empecilho para a construção de uma sociedade mais democrática [...]” (GOMES, 2012, p. 731).

A autora utiliza a concepção de Boaventura de Souza Santos sobre o pensamento abissal para explicar a manutenção das relações de poder-saber impostos pela colonialidade. São aspectos visíveis e invisíveis, que operam a partir de uma noção eurocêntrica, na qual a Europa Ocidental é considerada como centro da civilização e da ciência moderna, detentora

de um conhecimento universal. Para a autora, tal pressuposto implica na existência de uma periferia “não só geográfica, mas econômica, política e racial” (GOMES, 2012, p. 731), e que o estabelecimento desta dicotomia acaba por criar um abismo intransponível entre esses dois universos socioculturais. A construção e o estabelecimento do pensamento abissal determinam a impossibilidade de coexistência entre os lados opostos da linha: “Para além ‘deste lado da linha’ só há inexistência, invisibilidade e ausência não dialética. O pensamento abissal moderno se destaca, portanto, pela sua capacidade de produzir e radicalizar distinções” (GOMES, 2012, p. 731).

Neste sentido, é possível estabelecer algumas relações entre o pensamento abissal e o filme *Branco sai, Preto fica*. Uma delas diz respeito à ideia de periferia geográfica, que é uma questão fundamental no filme: Brasília X Ceilândia. Brasília, capital do país, foi construída em 1960, para abrigar a sede do governo federal. Ceilândia, cidade satélite localizada na periferia de Brasília, surgiu na década de 60 para alocar os trabalhadores que vieram de outras cidades para trabalhar na construção da capital, o CEI de seu nome significa Campanha de Erradicação das Invasões. Sobre esta questão o diretor Adirley Queirós comenta:

A cidade tem um histórico de opressão. Nos anos 70, o governo de Brasília pegou 80 mil pessoas e jogou 50 quilômetros cerrado adentro. Ceilândia nasceu de um *apartheid*, de um aborto territorial. Durante muito tempo, ela foi estigmatizada como a grande periferia do Distrito Federal. É um lugar de muita migração, principalmente nordestina. É completamente diferente de Brasília, tanto na arquitetura quanto no modo de viver<sup>4</sup>.

Esse aspecto de segregação está presente no filme e é potencializado na narrativa quando os personagens da Ceilândia precisam de um passaporte para entrar em Brasília. Como eles não têm permissão para cruzar a fronteira, precisam recorrer a documentos falsos para entrar na cidade. O diretor usa o termo “corpo periférico” para falar de questões que são características daquele espaço e que estão impressos na construção fílmica, tal como Adirley argumenta:

---

4 QUEIRÓS, Adirley. *Branco Sai, Preto Fica* É Puro Apocalipse. 2015. Entrevista. Disponível em: [https://www.vice.com/pt\\_br/article/nzj9gz/branco-sai-preto-fica-filme-adirley-queiros-puro-apocalipse](https://www.vice.com/pt_br/article/nzj9gz/branco-sai-preto-fica-filme-adirley-queiros-puro-apocalipse). Acesso em 10 de agosto de 2017.

O filme lida com essa história que a gente trabalha com amigos, pessoas próximas da gente e uma das primeiras questões era como que a gente lidaria com esse corpo periférico. O que me interessava era uma radicalidade em relação à gramática. A ideia de falar de periferia é muito mais do que mostrar o local, é assumir radicalmente a forma que se fala, o que é falado e toda a relação que existe ali: a musicalidade, o corpo, a fala, o jeito de falar. As coisas boas e as ruins. Pra falar para a periferia, com a periferia, tentar dialogar entre a gente primeiro <sup>5</sup>.

A gramática a que se refere Adirley Queirós é a linguagem do filme. O que ele propõe é uma radicalidade em relação à construção dessa linguagem que seja reflexo das tensões e contradições da periferia. Um filme que dialogue com aquele universo, antes de mais nada.

*Branco sai, Preto fica* é um filme construído coletivamente. Um filme híbrido, no qual são articulados elementos do documentário e da ficção. A narrativa construída através da fabulação dos personagens torna-se um filme de ficção e aventura, no qual Marquim e Sartana buscam a vingança do estado pelo episódio de repressão no baile *black* Quarentão. Como comenta o diretor: “Não existia roteiro, porque o filme todo era baseado na ideia da fabulação. Eu propunha histórias e acontecimentos e os atores buscavam na memória o que podia ser falado. Cada dia, dependendo do clima, acontecia uma coisa”<sup>6</sup>.

Ao longo do filme vemos Marquim trabalhar em um projeto: uma bomba de som que ele pretende jogar em Brasília com ajuda de Sartana. O conteúdo desta bomba é uma mistura de sons da periferia: música (rap, funk e forró) e barulho do mercado popular. Dimas Cravalanças é um agente do estado que vem do futuro para colher provas da violência e do racismo promovido pelo estado contra a população da periferia. Ele comunica-se com uma mulher do futuro que em determinado momento da narrativa diz a ele: “Lembra da sua missão? Encontrar o Sartana, você precisa encontrá-lo para que a gente possa mover uma ação contra o Estado por crimes cometidos contra populações negras e marginalizadas. Produza provas, Cravalanças.” (*Branco sai, Preto fica*, 2015).

---

5 QUEIRÓS, Adirley. 2015. Entrevista. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fjbBJPrUsT4>. Acesso em: 5 de agosto de 2017.

6 QUEIRÓS, Adirley. *Branco Sai, Preto Fica* É Puro Apocalipse. 2015. Entrevista. Disponível em: [https://www.vice.com/pt\\_br/article/nzj9gz/branco-sai-preto-fica-filme-adirley-queiros-puro-apocalipse](https://www.vice.com/pt_br/article/nzj9gz/branco-sai-preto-fica-filme-adirley-queiros-puro-apocalipse). Acesso em 10 de agosto de 2017.

A precariedade da periferia é incorporada à linguagem e à estética do filme. Filmes de ficção científica, típicas produções estadunidenses, utilizam efeitos especiais e tecnológicos avançados e custam caro. *Branco sai, Preto fica* custou R\$221.000,00, valor que o coloca como uma produção de baixo orçamento para os padrões brasileiros. Essa marca que o filme propõe imprimir está presente principalmente através da direção de arte, na construção dos espaços, cenários e objetos de cena.

Há uma assimilação da desordem, das contradições e da atmosfera da periferia também através da música, dos diálogos e da atuação dos atores. A representação dos atores foge de uma representação naturalista, é mais pautada na improvisação a partir das próprias vivências e fabulações dos personagens. A música permeia toda a narrativa e é um elemento fundamental da própria história, desde o baile Quarentão até a explosão da bomba em Brasília.

Nilma aponta que a própria lógica do pensamento abissal acaba por gerar a apropriação do seu lugar pelo movimento negro. Segunda ela:

Se a lógica do pensamento abissal é tornar os Outros inexistentes e inferiores, a lógica desses Outros é conquistar o seu lugar de existência. Esta pode ser considerada como uma das características do movimento negro em relação à questão étnico-racial no Brasil. Ao trazer o debate sobre o racismo para a cena pública e indagar as políticas públicas e seu compromisso com a superação das desigualdades raciais, este movimento social ressignifica e politiza a raça, dando-lhe um trato emancipatório e não inferiorizante (GOMES, 2012, p. 733).

32

O mesmo raciocínio é empregado em *Branco sai, Preto fica*. Embora o diretor faça referência à periferia e a toda uma cultura marginalizada, e não somente à questão étnico-racial, esta não pode ser dissociada e é o fio condutor do filme. Adirley Queirós critica a forma que o corpo periférico é retratado na maioria dos filmes brasileiros, caminho oposto ao que ele propõe em *Branco sai, Preto fica*:

Esse corpo periferia, apesar de estar ali, de ocupar aquele espaço, ele é sempre condescendente, ele nunca assume a radicalidade, ele sempre tá narrando para alguém, ele sempre tá fazendo uma intermediação para uma certa classe média, uma certa classe dominante, tanto em relação ao território quanto em relação a política. Então, pra mim, esse corpo que tá ali é sempre mais oprimido<sup>7</sup>.

---

7 QUEIRÓS, Adirley. 2015. Entrevista. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fjbBJPrUsT4>. Acesso em: 5 de agosto de 2017.

Neste ponto, é importante lembrar que o diretor é um homem branco, que vive na Ceilândia desde os 7 anos e embora conviva e seja amigo daquelas pessoas que vemos no filme, suas experiências não são as mesmas de um corpo negro. O próprio fato de ele ter cursado Cinema na Universidade de Brasília (UNB) e seus amigos não revela o abismo que separa o mundo de brancos e negros. Também aqui poderíamos problematizar um certo sexismo presente no filme, que tenta ser resolvido com uma única personagem mulher, a mulher do futuro, que só existe enquanto projeção.

Sobre estas questões o diretor afirma:

Eu, Marquinho e Shockito temos praticamente a mesma idade. A gente cresceu junto naquele ambiente e teve uma experiência com a cidade. Então a memória que a gente tem da cidade não é uma memória ouvida, mas uma memória experimentada. Aquele é um espaço de experiência que a gente viveu, e dentro dessa experiência a que mais nos toca é a da amputação, em todos os sentidos. Eles sofreram amputação física, mas nós tivemos amputação da cidade, de espaços que nós construímos e que foram criminalizados. O Quarentão, por exemplo, era isso [...]

[...] temos a mesma experiência territorial, mas eu jamais poderia ter uma experiência racial igual a deles. Eu nunca vou alcançar esse local e isso inclusive cria uma armadilha. Eu acho que daqui a cinco anos eu vou ser acusado de muita coisa, desde sexista até, não digo racista, mas de que eu estaria reafirmando um autoritarismo racial, porque sou um diretor branco que provoca um discurso de que a questão racial é muito importante. Mas como ela pode ser importante em um processo em que o único branco é o diretor? É mais uma evidência de como isso se acumula. É uma contradição permanente<sup>8</sup>.

A própria fala do diretor assume esta contradição, ao mesmo tempo que demonstra como a ideia de raça é estrutural na sociedade brasileira. Apesar disso, alguns posicionamentos em relação à autoafirmação, noção de território e identidade em *Branco sai*, *Preto fica* podem ser pensadas como um exercício de enfrentamento, através do qual ocorre a politização e ressignificação do conceito de raça. O filme é construído a partir de tais questões. Através da linguagem propõe imprimir a “precariedade” a que está submetida a periferia. A questão racial não pode ser dissociada deste contexto, pois está implicada diretamente como parte da cultura e como efeito de discursos.

---

<sup>8</sup> QUEIRÓS, Adirley. Entrevista com Adirley Queirós. 2015. Entrevista. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/entrevista-com-adirley-queiros/>. Acesso em 10 de agosto de 2017.

*Branco sai, Preto fica* legitima um jeito de fazer cinema que problematiza relações de poder e cria enunciados a partir de uma lógica própria. Como instância pedagógica, este cinema ensina outras formas de ser e constrói outros olhares e saberes sobre a raça negra. Retomando o que propõe Nilma Lino Gomes e entendendo o movimento negro de forma mais ampla, o qual atua de diferentes formas através de ações políticas, artísticas, religiosas, o filme de Adirley Queirós faz uma importante reflexão sobre a condição do negro no Brasil, sobre o racismo, mas principalmente sobre a apropriação e o reconhecimento de si, da ideia de raça.

Ao ressignificar a raça, o movimento negro indaga a própria história do Brasil e da população negra em nosso país, constrói novos enunciados e instrumentos teóricos, ideológicos, políticos e analíticos para explicar como o racismo brasileiro opera não somente na estrutura do Estado, mas também na vida cotidiana das suas próprias vítimas (GOMES, 2012, p.731).

Neste sentido, o filme também pode ser pensado como reflexo das inúmeras ações promovidas pelo movimento negro que resultaram em profundas transformações na sociedade brasileira.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Fábio et al. **Entrevista com Adirley Queirós**. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/entrevista-com-adirley-queiros/>. Acesso em: 5 de agosto de 2017.

*BRANCO sai, Preto fica*. Direção: Adirley Queirós. Produção: Simone Gonçalves e Adirley Queirós. Ceilândia, 2014. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=j\\_6Lcu4L2mk](https://www.youtube.com/watch?v=j_6Lcu4L2mk). Acesso em: 15 de julho de 2017.

GOMES, Nilma Lino. Movimentos negro e educação: politizando e ressignificando a raça. In: **Educ. Soc.**, Campinas, v. 33, n. 120, p. 727-744, jul.-set. 2012. Disponível em: <http://www.cedes.unicamp.br>. Acesso em: 10 de julho de 2017.

LOPES, Débora. **Branco Sai, Preto Fica É Puro Apocalipse**. Disponível em: [https://www.vice.com/pt\\_br/article/nzj9gz/branco-sai-preto-fica-filme-adirley-queiros-puro-apocalipse](https://www.vice.com/pt_br/article/nzj9gz/branco-sai-preto-fica-filme-adirley-queiros-puro-apocalipse). Acesso em: 10 de agosto de 2017.

QUEIRÓS, Adirley. **Diretor de “Branco Sai, Preto Fica” fala do olhar da periferia**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fjbBJPrUsT4>. Acesso em: 5 de agosto de 2017

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac/SP, 2008.

SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org). **Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais.**  
Petrópolis: Vozes, 2000.

## CABRA MARCADO PARA MORRER: UM ENSAIO CRÍTICO

Miguel Haoni<sup>1</sup>

**RESUMO:** O texto procura, através das ferramentas da análise fílmica e do ensaio crítico, depreender os princípios de uma noção particular de cinema a partir do filme *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho. O reencontro com Coutinho representou, ao mesmo tempo, um retorno à casa onde cresci e o ponto de chegada na maturação do olhar. Com seus filmes, redescobri o cinema como *ferramenta de investigação do mundo* e o cineasta como *funcionário do real*, ou seja, alguém cujo trabalho é necessariamente condicionado por aquilo que a vida cotidiana lhe impõe. Outra experiência fundamental foi a imersão no ensaísmo crítico. A prosa aqui é contaminada pela leitura apaixonada de crítica de cinema. Como lá, este texto só faz sentido para o leitor que viu o filme; ele é a primeira e mais importante referência. Da crítica herdamos, também, algumas ferramentas de abordagem e certa liberdade na escrita - às vezes garantida e estimulada pela universidade, às vezes não - e um investimento de fé na liberdade de leitura.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema. *Cabra marcado para morrer*. Eduardo Coutinho. Ensaio Crítico.

36

## CABRA MARCADO PARA MORRER: UN ESSAI CRITIQUE

**RÉSUMÉ:** Le texte cherche, à travers des outils de l'analyse filmique et de l'essai critique, inférer les principes d'une certaine notion du cinéma à partir du film *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho. La rencontre avec Coutinho figurait à la fois un retour à la maison où j'ai grandi le point d'arrivée dans la maturité du regard. Avec ses films je redécouvrais le cinéma comme un *outil pour la recherche du monde* et le cinéaste comme *fonctionnaire du réel*, c'est-à-dire, quelqu'un dont le travail est forcément conditionné pour ce que la vie quotidienne lui impose. D'autre épreuve fondamentale a été l'immersion dans l'essai critique. Cette prose ici est contaminée par la lecture passionnée des critiques de cinéma. Comme dans ces textes-là, ce travail n'a du sens que pour le lecteur qui a vu le film; celui-là est la première référence et la plus importante. De la critique, nous héritons, aussi, quelques instruments d'abordage et une certaine liberté d'écriture parfois assurée et stimulée par l'académie, parfois pas - et un investissement de croyance dans la liberté de lecture.

**MOTS-CLÉ:** Cinéma. *Cabra marcado para morrer*. Eduardo Coutinho. L'essai Critique.

---

<sup>1</sup> Bacharel em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estadual do Paraná - Unespar/FAP. Contato: coletivoatalante@gmail.com

*Cabra marcado para morrer* apresenta na sua abertura ecos do ritual dos operadores Lumière - grupo de cineastas cujos filmes fazem parte do acervo creditado aos irmãos inventores do cinematógrafo. A maioria das vistas tomadas que sobreviveram aos reveses históricos vinha destes profissionais que vendiam, de maneira itinerante, um espetáculo pronto; a chegada do cinematógrafo a uma cidade. Segundo o fundador da Cinemateca Francesa, Henri Langlois, em depoimento ao filme *Louis Lumière* (Eric Rohmer, 1968), seu procedimento era o seguinte: chegavam de manhã e observavam a cidade para encontrar a *vista* a tomar, o ponto de vista ideal que lhes oferecesse a essência daquele organismo urbano. Passavam o dia num exercício de pintor, observando até achar o lugar onde fincar o seu tripé. À tarde, rodavam o plano de 50 segundos e, quando o sol baixava, o projetavam sob uma tenda, dentro de um café ou em um cinema improvisado. O efeito dessa projeção era o de reconhecimento. Os espectadores viam as imagens e reagiam: “Olha a minha cidade! Olha o fulano que eu conheço! Olha eu ali, aparecendo no filme!”



O cinema, quando nasceu, tinha o poder de provocar o reconhecimento de determinada realidade a partir de sua aparência, à maneira como o retratado se reconhece no retrato. Este foi seu primeiro poder: fazer determinada comunidade se encarar, se reencontrar. É o que acontece com Elizabeth Teixeira, protagonista de *Cabra marcado para morrer*.

O reencontro com Elizabeth inicia com a ida até a cidade de São Rafael, no Rio Grande do Norte, mediada pelo filho Abraão, personagem mais autoritário e mais carente do filme. *Cabra marcado para morrer*, entretanto, não imprime simplesmente uma função negativa a ele: ao mostrar suas lágrimas, possibilita compreender a honestidade de seus gestos protetores, de sua retórica inflamada.

Quando Elizabeth aparece, no primeiro dos quatro dias de filmagem em São Rafael, vemos uma figura totalmente recolhida que repete maquinalmente as palavras do filho: seu discurso de agradecimento ao presidente da República, que garantiu a possibilidade deste reencontro. Aos poucos, nos dias seguintes, sem a presença de Abraão, ela vai se soltando. Ao ver os copiões do *Cabra 64* (a ficção interrompida que Coutinho retoma neste documentário, *Cabra 84*), Elizabeth se reencontra. Reencontra na conversa com este velho amigo Coutinho a possibilidade de romper um silêncio de vinte anos e de, enfim, falar da vida que era a dela e da pessoa que ela foi: poder ser Elizabeth e não mais Marta - pseudônimo usado para garantir sua sobrevivência. Naquelas imagens e naquele encontro ela se redescobre.



Ao fim do quarto dia, na despedida, Coutinho consegue um milagre que todo cineasta de alguma forma almeja: encontra uma personagem transformada. Na partida, num estranho conjunto de planos, quando a equipe precisava ir embora, talvez em função da hora de saída do avião ou do ônibus, Elizabeth desanda a falar e reassume a antiga verve e a mesma energia da velha militante que entrevemos num comício em algumas imagens de arquivo. Seu discurso é impregnado de lucidez política. Ali, ela completa o percurso de

recuperação da sua identidade. Na segunda vez que fala sobre a abertura, acrescenta: “enquanto houver esse regimezinho, essa democraciazinha aí... não. Democracia sem liberdade? Democracia com salário de miséria e de fome? Democracia com o filho do operário e do camponês sem ter direito a estudar, sem ter condições para estudar?”



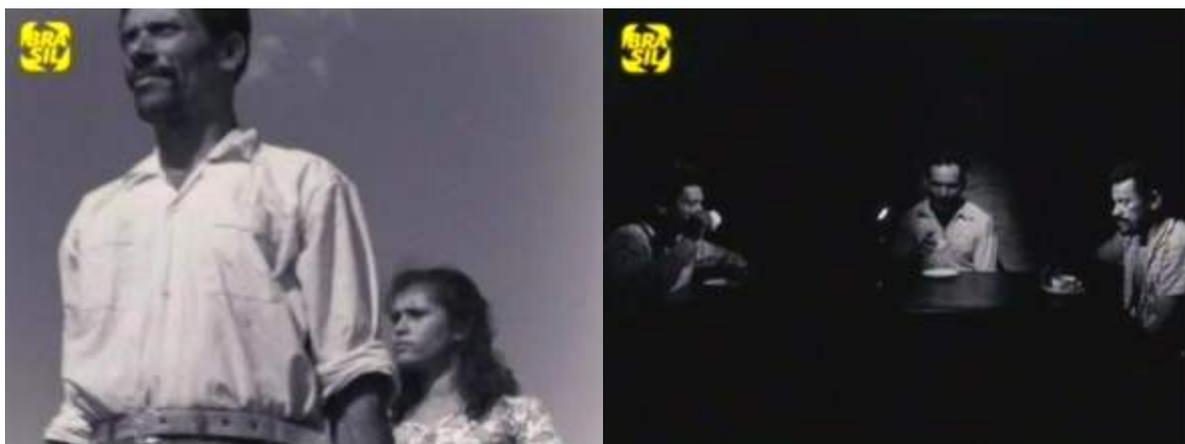
A experiência do filme carregou o poder do reconhecimento, capturada na urgência daquela última filmagem. Isso restitui para o grupo a coisa que havia sido silenciada. O retorno de Coutinho àquela realidade, com essa generosidade do ouvinte (marca maior do seu estilo), permitiu àquelas pessoas falar de suas vidas e reencontrar alguns valores de um passado comum (compartilhado com ele, pois ele também foi uma vítima, também teve uma experiência dilaceradora com a passagem dos regimes: afastado deste filme que o obcecava, exilado no jornalismo) sintetizando sua potência nesse discurso final.

*Cabra marcado para morrer* apresenta, com o protagonismo de Elizabeth, o início da longa meditação que Coutinho desenvolve sobre as potências do feminino e da maternidade, e que atinge sua culminância em *Jogo de cena*. A imersão nesta figura, mulher comum, quase invisível, que recupera sua importância histórica a partir do gesto obstinado, obcecado do cineasta, carrega a semente de algo que frutificará com muita qualidade nos filmes seguintes.

Coutinho relata que era muito bloqueado pelo CPC da UNE (Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes), bem como pela influência do comunismo, cujo discurso oficial era de que o dever do intelectual era abrir a consciência das massas. O que ele descobre em 1961, quando parte para o Nordeste, na qualidade de diretor oficial da

UNE-Volante, duas semanas depois do assassinato de João Pedro Teixeira, é que estes camponeses são absolutamente conscientes e que sua organização é muito sofisticada. Descobre que as ideias, a fala e a prática desses grupos são sólidas e que o intelectual não pode ir até eles com o fim de libertar nada; o intelectual tem que ir lá para aprender.

O que vemos, portanto, no *Cabra 64*, é uma estética “*contre-plongée*” que imprime as efígies contra o céu, influenciada pelo cinema soviético (Eisenstein, mas também o realismo socialista), e pela proximidade com *Pedreira de São Diogo*, episódio de Leon Hirszman na coletânea *Cinco vezes favela* (1962), em que Coutinho participou como diretor de produção: uma imagem heroica do trabalhador, do povo. O *Cabra 64* talvez tivesse sido um filme ruim, dogmático, se concluído. Na tentativa de montagem da cena em que o grupo de camponeses enfrenta o encarregado, o tempo é desequilibrado. Reconhecemos nas imagens sobreviventes uma mão pesada, como na luz recortada, expressionista.



Porém, depois da experiência no Globo Repórter, onde trabalhou de 1975 a 1984, depois de ter voltado tantas vezes ao nordeste, ter subido tantas vezes o morro na busca por reportagens, Coutinho não poderia mais fazer um filme como aquele. Fascinado ainda pela ficção, ele descobre outras vozes, agora incontornavelmente “sob o risco do real”, segundo a formulação de Jean-Louis Comolli.

Por exemplo, quando Coutinho entrevista João Mariano, o evangélico dono de uma taberna que representou João Pedro Teixeira no *Cabra 64*, e este começa a dizer que não está interessado em revolução, o entrevistador manda interromper a filmagem, pois o vento está batendo no microfone. Pouco depois, o diretor pede que João Mariano

“continue”: “o senhor pode falar o que o senhor tava falando, que é perfeito”. E o depoente cai num silêncio de quase 43 segundos, tempo interminável. Coutinho e o espectador podem pensar neste momento que a entrevista foi perdida, que o depoente não vai mais falar. A montagem mantém o suspense e nos insere no coração do drama do entrevistador que acabou de perder um depoimento riquíssimo por culpa de um preciosismo técnico. Trata-se de uma passagem quase didática. Depois daquele longo silêncio, repentinamente o depoente recomeça. Lição tomada e todos voltam a respirar.



O estilo de Coutinho, porém, encontrará ainda o seu refinamento. Em *Cabra marcado para morrer* flagramos uma abordagem muito agressiva. A partir de determinado momento em seu trabalho, será abolido peremptoriamente o “zoom na lágrima”, que, segundo ele, é o nível mais baixo da ética cinematográfica. Em *Cabra*, porém, trata-se ainda de uma estética muito invasiva, como, por exemplo, na terrível sequência em que as vizinhas comentam a experiência de Elizabeth até ela chorar. O tipo de imagem que não aparecerá novamente.



Depois de finalizado, em 1984, Coutinho não abandona o filme. *Cabra* representou um recomeço para o cineasta, cuja trajetória é marcada por mortes e renascimentos como veremos nos seus outros "retornos" em *Santo forte* (1999) ou *Jogo de cena*. O diretor não era uma pessoa fácil. Antipático, mal-humorado, mas com quem, paradoxalmente, as pessoas amavam conversar. Os filmes mostram que esta conversa era uma experiência que elevava os interlocutores. Terapia, sim, mas instintiva, sem as referências bibliográficas. O que interessa para Coutinho, ao conversar com as pessoas, é permanecer aberto à escuta, disponível ao que elas têm a dizer. Virtude rara.

*Cabra 84*, porém, sustenta um único momento de encenação: quando, numa rápida montagem, os atores dizem "tem gente lá fora". Eduardo Coutinho é um documentarista obcecado pela ficção. O que assusta nesta sequência, contudo, é esta incrível velocidade dos veículos de repressão do Exército: na noite do 1º de abril, já estavam batendo na porta da equipe de filmagem, num movimento, sem dúvida, preparado muito anteriormente. A investigação sobre aquelas atividades já havia sido levantada com antecedência, tanto as dos camponeses da Liga, quanto as da equipe. E trata-se aqui de uma ação que, por sorte, foi registrada, o que nos faz supor a existência anônima de outros pequenos focos de atividades suspeitas a serem sufocados imediatamente já no primeiro dia do regime.

O filme é assustador. Conhecemos, por exemplo, o caso de Marluce, filha de João Pedro e Elizabeth, que aos 18 anos se suicida tomando arsênico, oito meses depois do assassinato do pai. Depois, quando encontramos os irmãos, poucos se conhecem, cada um vive em uma cidade diferente: uma família sem história comum; vidas sequestradas pelo movimento absurdo dos tempos. O filme apresenta, em contrapartida, os delírios da

mídia oficial, a reprodução no jornal do discurso do Poder. Nada mais contemporâneo. Trata-se, em *Cabra marcado para morrer*, de uma experiência violenta: viver durante vinte anos com medo de ser quem é. O processo cíclico apresentado no filme, seus eternos retornos, historicizam o adoecimento de nossa sociedade. O filme parte da experiência específica dos personagens para traçar um panorama social que não foi só de Coutinho ou de Elizabeth, mas de todo país.

Contudo, o que interessa ao filme é a pessoa e não a categoria. De alguma forma, podemos abstrair, a partir de *Cabra*, uma figura do “camponês” no sentido geral, mas o filme apresenta sempre sujeitos, com suas próprias histórias e suas próprias convicções. À maneira de John Ford, Coutinho não filma ideias, filma pessoas e essas pessoas têm ideias, que ele pode (e nós podemos) concordar ou não. Seu cinema não presta serviço sociológico de catalogação dos tipos. Os sujeitos históricos estão em gestos pessoais e intransferíveis: em determinado momento a montagem liga um movimento de Elizabeth de 62 a 82.



O que interessa é reencontrar as pessoas: saber quem elas são, o que pensam e como se comportam. Como estas presenças fascinam e ultrapassam o discurso. Seus traços humanos carregam uma ignição, uma potência ontológica. Coutinho nunca filmou “a patroa” ou “a empregada”: ele filmou mulheres que entre tantas outras coisas podiam ser patroas ou empregadas. A rotulação não lhe interessa.

O filme não se compromete em construir um retrato impecável de seus personagens. Não existem santos. Por exemplo: a inserção do plano de Elizabeth cobrando a tabuada com a régua – da qual conhecemos a função. Essa imagem torna o retrato complexo, imprime à personagem uma estatura humana. O sal do indivíduo é o defeito, o problema, aquilo que provoca ruído na limpeza da imagem.



João Virgínio nos oferece outro exemplo quando enumera os crimes que o Exército cometeu contra ele: as surras que lhe deixaram cego de um olho e surdo de um ouvido; o roubo de um relógio, um cinturão, cinquenta contos em dinheiro e um jipe; os seis anos de cárcere longe dos filhos que passavam fome; o dia em que passou 24 horas em pé, apertado num tanque de merda; e, rindo, arremata dizendo que não conhece um espírito que tenha aguentado tanto choque elétrico quanto ele. Todos os colegas em torno riem junto.



Por último, pondera: “mas não tem melhor de que um dia atrás do outro e uma noite no meio”, construção poética, ideia e execução de um lirismo total. Ruído na imagem do “cabra macho”: João Virgínio coça o saco e cospe no chão. A câmera o captura como este ser complexo, recusando o estereótipo do herói, transbordando a sua função narrativa.

Coutinho é movido por uma moral muito particular: recusa-se, por exemplo, a fazer filmes sobre os torturadores ou sobre os agentes da repressão do governo militar. Até poderia, mas sabe que esta aproximação o conduziria a um tipo de ponderação que se recusa a fazer. Estas pessoas talvez tenham as suas razões e, sem dúvida, têm o seu charme: coisas que invariavelmente amolecem sua postura. Se filmá-las, pode começar a concordar com elas. Como bem disse Jean Renoir em *A regra do jogo* (1939), “o inferno é que todos têm as suas razões” e algumas ele não quer entender. Coutinho filma apenas aqueles que poderia amar.

Em 2014, 30 anos depois, no lançamento do DVD de *Cabra marcado para morrer*, Coutinho roda dois documentários extras (*A família de Elizabeth Teixeira* e *Sobreviventes de Galileia*) retornando aos cenários e personagens do filme. Ali, fica claro o impacto que o filme representou em suas vidas. A velha casa de João Pedro e Elizabeth abriga hoje o Memorial das Ligas Camponesas e apresenta, na parede da entrada, a impressão ampliada da célebre fotografia da mãe com seus filhos.



*A família de Elizabeth Teixeira* (Eduardo Coutinho, 2014)

Uma das netas do casal, Juliana Elizabeth Teixeira, é hoje professora de história e narra como descobriu na escola e na universidade a história dos seus avós. *Cabra marcado para morrer* se tornou parte orgânica na vida daquela comunidade. Sua influência foi transformadora. Fato raríssimo mesmo entre os mais importantes filmes nacionais. Seu poder de interferência foi absolutamente imediato e material.

O filme, porém, representa o fim de um ciclo: o cinema vai aos poucos se afastando de abordagens como esta - que reconhecemos como um dos últimos estertores do Cinema Novo. Nos anos 90 o cinema brasileiro morre, depois renasce. Mas o caráter eterno desta experiência reaparece nos retornos de Coutinho. Nas palavras de Elizabeth Teixeira: “A luta aqui não para”.

46

## REFERÊNCIAS

A FAMÍLIA de Elizabeth Teixeira. Eduardo Coutinho. (64min): sonoro, colorido. \*extra de DVD. 2014.

A REGRA do jogo. Jean Renoir. (113 min): sonoro, p&b. 1939.

*CABRA marcado para morrer*. Eduardo Coutinho. (119 min): sonoro, colorido. 1984.

CINCO vezes favela. Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman. (92 min): sonoro, p&b. 1962.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**. Belo horizonte: Editora UFMG, 2008.

JOGO de cena. Eduardo Coutinho. (105 min): sonoro, colorido. 2007.

LOUIS Lumière. Eric Rohmer. (66 min.): sonoro, p&b. 1966.

OHATA, Milton (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SANTO forte. Eduardo Coutinho. (80 min): sonoro, colorido. 1999.

SOBREVIVENTES de Galileia. Eduardo Coutinho. (27 min): sonoro, colorido. \*extra de DVD. 2014.

## A CULPA É DE QUEM? A QUEDA DA METÁFORA PATERNA VISTA PELO CINEMA

Adriano Messias<sup>1</sup>

**RESUMO:** O cinema e a psicanálise dialogam desde sempre: ambos trabalham com o imaginário, a fantasia e o onírico, transbordando – tanto em forma quanto em conteúdo – questões significativas que estão na ordem do dia do pensamento. Pode-se dizer ainda mais: que a chamada clínica da cultura, campo de interesse da semiótica psicanalítica, tem nas imagens fílmicas um amplo objeto de estudo. Os sintomas do mundo em que vivemos estão, por conseguinte, também na grande tela: desde o neorealismo italiano até os mais recentes *blockbusters*, por exemplo, pode-se traçar uma panorâmica que assinala a queda do Nome-do-Pai, importante conceito lacaniano, o que nos serve de subsídio para pensarmos a violência, o terrorismo e a fragmentação da família em nosso tempo. Além disso, é possível igualmente vislumbrar, para além do enfraquecimento da metáfora paterna, novas configurações da Lei que se fazem em um período de intensa crise ontopolítica. Neste escopo complexo, parto de dois filmes, *A Culpa dos Pais (I bambini ci guardano, Vittorio De Sica, 1944)* e *Preciosa (Precious, Lee Daniels, 2009)*, representativos do que enuncio aqui. Ambos, separados um do outro em 55 anos e colocados em extremos cronológicos – o primeiro, na Segunda Guerra; o segundo, na primeira década do século XXI – permitem reflexões sobre a permanência do mal-estar na cultura e a decadência da estrutura familiar tradicional.

**PALAVRAS-CHAVE:** Neorealismo. Cinema Contemporâneo. Semiótica Psicanalítica. Questão Paterna. Violência.

### WHO IS TO BLAME? THE DOWNFALL OF THE PATERNAL METAPHOR SEEN BY THE CINEMA

48

**ABSTRACT:** Cinema and psychoanalysis are always in intense dialogue: they work with the imaginary, the fantasy and the dreams, overflowing, both in form and content, significant issues that are on the agenda of contemporary studies. It is also proposed that the so-called clinics of culture, a field of interest for the psychoanalytic semiotics, has in filmic images its broad object of study. Therefore, the symptoms of our world are also on the big screen: from Italian neorealism to the most recent blockbusters, for example, it is drawn a panorama that highlights the fall of the Name-of-the-Father, an important Lacanian concept, which serves as a subsidy to think about violence, terrorism, and familiar fragmentation in our time. One can also see, in addition to the weakening of the paternal metaphor, new configurations of the Law conformed in a period of intense onto-political crisis. From this complex scope, I worked with two movies, *The Guilt of the Parents (I bambini ci guardano, Vittorio De Sica, 1944)* and *Precious (Lee Daniels, 2009)*, representing what I enunciate here. Both, separated from each other by 55 years and placed in chronological extremes – the first in the Second War; the second in the first decade of the 21st century – allow reflections on the permanence of malaise in culture and the decay of the traditional family structure.

**KEYWORDS:** Italian Neorealism. Contemporary Movies. Psychoanalytic Semiotics. Paternal Question. Violence.

---

<sup>1</sup> Pós-doutorando e doutor em Comunicação e Semiótica (PUC-SP/ Fapesp). Foi pesquisador em psicanálise lacaniana e cinema na Université Paris 8, Université Paris 3, Universidad de Buenos Aires e Universitat Autònoma de Barcelona. Autor de mais de 60 livros, dentre eles “Todos os monstros da Terra: bestiários do cinema e da literatura” (Prêmio Jabuti 2017 em Comunicação). Email: [adrianoescritor@yahoo.com.br](mailto:adrianoescritor@yahoo.com.br).

## A CULPA É DO PAI

A propaganda política de Benito Mussolini, que, assim como a de Adolf Hitler, entendeu o cinema como uma de suas mais fortes armas, começou a arrefecer em 1940, permitindo o levante de uma luta antifascista na Itália. Nesse escopo, e apenas alguns anos mais tarde, deu-se o renascimento cinematográfico daquele país imerso nas ruínas do pós-Segunda Guerra: *Roma, Cidade Aberta* (*Roma Città Aperta*, de Roberto Rossellini, 1944-45) foi o marco fundante do que viria a ser chamado de “neorrealismo italiano”, que, para alguns, foi uma escola, para outros, uma estética, e, para outros ainda, um movimento cinematográfico, ainda que não tão bem demarcável em termos cronológicos.

Esse “cinema do homem”, por seu turno, abriu uma frente de resistência com o uso de imagens realistas e cruas. Ao lado de atores e atrizes consagrados, contava-se, algumas vezes, com a presença de intérpretes pouco experientes ou mesmo de pessoas do povo, em ambientação feita a partir dos escombros de uma nação depauperada. De imediato, emergiram, nas temáticas da grande tela, os problemas sociais, proletários e agrários; as histórias coletivas, em detrimentos das individuais; a questão do *Mezzogiorno* – a região sul e mais empobrecida da “bota” peninsular; o desemprego, a emigração e o desaparecimento dos heróis.

Assim, o cinema italiano redescobriu o protagonismo da paisagem e sua cor-local, concedeu espaço aos dialetos regionais e dotou seus filmes da feição documental. As tomadas cinzentas e granuladas, obtidas muitas vezes ao ar livre, expressavam um claro desejo de “busca da verdade” por meio de uma câmera que registrava, muito mais do que sugeria.

Compondo um triângulo com Roberto Rossellini e Luchino Visconti, estava Vittorio De Sica, diretor do inesquecível *Ladrões de Bicicleta* (*Ladri di Biciclette*, 1948), em que a relação pai e filho dava a tônica dramática em um empobrecido ambiente romano. As cidades comumente eram apresentadas, nos filmes neorrealistas, como uma oposição negativa ao campo. Ideologicamente, elas pareciam corromper, desvirtuar e destruir aqueles que abandonavam a natureza para se refugiarem no caos dos aglomerados de concreto e poluição.

De Sica, que se manteve fiel ao neorealismo por mais tempo do que outros diretores, sempre suscitou em suas obras uma certa crise da questão paterna; não apenas em *Ladrões de Bicicleta*, mas em outros melodramas, como *Vítimas da Tormenta* (*Sciuscià*, 1946), *Umberto D* (1952) e, sobremaneira, *A culpa dos pais* (*I bambini ci guardano*, 1944).

No contexto da Segunda Guerra, e contrapondo-se ao fabulário fascista que ficcionava famílias forçadamente estruturadas, De Sica trouxe, em *A culpa dos pais*, a relação conflituosa de um casal, Andrea e Nina. Ela traía e abandonava o esposo, deixando sob sua responsabilidade dois filhos pequenos. Conforme afirmou Fabris (1996, p. 89):

Com *I Bambini ci Guardano*, de Vittorio De Sica, voltava o tema do adultério, agora visto pelos olhos de uma criança, um protagonista novo para o mundo do cinema. Se é verdade que o filme, por meio da crítica à hipocrisia e ao conformismo moral, buscava uma reorganização dos valores familiares desfeitos pelo adultério da mãe e pelo conseqüente suicídio do pai, é verdade também que a falsa mitologia familiar, propugnada pela propaganda fascista, desmoronava diante dos olhos dos espectadores.

A mulher, que, no fascismo, estava sintetizada na mãe-esposa, tanto reprimida quanto exemplar, encarnou-se, no neorealismo, em outro tipo de figura, daquela vez passível de escolhas, negações, conquistas e fracassos, podendo até mesmo sentir-se desconfortável com a maternidade. Esta alternância na visão sobre as mulheres também coincidiu com a decadência da figura do *Duce*, por vários anos modelo máximo de homem, de macho heterossexual e de um tipo de pai absoluto para o povo. Como ilustração, cito a personalidade imponente do líder fascista em contraposição à de sua amante, Ida Dalser, no filme *Vincere* (Marco Bellocchio, 2009). O que se nota na esfera social da Itália deste período reflete o que se passaria em boa parte do mundo ocidental: a rápida dessacralização do pai soberano, o que, conseqüentemente, pôs em derrocada o falocentrismo de Benito Mussolini, abrindo caminho para noções de família que não aquelas impostas pelo cinema engajado ao totalitarismo.

Em *A culpa dos pais*, o filho mais velho, Pricò Andriani, sofria as conseqüências de ter de ficar com o pai, Andrea, que se colocava na posição de fracassado e incapaz. Inicialmente, este deixou o garoto aos cuidados de uma tia cabeleireira muito ocupada, e,

depois, com uma avó que não suportava peraltices. No ápice do desespero de Andrea, Nina retornou para casa e, como breve hiato na tormenta conjugal, surgiu a proposta de um período de descanso na praia.

Aos primeiros dias amenos, sucedeu a partida de Andrea – que retomaria o trabalho em Roma – e a chegada do amante de Nina. Pricò presenciou, com enorme desgosto, o adultério da mãe e tentou fugir de trem para a capital. Impossibilitado de fazê-lo por não ter dinheiro e estar desacompanhado, vagueou pelos trilhos até ser encontrado quilômetros adiante da pousada em que se hospedava.

Nina, reprovada por outras mulheres por ser uma espécie de mãe desnaturada, não conseguia conciliar a função materna com a de amante, e este último papel se tornou sua opção definitiva. Assim, o garoto viu-se, outra vez, com o deprimido pai que o levava para um colégio católico. A certificação de que o filho seria amado por aqueles que zelavam pelos meninos do internato veio com uma demanda de Andrea ao diretor: “Quero lhe pedir para ter um olhar quase paternal sobre meu filho. Ele é um pouco sensível e precisa de muito carinho”, ao que o cura respondeu: “Não se preocupe, seremos como uma família para ele”. E Andrea reiterou: “É disso que ele precisa”.

A última atitude do pai foi passar ao diretor seus próprios documentos pessoais. Quando se despediu do filho, Pricò correu para o alto de uma escadaria e ficou a chamá-lo com o rosto enfiado entre dois balaustres. Porém, aquele homem envergonhado não lhe retornou o olhar: só fez descer os tantos degraus, que pareciam ininterruptos. Andrea, furtivo, era apenas uma imagem tomada em *plongé*, o que o tornava mais diminuto ainda, sobretudo ao lado da própria sombra que lhe ganhava em tamanho.

O pai fez uma fatal passagem ao ato que obrigou Nina a ir ao colégio. Velada em um luto talvez mais performático do que sentimental, como uma espécie de Madalena mal-arrependida, ela aguardava o filho, o qual chegou conduzido por um padre a quem o garoto muito se apegou, segundo o próprio diretor veio a informar.

“Que terrível golpe para uma criança. Essas coisas podem afetá-lo por toda a sua vida”, comentou o religioso com a mulher. Logo depois, Pricò, choroso, aproximou-se de Nina, mas não a abraçou. “Vá. Vá para sua mãe”, disse o padre. Porém, o menino se afastou rumo ao final do corredor, onde o pároco-tutor o aguardava.

Em 1944, ano em que o filme de De Sica foi lançado, a obra de Freud, já bem conhecida no meio psicanalítico, ganhava o mundo, para desgosto de muitos, em especial graças a textos como *O futuro de uma ilusão* (1927), *O mal-estar na cultura* (1929) e *O homem Moisés e a religião monoteísta* (1939), atualíssimos para nossos dias. Em todos estes textos, pode-se considerar que Freud permeava, direta ou indiretamente, as questões em torno do pai.

Dos anos de 1950 em diante, Jacques Lacan trataria das questões ligadas à função paterna, o que culminaria no conceito do Nome-do-Pai (cf. *Seminário 3, As Psicoses*, 1955-1956). O pai tradicional, que estabelece a culpa e o “pecado” e, por conseguinte, a Lei, já era, naquela época, figura decadente em uma cultura que via o projeto iluminista se esfacelar, o triunfo da razão fracassar e o mundo se abrir para outras formas de gozo nas próximas décadas, prenúncios de um século XXI que colheria sintomas de todas as ordens vinculados ao declínio do Nome-do-Pai, a exemplo das turbas de imigrantes desalojados em êxodos incomensuráveis; das facções e guerrilhas religiosas e políticas em países super-explorados no passado e da perversão como tônica em rearranjos familiares cada vez mais precários.

Do nome original do filme de De Sica, *I bambini ci guardano*, que pode ser traduzido como *Os filhos nos olham*, passo ao título em português que dei a esta primeira parte de meu texto. Minha opção foi pelo trocadilho “A culpa é do pai”, e não necessariamente “dos pais”, como aparece no nome com o qual este filme comumente aparece em nossa língua (*A culpa dos pais*). Com isso, quero chamar a atenção para a metáfora paterna. O tempo todo, nas belas cenas da obra neorrealista em questão, Pricò olha um pai perdido e desprovido de vontade. É, pois, um olhar que pede retorno. O que Andrea faz, entretanto, é tentar deixar o menino com as mulheres da família para, finalmente, desapropriar-se da fugaz função paterna que pudesse ainda ter: repassa aos padres católicos não só a guarda do primogênito, mas cede os próprios documentos a eles. Incapaz de sustentar o Nome-do-Pai, ele deixa de assumir qualquer presença que pudesse orientar Pricò, quem, portanto, vaga, literalmente, em busca de um pai que jamais chegaria de fato, simplesmente porque a permanência paterna, neste caso, é desfalcada e pusilânime. É isso que provoca o desespero e a melancolia que invadem o garoto amiúde.

Se por um lado a mãe é quem abandona a família, o pai, entretanto, se desresponsabiliza e nada ressignifica com o olhar para o filho arrebatado em espera frustrada. Um certo cinema já mostrava que, em meados do século XX, estava demarcada a derrocada do modelo de pai que foi tão caro em épocas anteriores. Não se trata, obviamente, na abordagem deste texto, do pai biológico, animal macho da espécie humana, mas de uma construção muito intrincada que se esfacela cada vez mais, em detrimento de outras formas de se estar no mundo.

A pluralização dos Nomes-do-Pai, instituída por Lacan em seu ensino a partir de observações da clínica e da cultura<sup>2</sup>, vem, até certo ponto, responder ao que se pode articular após o declínio do pai. A atualíssima “pai-versão”, conceituada no Seminário 23, *O Sinthoma*, é o que hoje pode sustentar a função paterna: transmitir aos filhos o “pecado”, instrumento necessário para o enfrentamento do real em nossos dias e, por que não, para a garantia da sobrevivência da civilização. O que ocorre, entretanto, é que a própria cultura, em seus movimentos sintomáticos, acaba por se reinventar, forjando formas de dar continuidade a si mesma: vislumbra-se, hoje, para além unicamente do recuo da metáfora paterna, formas familiares que se rearranjam, apesar da ausência do pai sisudo da época freudiana. E uma personagem vem corroborar uma tal afirmação: Preciosa.

### A FAMÍLIA SINTHOMÁTICA<sup>3</sup> DE PRECIOSA

Adaptada do romance *Push* (1996), da escritora negra Sapphire (pseudônimo de Ramona Lofton), a história da garota Preciosa foi lançada no cinema em 2009. Antes disso, a atriz principal, Gabourey Ridley Sidibe, de origem senegalesa, era então recepcionista

---

<sup>2</sup> Lacan, no *Seminário 22*, diz que, dependendo do lugar que a mãe dá ou não à palavra do pai, haverá ou não a inscrição do Nome-do-Pai, e propõe que só é de fato pai quem faz de uma mulher o objeto a que causa seu desejo. Cf.: LACAN, J. (1974-75). *O Seminário, Livro 22: RSI* [inédito]. Aula de 21/01/1975.

<sup>3</sup> Desenvolvo esta parte do texto empregando o termo “família *sinthomática*” conforme vem sido estabelecido em conferências pela psicanalista Maria do Carmo Dias Batista, da Escola Brasileira de Psicanálise. Segundo ela, as famílias *sinthomáticas* encontram novos arranjos para o Nome-do-Pai e se inscrevem no conceito lacaniano de *sinthoma*. Em *Nota sobre a criança*, Lacan afirmou que a criança era o “sintoma do casal familiar” e um “fetiche” para o gozo da mãe; porém, tem-se, na contemporaneidade, a percepção da criança também sendo um *sinthoma*. No ensino de Lacan, surgiu o conceito de *sinthoma* para que se pudesse abordar a maneira como o sujeito faz sua amarração entre os três registros (Real, Simbólico e Imaginário), na famosa metáfora do nó borromeano. É justo o *sinthoma*, entendido como elaboração analítica do sintoma causador de sofrimento, que passará a ocupar a quarta volta do nó. Aborda-se, aqui, portanto, o que é incurável no sujeito, aquilo que não está submetido à linguagem.

na *The Fresh Air Fund*, uma agência sem fins lucrativos que ajuda crianças de baixa renda a terem férias de verão mais divertidas. O diretor de *Precious*, Lee Daniels, seguindo o exemplo de Vittorio De Sica, por quem confessou sua admiração, selecionou justamente uma desconhecida sem qualquer experiência dramática para compor seu elenco. Oprah Winfrey, co-produtora do filme, chamou de “Cinderela americana” àquela jovem talentosa que, no primeiro trabalho, foi indicada ao Oscar.

Foi Gabourey, portanto, quem deu vida a Claireece “Precious” Jones, jovem negra e obesa que vivia no complexo bairro afro-americano do Harlem, em Manhattan. Analfabeta funcional aos 16 anos, Preciosa era sistematicamente agredida pela mãe, Mary (interpretada pela atriz Mo’Nique), desde a primeira infância, e foi molestada e estuprada pelo pai até a adolescência. O incesto fez com que gerasse duas crianças, uma delas com síndrome de Down. A moça também carregava um histórico de *bullying* na escola e portava o HIV – isso em 1987, quando a confirmação do vírus funcionava como um anúncio trágico. Se a protagonista tivesse uma canção tema, esta seria oposta a *I feel pretty*, da personagem Maria, interpretada por Natalie Wood em *West Side Story* (*Amor, Sublime Amor*, Jerome Robbins e Robert Wise, 1961): de acordo com os padrões sociais do mundo em que vivia, Preciosa não se sentia nem bonita (*pretty*), nem engraçada (*witty*), nem brilhante (*bright*).

*Preciosa, uma história de esperança* é, em grande medida, um filme de denúncia como tantos outros que se alinham em uma longa tradição cinematográfica, a exemplo do dinamarquês *Os que não devem nascer* (*Ditte, child of man*, Bjaerne Henning-Jensen, 1946), sobre a vida miserável de uma moça pobre, filha de mãe alcoólatra e com um padrasto violento; *Alemanha, ano zero* (*Germania, anno zero*, Roberto Rossellini, 1947), em que um menino órfão na Berlim do pós-guerra vem a suicidar, e *Mouchette* (Robert Bresson, 1967), a respeito de uma menina que sofre com os maus-tratos causados pela mãe e é ignorada na escola.

Porém, em se tratando de arte, não basta uma boa história ou um enredo forte. Cinema é sobretudo forma. Não se pode, aqui, esquecer do importante texto de Walter Benjamin, *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* (1936), quando o filósofo reforça que a natureza que fala à câmera não é a que fala aos olhos. O cinema, para ele, era a invenção de um inconsciente visual por meio da técnica, ou seja, por meio dos

movimentos de câmera, das angulações, dos enquadramentos, etc. Ver uma cena em *slow motion* ou montada com o uso de uma *steadycam*, por exemplo, é perceber outras estruturas da matéria. Assim, tecnicamente, Lee Daniels – o primeiro negro a ser indicado ao Oscar de melhor diretor – obteve uma construção fílmica original por meio de enquadramentos sofisticados, pelo uso insistente da câmera na mão, além da presença de filtros coloridos e efeitos de montagem. Com as técnicas utilizadas, o espectador pode sentir a claustrofobia do “quarto cativo” de Preciosa ou a sujidade pegajosa dos ambientes urbanos externos mediante vários tons de amarelo, por exemplo.

Lee Daniels e o roteirista, Geoffrey Fletcher, também criaram boas sequências que apresentam as fantasias escapatórias da personagem principal, extrapolando, assim, a exegese do romance de Shapshire: no filme, Preciosa deseja para si um homem branco e de “cabelo bom”. Sonha em ser estrela e, ao ser estuprada, imagina-se numa *première* cinematográfica. Quando a mãe a superalimenta, ela se vê atuando em um filme interpretado originariamente por Sophia Loren: trata-se de *Duas Mulheres (La Ciociara, 1960)*, de Vittorio De Sica, em que mãe e filha escapam da guerra em Roma, mas vêm a ser estupradas por soldados marroquinos quando se refugiam no interior do Lácio.

Dentre os temas que se sobressaltam em *Preciosa*, está o do incesto, ato que aparece no real da cultura como um dos extremos da fragmentação familiar. Interdito primordial, toda vez que é ultrapassado, envergonha, vilipendia, escandaliza e, sobretudo, ameaça romper a estrutura basilar da civilização. Em narrativas semelhantes às de *Preciosa*, a relação incestuosa costuma se compor em um contexto de desemprego, abuso de drogas, porte de armas, desinformação. Exemplo clássico é *Homem Invisível (Invisible Man)*, romance do americano Ralph Ellison publicado em 1952, e que tem como personagem Trueblood, um afro-americano cuja cor lhe permitia ser invisível. Ele engravida a própria irmã, tornando-se, com isso, um pária entre os negros e uma espécie de “contra-celebridade” entre os brancos.

Diferentemente da Macabéa da literatura brasileira, *Preciosa* não fantasia uma vida linda movida pela ingenuidade alienante, mas, provavelmente, por um desejo de fuga bem localizado por ela. Em vez de não se saber sequer mulher, como ocorre com a personagem de Clarice Lispector, a garota do filme de Lee Daniels dá conta de muita coisa,

pouco a pouco. Nas primeiras cenas, ela evita tomar atitudes, como se o corpo pesado fosse o parceiro da desilusão: corpo falante, claro, e não aquele abordado pelos nutricionistas e endocrinologistas. Independentemente de ser obrigada a comer muito, Preciosa, devastada pela mãe, retém na carne aquilo que não consegue extrapolar pelo simbólico.

Apesar da vida massacrante, há naquela adolescente fagulhas de esperança que se extravasam: por exemplo, quando ela se apronta para ir ao colégio alternativo. Afinal de contas, para quem nos vestimos, senão para um outro? Por que nos vestimos, senão para sermos vistos? Além disso, ela tenta ser doce com seu bebê e se esforça por fazer amigos. Não é uma figura obtusa. Em seu caminho, apareceram a professora Blu Rain (Paula Patton) e a assistente social Sra. Weiss (Mariah Carey): evidências de que o sistema social de alguma forma se presentificava.

Nas discussões entre Preciosa e a mãe, notam-se fluxos verbais embriagados em uma potência pulsional de grande crueza. A fala parece, neste caso, uma preciosidade última, algo que tenta emergir quando não se tem mais nada, e que, por isso mesmo, merece ser protegido a todo custo. A adolescente significa custosamente a si mesma, o que tem seu ponto determinante na cena em que Blu Rain lhe dirige um imperativo: “Write!”/ “Escreva!”. A jovem agarra em definitivo seu *sinthome*: o verbo. Introjetado na carne, faz dele a nova escrita do corpo.

Porém, até chegarmos a esse ponto de resolução dramática, a impressão que guardamos é a de que o mundo ao redor de Preciosa é somente perverso: subjugada, teve como figura paterna um homem vil e vivia rodeada por pessoas que a tornavam ainda mais infeliz. De fato, a questão do pai é cada vez mais importante em nossos dias, tanto como fenômeno de ordem social quanto subjetiva, e se modifica desde o pós-Segunda Guerra, pelo menos, até os píncaros do sadismo terrorista que presenciamos hoje, ao vivo, ubiquamente, desde nossos aparatos móveis de conexão.

A perversão está por toda parte, em células que se espalham pela cultura. Não é, pois, evento exclusivo da história de Claireece –, afinal, somos espectadores tantas vezes impotentes de “e/Estados de violência” – em todos os sentidos que essa expressão pode assumir.

A perversão rasga a teia social da qual irrompe amiúde como pulsão monstruosa, passagem ao ato, encontro traumático com o real. O terrorista é aquele que escolhe para o outro: não há morte sacrificial, não há doação da vida, apenas redução. O teatro da violência desmedida saiu das regiões desérticas habitadas por hordas belicosas para se alojar em unidades familiares, em vilarejos, nos espaços públicos e turísticos das grandes cidades. O planeta vive à mercê de movimentos inesperados de destruição humana, como George Romero deu a ver em seus filmes de zumbi, cujo primeiro cenário, no simbólico ano de 1968, foi justamente uma casa de classe média, vindo a expandir-se, nas últimas produções daquele diretor, para o mundo inteiro.

Mas, se um sujeito ou se um grupo perverso tenta escolher para o outro, alimentando-se de um gozo estupefato e absorto, Preciosa talvez tenha entendido a tempo essa equação nefasta e, de alguma forma, buscou dela se desvencilhar, o que se mostra no final em aberto do filme.

O que aquela garota, portadora desse significante nominal amargamente irônico e negativo, tem de mais contemporâneo é justamente uma força dramática que nos remete à tópica das tragédias gregas: *As Troianas*, de Eurípedes (séc. V a.C.), retrata o final da Guerra de Troia com um olhar feminino. As mulheres do enredo eram vilipendiadas de tal forma que só a catarse teatral seria capaz de apaziguar o coração mergulhado em *pathos* do espectador. De maneira alusiva, em *Preciosa* não somos imunes à compaixão por quem vive uma vida de tantas penúrias.

Na peça *Eumênides*, que finaliza a trilogia *Oresteia*, de Ésquilo (séc. V a.C.), as três Fúrias – que agem como justiceiras e muito eufemisticamente foram denominadas “As Graciosas” (“Eumênides”) – atormentam Orestes, assassino da própria mãe. Com elas, metaforicamente a ordem social e o sistema jurídico emergem e se compõem na sociedade ateniense. Da mesma forma, podemos pensar que, na vida de Preciosa, nem tudo será regido pela perversão e pelo sadismo do outro.

No filme de Lee Daniels, a própria estrutura que vitimiza é também a que incita a personagem adolescente a esboçar alguma reviravolta. Há, por exemplo, uma fala e uma escuta pela intermediação da assistente social e, com isso, pode-se vislumbrar uma intervenção, uma *talking cure*, ainda que não classicamente dentro dos cânones da

clínica. Com a nova professora e com a assistente, mantém-se e confirma-se a Lei, e esta é repassada: um Nome-do-Pai redivivo, encarnado em outros agentes que não o pai biológico.

Ainda que Preciosa não venha a ter um final abertamente feliz, a personagem transmite tal possibilidade à filha em ato de generosidade. Pode-se dizer que é isso o que encontramos muitas vezes na vida fora da tela – em histórias de sujeitos que vivem marginalizados –, de maneira a assegurar e manter os liames sociais. E, no caso do cinema, redimimo-nos, como espectadores angustiados em nosso *pathos* de cada dia. Portanto, a lição do filme, se quisermos tirar uma, pode estar aí: que o precioso da existência se esforça por emergir em configurações inusitadas – a velha fábula da flor no lodo que faz o passante refletir e escolher um caminho.

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: Editora Zouk, 2012.

FABRIS, Mariarosaria. **O Neo-Realismo Cinematográfico Italiano**. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1996.

LACAN, J. (1974-75). **O Seminário, Livro 22**: RSI [inédito]. Aula de 21/01/1975.

\_\_\_\_\_. (2003 [1969]). *Nota sobre a criança*. In: **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., p. 369.

\_\_\_\_\_. **O Seminário, Livro 23: O Sinthoma**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

## MIGUEL RIO BRANCO E A ESTÉTICA MARGINAL

Amanda Lemos Gonçalves dos Santos<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente artigo dedica-se a discutir a relação entre imagem fotográfica, imagem em movimento e a concepção materialista histórico-dialético no filme *Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno* (1980), dirigido por Miguel Rio Branco. A obra, caracterizada pelo próprio autor como “um documentário poético”, reúne fotografias e vídeos do cotidiano de um bairro chamado Maciel, na região do Pelourinho, em Salvador/BA.

**PALAVRAS-CHAVE:** Miguel Rio Branco. Cinema. Fotografia.

## MIGUEL RIO BRANCO AND THE MARGINAL AESTHETICS

**ABSTRACT:** The present article proposes to discuss the relationship between photographic image, moving image and the materialist-historical-dialectical conception in the film *Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno* (1980), directed by Miguel Rio Branco. The film, characterized by the author as “a poetic documentary”, brings together photographs and videos of the daily life of a neighborhood called Maciel, in the region of Pelourinho, in Salvador / BA.

**KEYWORDS:** Miguel Rio Branco. Cinema. Photography.

---

<sup>1</sup> Discente do curso de Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais da Universidade Federal de Sergipe (PP-GCINE)/Campus São Cristóvão. Email: amandalemosdossantos@gmail.com.

## ARTISTA À MARGEM

Miguel da Silva Paranhos do Rio Branco nasceu no ano de 1946 em Las Palmas de Gran Canarias, na Espanha. Sua vida como filho de um diplomata o fez um nômade, durante um determinado tempo de sua vida, e, por isso, viveu em países como Argentina, Portugal, Suíça, Estados Unidos e, finalmente, Brasil, lugar onde fixou residência e adquiriu sua dupla nacionalidade. Aos vinte anos de idade, já no ano de 1966, Miguel Rio Branco estudou fotografia no *New York Institute of Photographye* dois anos depois, em 1968, ingressa na Escola Superior de Desenho Industrial do Rio de Janeiro (SDI). Ainda que relativamente pouco estudado aqui no Brasil, é um exímio artista plástico, fotógrafo e diretor de cinema, iniciando seus primeiros trabalhos com a pintura, em 1964<sup>2</sup>. A partir da década de 1970, inicia, também, seus trabalhos com as técnicas fotográficas, com o cinema e o audiovisual, dirigindo ao longo de sua trajetória artística cerca de 14 curtas-metragens e 8 longas-metragens, além da experiência com a realização de alguns vídeos e filmes experimentais.

Seus trabalhos no âmbito cinematográfico na função de câmera e de diretor de fotografia possibilitou experiências junto a diretores como Gilberto Loureiro e Júlio Bressane<sup>3</sup>. Evidentemente, sua arte começa a receber certo destaque e, neste período, dois trabalhos significativos sintetizam sua produção e explicam a sua chegada mais frequente no circuito de exposições no Brasil, sendo estes: as individuais *Negativo sujo (1978)* e *Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno(1980)*, obra que será analisada neste presente trabalho. Miguel Rio Branco é autor dos livros *Dulce Sudor Amargo (1985)*, *Nakta (1986)*, *Miguel Rio Branco (1998)*, *Silent Book (1998)* e *Entre Olhos o Deserto (2001)*. O seu trabalho rendeu, ainda, a possibilidade de trabalhar como colaborador renomada Agência *Magnum*, em 1980.

---

<sup>2</sup>Sua primeira exposição aconteceu na cidade de Berna, na Suíça. Começou a pintar no Instituto *Flaurea-mont*, um colégio em Genebra, onde havia professores de desenho. Aos 18 anos, em 1964, organizou sua exposição.

<sup>3</sup>Trabalhou em *Lágrima Pantera (1972)*, de Julio Bressane; *Horto Florestal (1980)*, de Gilberto Loureiro; *Lampião (1986)* e *Uma Avenida Chamada Brasil (1988)*, de Otávio Bezerra, *Pindorama (1970)*, de Arnaldo Jabor e *Abolição*, de Zózimo Bubul.

A partir de então, Rio Branco lança-se como artista multimídia buscando e rebuscando a sua arte com instalações experimentais que combinavam música e fotografia com o intuito de fundir nesta significação algo que cumprisse uma espécie de poesia documental. E é nesta caracterização que irá caminhar grande parte de seus trabalhos: criar e recriar recortes da realidade com rico conteúdo poético. Miguel Rio Branco é colocado, como ele mesmo se define, como um “marginal na essência”. Para ele, “Uma pessoa que trabalha com fotografia, pintura, desenho, cinema, é também um marginal, porque o sistema o tempo todo tenta definir você como uma coisa só”<sup>4</sup>.

O que vemos como resultado de seus trabalhos é a marcante aposta nas cores demasiadamente saturadas, na luz, no alto contraste do preto e branco, na diluição de contornos, nas texturas, construindo um discurso completo que demonstra determinada radicalidade de sua obra e que materializa a passagem do tempo, a violência, a sensualidade e a morte, temas estes muitos frequentes, mergulhados na subjetividade do cotidiano. A fotografia de Rio Branco é escrita com extrema sensibilidade, sendo esta a arte que o coloca com grande destaque. No entanto, pensando em sua trajetória artística, de modo a levar em consideração seu primeiro contato com a pintura, e, em seguida, com a fotografia e o cinema, podemos analisar dialeticamente traços marcantes em cada um de seus trabalhos, a presença de cada uma dessas artes, entrelaçadas em si mesmas. Um artista que se coloca na posição de um marginal, um radical que se interessa não pelo valor da exposição de uma obra, mas desdobra seus procedimentos de modo a tornar seus resultados menos formalistas, estes ganham poder de denúncia social, um instrumento de luta diante da hegemonia cultural impregnada em séculos.

## A IMAGEM CONSTRÓI

Bazin (1983), em seu texto sobre a *Ontologia da Imagem Fotográfica*, nos apresenta um panorama sobre o campo das artes, destacando como a fotografia conseguiu desenvolver, em relação às outras artes, algo antes não imaginável: “A originalidade da fotografia em relação à pintura reside, pois, em sua objetividade essencial” (BAZIN, 1983,

---

<sup>4</sup>Entrevista cedida por Miguel Rio Branco registrada pela reportagem de ARTE!Brasileiros, em agosto de 2011.

p. 22)<sup>5</sup>. De fato, a fotografia torna-se objetiva na medida em que, em sua formação, ou seja, a formação de sua imagem ocorre sem a interferência, sem a mediação da mão humana: pela primeira vez, entre o objeto inicial e sua representação, nada se impõe, a não ser um outro objeto. Para Bazin (1983), pela primeira vez uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo. É possível afirmar que mesmo que haja uma aparente objetividade fotográfica, esta, também, é possuidora de tal subjetividade intrínseca duplamente mediada, seja em sua concepção ideológica, seja em sua concepção material. De fato, em cada uma destas artes, na pintura e na fotografia, temos as noções diametralmente opostas ligadas à subjetividade e à objetividade. Não obstante, Bazin ainda nos traz reflexões a respeito da ligação que cada uma delas carrega com relação ao tempo:

Uma psicanálise das artes plásticas considera talvez a prática do embalsamento como um fato fundamental de sua gênese. Na origem da pintura e da escultura, descobriria o 'complexo' da múmia. A religião egípcia, toda ela orientada contra a morte, subordinava a sobrevivência à perenidade material do corpo. Com isso satisfazia uma necessidade da psicologia humana: a defesa contra o tempo. (BAZIN, 1983, p. 19)

Podemos salientar, ainda, que a imagem pode ser vista como uma espécie de ponte entre a realidade retratada e outras realidades ou assuntos, seja no passado, seja no presente (PAIVA, 2002, p.19). Miguel Rio Branco trará em seu trabalho fotográfico uma expansão sensorial expressiva, mergulhada no tempo: o passado deixa de ser algo morto, sem vida. Torna-se crítico e áspero, na mesma medida que é revestido por uma carga poética, e, de certa forma, manifesta-se de modo a recusar determinados valores dominantes contidos na cultura burguesa. A partir da materialidade fotográfica, reconhece-se uma história, que se revela em uma análise atenta à realidade concreta, assumindo, assim, a dimensão do real. A experiência do artista como embate das forças com o mundo capitalista reificado assume, então, uma dimensão ética oposta ao esteticismo a-histórico e seus mecanismo de fuga da realidade (BENJAMIN, 1994, p.10).

---

5 Traduzido de André Bazin, Qu'est-ce que le cinéma? Vol. Paris, Editions du Cerf, 1958.

Em uma entrevista dada ao jornal impresso *La Vanguardia*, da Espanha, Rio Branco é retratado com um artista que carrega um “*documentalismo poético*”. Segundo consta na entrevista, suas

fotografías e instalaciones que tienen poco que ver con el documental, y que reflejan sensaciones tales como el paso del tiempo o la desolación. Perros muertos, la mirada de un niño, el desierto, prostitutas, bailes... Las fotos son realistas, aunque en ellas nada indica su contexto real, el lugar donde han sido tomadas. El tono está “entre el blues y el desespero”, según el autor, que paradójicamente llega a ese realismo poético con fotos muy poco retocadas, casi siempre parte de instalaciones<sup>6</sup>.

Rio Branco apresenta, ainda nesta reportagem, a essência de suas fotografias e a forma como estas estão encaixadas no mundo. Ele diz: “En este mundo hay demasiadas imágenes, estamos saturados y eso hace insensible la mirada. Me encuentro con una necesidad de abstracción, quiero que dejen de bombardearme la televisión y la publicidad”.

Nota-se que suas fotografias rejeitam os mecanismos utilizados pela classe dominante como instrumento de dominação de um pensamento hegemônico, que assegura parcialmente suas manutenções e formas de superação, de modo a assegurar uma visão de mundo espelhada em sua ideologia, utilizando sejam os meios de comunicação, sejam técnicas artísticas, como a fotografia publicitária, que é um excelente exemplo disto. As imagens também referenciam uma ideologia e esta se encontra imersa no mundo real: vemos de forma calculada as projeções de imagens destacadas em lugares diversos direcionados às massas, a saber: quando nos referimos à imagem e às emoções causadas por ela, Jacques Aumont (2011), em seu livro *A Imagem*, nos revela sobre as emoções evocadas pela imagem. Segundo o autor, a noção de emoção é tomada pelo modo equivalente a “sentimento”, “paixão”, estes últimos designam secundarização do afeto. A emoção guarda um caráter mais primário, desprovido de significações.

A segunda abordagem, desvalorizada, costuma tomar de forma dominante o campo da literatura sobre a imagem espetacular, destinada a um espectador coletivo de massas sem cultura particular. Do espetáculo de rua à televisão, o mesmo desprezo teórico cerca as emoções aí apresentadas, ainda mais as que arvoram em emoções ‘fortes’ (à custa

---

6 Entrevista cedida em 21 de setembro de 1999. [La “poesía documental” del fotógrafo Rio Branco llega por primera vez a Barcelona. La Vanguardia.](http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1999/09/21/pagina-56/34486595/pdf.html)  
Disponível em: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1999/09/21/pagina-56/34486595/pdf.html>

de uma confusão, na maioria das vezes entre emoção e sensação. É nesse sentido que a fotografia de Rio Branco percorre outras vias: desde a escolha dos sujeitos registrados, seus personagens até os objetos desejados; concomitantemente, estes possuem uma aparência e uma essência dotada da marginalidade a que foram submetidos, em um contexto histórico, sem espetacularizá-los. Dessa Forma, a memória, em suas fotografias, representa uma forma de resistência cultural e política, pois, ao engajar a sua prática na escolha consciente de organizar determinados elementos para a composição de um quadro fotográfico, também acolhe e ressignifica, no espaço e no tempo, a perspectiva dos “vencidos” da história. Sendo assim, há, de fato, um documento histórico, um arquivo de reflexões sobre a existência e a resistência das coisas ou dos sujeitos, já que “nunca há um documento da cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento da barbárie (BENJAMIN, 1994, p. 70).

Miguel Rio Branco, além da fotografia, encontra no cinema um aparato que pode potencializar sua arte e a essência dela. Tendo em vista o grande potencial educativo e a modernização do cinema, o desenvolvimento de suas técnicas de reprodutibilidade ainda em meados da década 30, enxergamos, ao longo deste caminho, um arsenal de transformações. Pensar um material artístico de forma distinta, uma vez que o poder da imagem tomaria nova forma (imagem e som em movimento), ganhando grandes dimensões, caracteriza-se no que Benjamin (1994) chamou de uma sensibilidade técnica da percepção e da recepção do homem diante da obra, levando-o a afirmar que a reprodutibilidade técnica da obra de arte modificou a relação da massa com a arte, uma vez que “retrógrada diante de Picasso, ela se torna progressista, por exemplo, diante de um Chaplin” (BENJAMIN, 1994, p.37).

Durante as primeiras décadas do século XX, o cinema provocou em muitos artistas o fascínio e a empolgação do experimentalismo, inserido em movimentos vanguardistas que buscavam reformular e reconstruir a cultura em seu conteúdo e forma, bem como, para além disto, tinham uma nova maneira de enxergar a arte, não apenas com o seu poder de fruição, mas com o seu poder de politizar a estética. Essa movimentação aconteceu de formas variadas em diversas partes do mundo, com o surrealismo, o expressionismo, cinema poético, cinema puro. E década depois reascende com os “cinemas novos”. No Brasil, podemos tomar como referência a obra *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (2003),

escrita por Glauber Rocha. Este livro contribui com assuntos ligados à ruptura estilística dos anos 20 com espírito modernista em busca do cinema poético, questões políticas e o modo de produção no cinema brasileiro. O Cinema Novo com Glauber Rocha nos apresentou imagens diversas, nasceu do movimento em 1960 e revolucionou o cinema brasileiro, retirando-o de uma miséria cultural e econômica. Por um cinema da fome, Glauber escreve “Uma estética da Fome”, texto que insurge uma nova concepção estética e simboliza as atitudes de como se fazer cinema em um país terceiromundista. Temos a exemplo disto realizações cinematográficas como *Maioria Absoluta* (1964), de Leon Hirzman, em que vemos o cotidiano de trabalhadores rurais analfabetos, especialmente nordestinos, que vivem numa situação de miséria extrema, e *Ganga Zumba, Rei dos Palmares* (1963), de Cacá Diegues, uma produção precária que “transforma a luta pela liberdade dos escravos dos século XVII em imagens quase atemporais das dificuldades dos negros em conquistar direitos básicos na sociedade brasileira” (CARVALHO apud MASCARELLO, 2011). Podemos enxergar traços desta mesma ideologia, traçada nos anos 60, cristalizados também na obra de Miguel Rio Branco, que também se apropriou deste processo: observando a estética, na perspectiva da linguagem cinematográfica, como força motriz capaz ampliar contradições inerentes, ao mesmo tempo em que se amplia o poder de reflexão. O cinema, tido como a arte mais desenvolvida por conta das suas potencialidades, permitiu a Rio Branco colocar em alto relevo as contradições de uma sociedade de um país periférico.

## A CIDADE DESTRÓI

Entender de que maneira funciona uma sociedade nos dará consciência da totalidade, da historicidade e da radicalidade de fatores determinantes que englobam a estrutura fílmica que aqui será analisada. Desde as categorizações dos termos às noções das dinâmicas do capitalismo e do capital, vemos de que maneira essas transformações se dão de forma local e global, desigual e combinada, de modo a se propagar em cada região, seja ela periférica ou central, partindo da concretude dos fatos à poesia filmada a partir do real. Imaginar o cenário de uma grande metrópole, seus arranjos e seus rearranjos espaço-temporais, é pensar conjuntamente na mecânica de sua estruturação dimensionada analiticamente numa perspectiva sócio-histórica e seus desdobramentos políticos e

econômicos. Fatidicamente, “se a cidade é o mundo que o homem criou, é também o mundo onde é conseqüentemente condenado a viver” (PARKapudHARVEY, 2008, p. 23). A base de uma estrutura econômica composta pela propriedade privada e as suas relações sociais de trabalho com seu antagonismo refletido na relação capital/trabalho, bem como a elevação de uma superestrutura, composta pelas formas não-materiais, construídas pelo homem, tais como a concepção de vida, o pensamento filosófico, revelam-nos de que maneira a existência e a consciência do homem estabelecem suas relações<sup>7</sup>.

Em sua existência, há a força de trabalho e as suas relações de produção, e em sua consciência, na superestrutura, há a relação entre a política e o Estado, a relação jurídica junto à noção do direito, imersos na ideologia. Portanto, a ideologia dominante numa dada época histórica é a ideologia da classe dominante nessa época (MARX, ENGELS, 2005, p. 78). Quando Bolle (1994) refere-se a Brecht como primeiro grande poeta a preocupar-se com o modo de vida levado pelo homem na cidade e destaca que “em sua obra, a metrópole contemporânea apareceu aos seus olhos como uma grande praça mercantil, onde se negocia o ser humano” (BOLLE, 1994, p.61), podemos caracterizar Rio Branco como um grande poeta da imagem, por sua sensibilidade de perceber no ser humano o que estruturalmente e superestruturalmente é apagado no cotidiano perverso de uma cidade desenvolvida aos moldes do grande capital. O avanço da modernidade na grande metrópole junto com as contradições trazidas com o processo de industrialização tardia intensificou cotidianamente o processo de disputas políticas. Com o intenso ritmo de transformações, a relação entre o campo e a cidade também é alterada: o êxodo da população do campo para a cidade formou a força de trabalho necessária às demandas do mercado em pleno desenvolvimento em sua nova forma. Houve a substituição da livre concorrência entre capitalistas pelo monopólio das grandes corporações, uma expansão das exportações de capitais dos países imperialistas em escala global e o domínio absoluto do capital financeiro (fusão entre o capital bancário e o capital industrial)<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup>No livro *Prefácio da Contribuição à Crítica da Economia Política* (1977), Marx identifica formas jurídicas, políticas, religiosas e filosóficas que compõem as formas ideológicas.

<sup>8</sup>LENIN, I.V. O Imperialismo, fase superior do capitalismo. Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/lenin/1916/imperialismo/>>

Marx (1999) confere à burguesia, na esfera do capitalismo, o fato de submeter o campo ao domínio da cidade, com a criação de cidades enormes, com um aumento significativo da população urbana, em alta escala, arrancando o idiotismo da vida rural, sua monotonia: centralizou os meios de produção e concentrou a propriedade em poucas mãos. Enxergamos a metrópole envolta em uma economia complexa e analisar a formação de uma sociedade preocupando-se com a unidade do social e a unidade do natural nos leva progressivamente ao método marxista, em uma perspectiva de uma noção de progresso tomada a partir da dialética materialista. Essa concepção materialista do mundo, do mundo natural, na qual a natureza é entendida e utilizada pelo homem como um recurso, subjaz na concepção materialista da natureza no pensamento científico moderno. Vivemos em um mundo de extremos e Marx (1988) desvenda em que medida o empobrecimento da classe trabalhadora é diretamente proporcional ao enriquecimento do capitalista. A característica que se nota na ordem burguesa é a escassez em meio à abundância: diretamente, trabalhadores são inseridos na produção de mercadorias, ao mesmo tempo que, dialeticamente, isto não ocorrerá, sendo que alguns destes trabalhadores estarão apenas gravitando em torno desta. O desemprego é parte integrante da estrutura do modo de produção capitalista e é compreendido na análise da relação entre o processo de acumulação do capital: o que se destina à classe trabalhadora, que tudo produz, depende da expansão ou não deste movimento: “sobram” trabalhadores que flutuam nesse processo ou são incluídos para que este se mantenha. O que as engrenagens do sistema capitalista formam é um grande exército de força de trabalho ou, nem isto, criam um exército à margem de todas as riquezas produzidas.

No caso do Brasil, Kowarick (1977) resume a questão da marginalidade. Segundo o autor, a marginalidade aparece como problema teórico e prático após a Segunda Guerra Mundial, sendo a marginalidade o fruto do processo de acumulação capitalista. O autor considerou como marginais os trabalhadores no artesanato, os autônomos no comércio e na prestação dos serviços pessoais, bem como as atividades domésticas<sup>9</sup>.

---

9 KOWARICK apud VASCONCELOS, Lúcio. Capitalismo e Marginalidade na América Latina. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

## DESERDADOS: NADA LEVAREI QUANDO MORRER AQUELES QUE MIM DEVE COBRAREI NO INFERNO

Pode-se dizer que o filme intitulado *Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno* concentra elementos essenciais da construção de um trabalho almejado por Miguel Rio Branco em sua trajetória artística, sendo esta obra uma síntese da pintura, da fotografia, da música, da literatura e da política que o impôs repensar uma prática revolucionária e teórico-artista a partir das rupturas com os modelos definidos como arte burguesa<sup>10</sup>. O filme foi dirigido por Miguel Rio Branco em 1980, captado em película 16mm em 1979 e produzido pela Momento Filmes. É a partir de imagens de uma série fotográfica chamada “Maciel” (1979) e de tomadas também feitas no Pelourinho que o filme se materializa. A princípio, a série de fotografias, que foi montada em São Paulo e em seguida no Rio de Janeiro, mostra intensidade da cor em seu trabalho, o que irá marcar profundamente sua poética dali em diante.

Miguel Rio Branco fotografa o Maciel, uma região bastante antiga do bairro do Pelourinho, em Salvador da Bahia, local degradante, palco aberto dos esquemas de prostituição, na época. O objetivo central de sua câmera, ao fotografar ou ao filmar, era destacar os rostos nas sombras, os corpos e as suas cicatrizes à mostra, suas casas, suas ruínas deterioradas pelo tempo, pelo desprezo e pela miséria. Tais registros concentram-se

---

<sup>10</sup>Em “Aproximações”, Wilson Coutinho (1996) destaca o valor da obra de Rio Branco. “Campo de Investimento. Pensando em Bataille, pode-se dizer que Miguel Rio Branco trabalha com ideia de economia improdutiva. O objeto de sua pesquisa está relacionado a um campo, onde pode ser definida uma organização de ordem econômica. Seja as antigas fotos de Carnaíba – região baiana de garimpagem de esmeraldas – seja as da última exposição, ano passado, o gueto miserável da Comunidade do Maciel, no Pelourinho. As fotos retracam um campo econômico: trabalho, produção, mais-valia. Também os seus desdobramentos: os desempregados, marginais ou a materialidade física desse espaço povoado de paredes corroídas, animais, áreas de sublimação do desejo. Sobre a superfície do material, o investimento do fotógrafo capta o seu excesso, e mesmo, a materialidade visual dessa economia. São fotos de restos improdutivos. O campo social é definido por uma antropologia do ambiente. Miguel quer dotar esse espaço de uma compreensão objetiva: rostos, gestos, bares, becos, os ritos sociais do lugar, vestimentas, corpos, prostíbulo. Mas há um campo de investimento do fotógrafo sobre a análise dessa socialização bruta. Nas fotos de Miguel há uma diferença que situa dois campos distintos. O objeto é o social. O investimento são as marcas da economia negativa: o desperdício, o resto. As fotos trabalham sobre os limites da positividade econômica, porque ela é o outro das imagens propostas. O desperdício no *potlatch* da miséria. Parece-me um engano dizer que as fotos de Miguel não introduzem as relações de trabalho e da economia. Essa positividade é sua câmera obscura, a imagem invertida. Mas diante desse campo social, objetivado, ele apreende e revela à luz, o seu lado negro. Assim quando se sonha com diamante existe uma significação excrementícia. Quando se sonha com um prostíbulo, o que significa um diamante? O diamante – símbolo da economia rara. O prostíbulo – símbolo do seu desperdício. No Pelourinho, o jogo sexual se integra a todas as relações econômicas. É de Marx a ideia que as cervejas que embriagavam os operários ingleses repunham, também, sua força de trabalho.

em captar os detalhes esquecidos, que fogem de um ideal de beleza clássico, e que, em meio à totalidade dos fatos, engrandecem a dignidade nas situações cotidianas do local, nas coisas e pessoas inseridas em ambientes marcados pela violência, pelo erotismo e pelo descaso.

A imagem cumpre um poder de resgatar a resistência da organização social de um grupo excluído à marginalidade, ao desemprego, ao tédio e à violência. Não obstante, há um resgate dialético de valores afetivos. As cenas seguem um intenso ritmo de montagem de um documentário que hibridiza realidade e fantasia, o que não impede de salientar que “O mais admirável no fantástico”, disse Breton, “é que o fantástico não existe, tudo é real”. É interessante perceber que, ao montar o filme, Rio Branco parece absorver o tempo representado em cada cena, seja em uma fotografia, seja em uma imagem em movimento e que, de fato, acaba revelando um instante prenhe:

O instante prenhe é uma noção de natureza plenamente estética, que não corresponde a nenhuma realidade fisiológica, e representar um acontecimento por um ‘instante’ só é possível buscando apoio, bem mais do que pensava Lessing, nas codificações semânticas dos gestos, das posturas, de toda a encenação (AUMONT, 2011, p. 242).

Ou, ainda, nos faz lembrar dos gregos e sua distinção entre significado de *kairós* em oposição a *chronos*, em relação ao tempo, dando a este um valor qualitativo no primeiro e um valor quantitativo no segundo. Tillich diz: A extrema sensibilidade do espírito da língua grega diferenciou *chronos*, “tempo formal”, de *kairós*, “tempo certo” ou momento pleno de riqueza de conteúdo e de significado (TILLICH, 1992, p.64). Em cada cena, Rio Branco elege o “melhor momento” de cada um de seus personagens e seus objetos como um registro único e imutável, uma experiência singular.

Rio Branco parece seguir a rigor um princípio da *Nouvelle Vague*: ir para a rua e filmar a vida. E é desse modo que se inicia o filme: a imagem e o som em movimento contínuo. Vemos, a princípio, a arquitetura da cidade, seus casarões coloniais em ruínas e seus transeuntes imersos em seu cotidiano de tarefas comuns. A música, neste momento, recebe o mesmo destaque e reforça a aparente tranquilidade de um bairro periférico de uma capital brasileira. Trata-se da música Rosa, de Pixinguinha, instrumentalizada por Ivanildo Sax de Ouro, que assim diz: “Tu és divina e graciosa, estátua majestosa. Do amor, por Deus

esculturada. Em seguida, outra canção de Ivanildo, “Nada Além”, versão original de Custódio Mesquita e Mário Lago, permeia o trajeto das ladeiras do Pelourinho, que comumente eram ouvidas pelo próprio diretor, frequentador do local. A narrativa começa a ser construída com a presença de fotografias de antigos cortiços e seus moradores, que compõem o quadro fotográfico em outros quadros (suas portas e suas janelas envelhecidas), as penumbras, as texturas rígidas das paredes, as roupas estendidas de forma desordenada.

A passagem pelo local, em um simples movimento de câmera, alerta para o primeiro *lettering*: “Aqui mora família”. E, de fato, ali estavam as famílias numerosas em espaços muito pequenos, que foram ali escamoteadas, e que, muitas vezes, não foram lidas como “verdadeiras famílias”. Daí seguem cenas que tentam, de fato, uma aproximação entre o espectador, o diretor e os seus personagens ali captados. À medida em que isso ocorre, temos à frente *close-ups*, detalhes, enquadramentos de mulheres negras jovens, homens e crianças que estão nas ruas, nos becos que cortam o espaço caótico, pisando descalços nos charcos imundos, suas roupas amarrotadas, seus lares. A calma é apenas aparente: quem a compõe não está nas redes de trabalho produtivo (a base de uma economia).

A passagem da câmera chega a jovens que desfrutam em um dia uma partida de futebol em uma rua qualquer do bairro. A música toma grandes proporções nas tomadas, e temos o *reggae* de Bob Marley, como discurso político nas entrelinhas dessa história. Assim, cada vez mais, temos a sensação de estarmos imersos na atmosfera da narrativa do filme: na atitude dos corpos diante da câmera emerge um grau de realismo que atravessa uma parede imaginária, sendo possível retratar as mais profundas sensações e emoções. A abrupta ruptura de som e imagem surge com a substituição do discurso do *reggae* e a sequência de imagens estáticas com a sequência de imagens em movimento e o romantismo apaziguador de uma canção de Roberto Carlos. Além da quebra da narrativa em sua plena forma clássica, o documentário consegue tornar também caótica a sua forma não somente na montagem das imagens, mas também com a mescla do som direto com os ruídos, barulhos inerentes da vida real e a criação de uma trilha musical que acompanhe a narrativa fílmica e seu discurso engajado.

A carga dramática das cenas tomadas por cores vivas é reforçada pela erotização e sensualidade de corpos de mulheres negras, que estão reféns da prostituição e da violência, nestes ambientes tão abertamente explorados pela câmera. Assim, se instala também a herança dos processos de escravidão com a dialética retomada pela via senzala-favela, dos corpos que são mercadorias. A câmera invade as entranhas de uma classe dominada, subalterna, um ambiente à margem do poderio e das maquinarias políticas e econômicas. Tais imagens não aparecem para tecer a narrativa do filme de forma vã para satisfazer fantasias *voyeuristas*, e sim para destruir uma concepção ideológica dominante do cinema. “O cinema alternativo por outro lado cria um espaço para o aparecimento de um outro cinema, radical, tanto num sentido político quanto estético e que desafia os preceitos básicos do cinema dominante” (MULVEY, 1983).

O percurso narrativo do filme nos coloca à frente uma analogia com a passagem de cenas contendo um calendário desenhado com uma fotografia de uma mulher nua com os braços abertos, seguida de outra cena em que se enquadra outro calendário com a fotografia de um Cristo na mesma posição, com os braços aberto, também “crucificado”. Ao final, temos, resplandecente, em um espaço escuro, ao que parece, nas paredes de um cortiço em ruínas, os dizeres que se sobressaem com sua cor viva nos dizeres “nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno”, frase-título do filme, o português “incorreto” estampado pelas mãos de um povo oprimido, que reproduz a lógica dos mitos religiosos e culturais que também os reduz e a lógica de uma sociedade, que também os deve.

*Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno* representa um experimento audiovisual poético que também se configura como um manifesto dos marginalizados: expõe a sua condição histórica que é atravessada em seus corpos, e que estão real e simbolicamente cicatrizados a todo momento no filme, nas rachaduras de suas moradias, que desmoronam no espaço-tempo, sobre o peso das contradições e das injustiças de uma sociedade desigual, caótica e alienada.

## REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. 16. ed. Campinas: Papirus, 2011.

BAZIN, André. Qu'est-ce que le cinéma? Paris: Editions du Cerf, 1958. In: XAVIER, Ismail (org). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. In: \_\_\_\_\_. **Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios Sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas**. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOLLE, Willi. A metrópole: palco do flâneur. In. **Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin**. São Paulo: FEPESP: Edusp, 1994.

CARVALHO, Maria do Socorro. Cinema novo brasileiro. In: MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2006

HARVEY, David. **A Justiça Social e a Cidade**. (Título original: **Social Justice and the City**) Tradução: Armando Corrêa da Silva. São Paulo: Hucitec, 1980.

KOWARICK, Lúcio. **Capitalismo e Marginalidade na América Latina**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

MARX, K.; ENGELS, F. **Manifesto do Partido Comunista**. 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

MARX, Karl. **O Capital**. Vol. 2. 3. Ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

PAIVA, Eduardo França. **História & imagens**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac

TILLICH, Paul. **A Era Protestante**. São Paulo: Ciências da Religião, 1992.

XAVIER, Ismail (org). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

## O CONTO DOS CONTOS E A NARRATIVA FANTÁSTICA DE GARRONE

Bruna Torquato<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo trata da análise da narrativa do filme *O Conto dos Contos* (2015), do diretor italiano Matteo Garrone. Colocando cada uma de suas personagens como um tópico, analisa a ideia maniqueísta da separação do bem e mal comumente presente nos contos de fadas, bem como analisa como o diretor transpõe tal noção para levar a seus espectadores versões mais reais e humanas dos já conhecidos arquétipos narrativos apresentados por Vladimir Propp. Não obstante, é também estudada a escolha da narração mais “grotesca”, que conversa mais com os contos originais propostos pelos irmãos Grimm do que com as versões mais leves apresentadas, mais tarde, pelos estúdios Walt Disney. Com três histórias simultâneas, é ainda questionada a importância da relação entre as tramas e as personagens dentro de uma obra fílmica e até que ponto as ligações que criamos entre elas nos ajudam a passar a mensagem que pretendemos. No caso de *O Conto dos Contos*, veremos que a ligação quase inexistente entre as personagens não atrapalha a ideia pretendida pelo filme.

**PALAVRAS-CHAVE:** Matteo Garrone. Conto de Fadas. Narrativa.

73

## TALE OF TALES AND THE FANTASTIC NARRATIVE OF GARRONE

**ABSTRACT:** This article is an analysis of the film narrative of *Tale of Tales* (2015), from Italian director Matteo Garrone. Putting each of its characters as a topic, it analyzes the manichean idea of separation between good and evil commonly present in fairy tales, and how the director transposes such notion to give to his viewers more real and human versions of the already known narrative archetypes presented by Vladimir Propp. Nonetheless, it also studies the choice for a more “grotesc” narrative, that relates more to the original story versions from the Grimm brothers than to the later light version presented by the Walt Disney Studios. With three simultaneous stories, it is still questioned the importance of the relation between the plots and characters inside a film work, and until what point the connections we create for them helps us tell the message we intend to. In the case of *Tale of Tales*, we’ll see that the connection almost inexistent between the protagonists doesn’t disturb the idea intended by the film.

**KEYWORDS:** Matteo Garrone. Fairy Tales. Narrative.

---

<sup>1</sup> Estudante de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Paraná - Faculdade de Artes do Paraná (Unespar/FAP). brunatorquato.m@hotmail.com

## A FÁBRICA DE SONHOS DA DISNEY

Desde que os Estúdios Walt Disney<sup>2</sup>lançaram *Branca de Neve e os Sete Anões*, em 1937, os filmes de conto de fadas tomaram conta de nossa cultura de uma forma ainda mais significativa. Gerações de crianças cresceram assistindo, nas telas dos cinemas e televisões, as aventuras de suas heroínas e heróis. Os mundos fantásticos que antes eram acessados somente por meio da leitura ou conto oral, tomaram aspecto visual, encantando uma legião de fãs que se mostra forte até os dias de hoje.

Porém, se as fábulas dos Grimm<sup>3</sup>, Perrault<sup>4</sup> e Andersen<sup>5</sup> continham certa violência talvez imprópria para os mais jovens, suas adaptações audiovisuais certamente souberam como superar essa característica a fim de que fossem para todos os públicos. Não somente isso, para que fossem especialmente para as crianças.

*O Conto dos Contos* (2015), filme do diretor italiano Matteo Garrone<sup>6</sup>, segue essa mesma lógica de conto de fadas. Um mundo em que o fantástico é corriqueiro, os heróis são constantemente tentados e testados pelas forças malignas que desejam seu mal, uma terra fantástica que, assim como as obras de Disney, nos convida a adentrar o universo dos sonhos. Contudo, se por um lado o último tenta amaciar ao máximo a estória, Garrone faz o exato oposto disso, colocando-nos dentro de uma atmosfera que, muitas vezes, chega a ser grotesca.

Para isso, ele parece usufruir dos arquétipos dos contos de fadas muito estudados pelo estruturalista Vladimir Propp<sup>7</sup>, que propôs, baseado na análise dos contos populares russos, a existência de determinadas personagens recorrentes em todas as estórias

---

2 Empresa norte americana de mídia. Divisão responsável pela produção musical, teatral e cinematográfica da Disney.

3 Jacob Grimm (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859) compilaram contos que permeavam a cultura alemã durante sua época, os mais famosos sendo *A Bela Adormecida*, *A Branca de Neve*, *Chapeuzinho Vermelho*, *Cinderela* etc.

4 Charles Perrault (1628-1703) foi um escritor e poeta francês. Suas obras mais conhecidas são: *A Bela Adormecida*, *O Gato de Botas*, *Chapeuzinho Vermelho* e *o Pequeno Polegar*.

5 Hans Christian Andersen (1805-1875) foi um escritor e poeta dinamarquês, mais famoso por *A Pequena Sereia*.

6 Matteo Garrone (1968-) é um cineasta italiano. Em 1996 ganhou um prêmio por seu curta *Silhouette* (1995), que mais tarde entrou em seu primeiro longa, *Terra di Mezzo* (1996).

7 Vladimir Propp (1895-1970) foi um acadêmico estruturalista russo que identificou os elementos narrativos básicos mais presentes nos contos populares russos. Foi um dos expoentes da narratologia.

contadas na época. Entre elas, Garrone se utiliza bem da imagem do herói, malfeitor, princesa, doador etc. Sua diferença se deposita, no caso, na *forma* como as utiliza, sem deixar que suas personagens sejam estáticas em sua função na trama. Devido a isso, paramos de olhar para o que acontece numa perspectiva maniqueísta<sup>8</sup>, como possuindo o lado do bem e do mal, o mocinho e o vilão de modo completamente distinto. Todos se tornam vítimas ao mesmo tempo em que são causadores do mal alheio. Aquilo que era para ser um conto de “fadas” bem delimitado nas funções narrativas de seus componentes se torna uma série de reviravoltas e custamos a escolher quem queremos que saia vitorioso.

## A NARRATIVA OBSCURA

A obra de Garrone se diferencia dos clássicos da Disney por diversas razões que, no decorrer dessa análise, serão exploradas. Em um primeiro momento, abordarei a diferença mais considerável: múltiplas linhas narrativas. Tal afirmação poderia ser questionada por aqueles que se recordarem de *Caminhos da Floresta*<sup>9</sup>, lançado em 2014. Todavia, vale lembrar que esse filme é uma obra derivada do musical<sup>10</sup> de mesmo nome, sendo mais um *crossover* entre as personagens já conhecidas de suas próprias histórias do que uma coleção de contos, ressaltando ainda as alterações feitas no enredo para que todas as narrativas se interliguem em momentos específicos e sejam chaves umas para as outras.

Um dos pontos importantes para entender a complexidade do filme de Garrone é perceber que, apesar de possuir três narrativas, elas não pretendem, como esperamos que façam, se chocar de forma significativa no decorrer das tramas. O que possuímos, então, são três histórias (que poderiam ser quatro, se focarmos especificamente nas personagens) contadas de forma simultânea que, vez ou outra, parecem se aproximar, sem nunca serem relevantes umas para as outras.

---

8 Maniqueísmo: divisão do mundo em opostos incompatíveis. Luz e Trevas. Bem e Mal. Referente a Nicolau Maquiavel (1469-1527), historiador, poeta, diplomata e músico florentino.

9 Musical produzido pelos Studios Walt Disney e dirigido por Rob Marshall.

10 *Into the Woods*. Produção da Broadway primeiramente encenada em 1987, com música original de Stephen Sondheim e libreto de James Lapine, baseado em *The Uses of Enchantment*, de Bruno Bettelheim.

Em um primeiro momento, temos a linha do Rei e Rainha de Longtrellis, em que a mulher sofre pela contraposição entre seu desejo de ser mãe e a impossibilidade de tal feito devido a sua esterilidade. Surge, então, a figura do *Doador*<sup>11</sup>, um mago que oferece o que ela tanto deseja: um filho. Ele afirma que para todo nascimento é necessário uma morte, um velho bordão sobre manter o equilíbrio do mundo, ao que ela responde com: *"I am prepared to die, in order to feel life growing inside of me"*<sup>12</sup>. Se acreditamos que tal alegação nos assegura de que se trata de nossa heroína, nos tornamos suscetíveis às brincadeiras de Garrone. Segundo o Doador, para obter a criança, é necessário que uma criatura marinha seja morta, seu coração cozido por uma virgem e, mais tarde, devorado pela Rainha. O Rei<sup>13</sup>, para satisfazer o desejo de sua esposa, mata a criatura indicada pelo mago, morrendo no processo. Somente aqui, minutos filme adentro, é que descobrimos a verdadeira face da Rainha<sup>14</sup>, que vê seu esposo morto e, sem emoção alguma, decide continuar de onde ele deixou. Ela fica grávida, bem como a moça que cozinhou o coração, as crianças nascem e logo notamos que são gêmeas. A partir de então, a Rainha defende seu filho com todas suas forças, ao mesmo tempo em que tenta mantê-lo o mais distante possível de seu "irmão".

Em seguida, acompanhamos a estória do Rei e Princesa de Highhills<sup>15</sup>. Ele, após encontrar uma pulga em sua mão, se torna obcecado em cuidar do animal, alimentando-o, primeiramente, com seu sangue. A criatura cresce até o tamanho de um homem, durante o tempo no qual, em função de sua obsessão, o Rei se torna alheio às necessidades de seu reino e filha. Ela, por sua vez, após ouvir estórias encantadas, sonha em encontrar o

---

11 Segundo Propp, a figura do *Doador* teria a função de submeter o herói a provas ou entregar-lhe um objeto mágico.

12 "Estou preparada para morrer a fim de sentir vida crescendo dentro de mim".

13 Podemos dizer que, aqui, o Rei se encontra na posição de Herói, ou seja, está a caminho de cumprir a missão proposta pelo Doador.

14 Falsa Heroína. Inicialmente, mostra-se como quem sofrerá o infortúnio, colocando-se, depois, como receptora das recompensas que custaram a vida do Rei (Herói) sem chorar sua morte ou demonstrar abalo por ela.

15 Uma das categorias de personagens de Propp é a Princesa e seu Pai (no caso, o Rei). Algumas das funções dela seriam: impor provas ao Herói, identificá-lo, casar-se com ele e etc. Seu pai, por outro lado, também poderia impor provas ao Herói. No caso mais comum, oferecendo a mão dela como recompensa.

marido dos seus sonhos. Quando a pulga finalmente morre, o rei decide dar a mão de sua filha ao homem que acertar o animal ao qual a pele apresentada pertence. Dentre todos os que arriscam um palpite, ela acaba sendo destinada a um ogro.

Por fim, vemos os feitos do Rei de Strongcliff, personagem depravada e hedonista que, depois de ouvir a bela voz de uma jovem que cantava abaixo de sua janela, decide tê-la em sua cama. A jovem, entretanto, era na verdade um casal de irmãs idosas que passam a enganá-lo a fim de ultrapassar a solidão de seus dias. Entre elas (Imma e Dora) vemos uma divisão entre a “boa” e a “ruim”. É Dora quem sempre trama os planos e Imma quem, por amor, a ajuda. Quando o Rei descobre a verdade ao ver Dora à luz do sol, joga-a da janela. Mais uma vez, vemos surgir a figura do *Doador*, agora na forma de uma feiticeira que devolve à Dora sua juventude. Com essa nova carta na mão, ela retorna para reconquistar o Rei e conseguir uma posição na corte.

Se existe algo que, de fato, interliga essas histórias, isso se deposita no inesperado e obscuro altamente presente na obra. Já nos primeiros minutos de filme somos inseridos em um ambiente satiricamente excêntrico, no qual o diretor brinca com nossas expectativas e estereótipos. A cena em que a Rainha de Longtrelis devora o coração é de suma importância para a narrativa, pois é bem quando começamos a notar as diferenças entre os contos de fadas clássicos da Disney e a versão que Garrone nos entrega. Ele não pretende florear os acontecimentos ou amenizar certos eventos. Pelo contrário, nos oferece sangue e uma releitura mais próxima do que são muitos dos contos que conhecemos, deixando claro as motivações egoístas de suas personagens e suas contradições, tornando-as mais humanas e, portanto, críveis.

## O BOM, O MAL E O HUMANO

Se nos contos infantis temos uma clara definição entre bem e mal, mocinho e bandido, em *O Conto dos Contos* é quase impossível manter uma única definição para uma personagem. As inúmeras personalidades transitam entre momentos de heroísmo e antagonismo, dependendo da posição em que se encontram. Isso nos dá, de uma forma que inicialmente pode ser difícil de digerir, a complexidade existente no que se refere ao humano. Como disse Stuart Hall em *A Identidade na Pós-Modernidade*:

Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora “narrativa do eu” (HALL, 2002, p. 13)

O mesmo dito acima se aplica às obras fílmicas e literárias que conhecemos e ao conceito dos arquétipos nos quais nos apoiamos para a construção de nossas personagens. Porém, se na maior parte da literatura e produção cinematográfica esses arquétipos formam a base da qual partimos para aprofundar as personalidades que criamos, especificamente nos contos de fadas — sejam eles fílmicos ou literários — isso dificilmente acontece, a despeito de algumas exceções.

A maioria das personagens possui seu lugar na trama, cumprindo sua função sem se contradizer em questões mais internas. Branca de Neve<sup>16</sup>, Aurora<sup>17</sup>, Cinderela<sup>18</sup>, Bela<sup>19</sup> e Ariel<sup>20</sup> são apenas alguns dos exemplos de princesas boas, leais e corajosas que podemos encontrar nas obras mais difundidas, bem como a Rainha Má<sup>21</sup>, Ursula<sup>22</sup> e a madrasta de Cinderela<sup>23</sup> são a parte que se contrapõe a elas, sendo más, egoístas e poderosas.

Em ambos os casos, todas possuem suas ideias limite, as quais não ultrapassam, pois as tornariam mais dignas de contestação pelo que defendem. Ao chaparmos determinada personagem ou limitarmos suas ações ao campo do bem e do mal, acabamos

---

16 De *A Branca de Neve e os Sete Anões*, animação da Disney de 1938. Também pertencente ao conto dos Irmãos Grimm, compilado entre 1812 e 1822.

17 De *A Bela Adormecida*, animação da Disney de 1959. Também pertencente ao conto do Irmãos Grimm, compilado entre 1812 e 1822.

18 De *Cinderela*, animação da Disney de 1950. Também pertencente ao conto de Charles Perrault, de 1697.

19 De *A Bela e a Fera*, animação da Disney de 1991. Originalmente do livro de Gabrielle-Suzanne Bardot, de 1740.

20 De *A Pequena Sereia*, animação da Disney de 1989. Originalmente do livro de Hans Christian Andersen, de 1837.

21 Antagonista em *A Branca de Neve e os Sete Anões*.

22 Antagonista em *A Pequena Sereia*.

23 Antagonista em *Cinderela*.

por simplificar o humano, tornando-o mais palatável. Isso pode funcionar para introduzir crianças a determinados conceitos, mas certamente parece inocente demais quando tentamos traduzir tais obras para um público mais adulto, como o pretendido por Garrone.

Primeiramente, analisemos a ligação entre A Rainha de Longtrelis e o Rei de Highhils. Ambos possuem problemas com seus filhos e parecem ser quase que opostos um para o outro. A Rainha de Longtrelis é malévola para com seu povo e corte, porém, dá a vida por seu filho ao se tornar um monstro, sabendo ser essa a única forma que possui de vê-lo uma última vez. Em contraposição, o Rei de Highhils é uma personagem infantil e inocente que, ainda assim, entrega sua filha nas mãos de um ogro. Como diria a princesa Violet sobre ele: *"You're not even a man, not even a beast. Beasts love their offsprings. They try to protect them. But not you, I'm nothing to you"*<sup>24</sup>. É esse mesmo homem que cuida devotamente de uma pulga com o próprio sangue.

Pensando nesses casos, seria difícil imaginar a Rainha Má fazendo tudo o que fez com Branca de Neve e ainda assim ter uma criança, cuidando dela com o maior zelo do mundo. A visão de uma pessoa que é a personificação do mal, juntamente a algo considerado completamente contraditório, como é o caso da maternidade de carinho e zelo excessivo, nos causa certa estranheza quando posta dentro de uma estrutura de conto de fadas. Nessa mesma concepção, seria quase que impossível imaginar o pai de Bela colhendo uma flor para presenteá-la e, mais tarde, deliberadamente entregando a filha nas mãos da Fera.

As personagens mais estáveis do enredo — mas nem por isso menos complexas — se encontram na última narrativa, bem como nos irmãos da primeira e na princesa Violet da segunda. O Rei de Strongcliff nunca nega seus desejos, afirmando, desde o primeiro encontro, que suas intenções para com a jovem ambicionada são puramente sexuais. As irmãs que o enganam, por sua vez, sabem muito bem o que pretendem ao fazer isso. Especificamente nessa linha narrativa, temos duas personagens (o Rei e Dora) que tentam,

---

24 "Você não é nem um homem, nem uma besta. Bestas amam suas crias. Eles tentam protegê-las. Mas não você. Eu não sou nada para você".

mutuamente, obter favores uma da outra, da forma que melhor lhes convier. Nesse caso, seriam ambas heróis e malfeitores<sup>25</sup> uma para com a outra, tanto por sofrer as adversidades quanto por causá-las.

O caso dos dois “irmãos”, Elias e Jonah — referentes à primeira linha narrativa, filhos da Rainha e da moça que cozinhou o coração do monstro — talvez seja o que mais se assemelha às formas clássicas de contos de fadas. Possuímos aqui duas figuras peculiares, tanto física — em consequência da pele e cabelo brancos — quanto narrativamente. Ambos nasceram devido à uma magia, no mesmo dia e hora, após pouco tempo de gestação, sendo idênticos, ainda que de mães diferentes. Possuem uma forte e inexplicável ligação que os mantém próximos, ainda que a Rainha obrigue Elias a se afastar de Jonah, e não possuem contradições em seus pensamentos e ações. São os típicos heróis que vemos repetidas vezes nas histórias que lemos.

Violet, por sua vez, a despeito dos poucos minutos — se comparada a outras personagens — que possui em tela, tem o maior crescimento de todo o enredo. Existe congruência no que defende, primeiramente em querer se casar e, posteriormente, em seu desejo de vingança e justiça. Sua complexidade se forma conforme deixa a inocência e assume um olhar mais duro sobre aquilo que a cerca e, principalmente, sobre seu pai. Se, ao contrário de se rebelar contra a escolha do ogro, ela houvesse permitido ser tratada com violência, isso bateria de frente com suas ideias românticas de casamento, ficando, portanto, no patamar contraditório no qual se encontra seu pai e a Rainha de Longtrellis.

## PRINCESA VIOLET, OU A DESTEMIDA DA ESTÓRIA

Separarei um tópico especialmente para Violet pois, de todos os arquétipos, o seu é o que é melhor explorado. Segundo a tradição de que as donzelas estão sempre em perigo, temos a resignação da personagem ao aceitar seu destino e ir com o ogro que seu pai lhe confia como marido. Encarcerada em uma caverna no alto de uma montanha, existem duas resoluções possíveis visando os desdobramentos clássicos: ou ela se apaixona pela criatura e consegue enxergar além de seu exterior, como em *A Bela e a Fera*, ou ela é salva por um príncipe ou guerreiro que a resgata, como em *A Bela Adormecida*.

---

25 Para Propp, a função do Malfeitor (ou Agressor) é a de causar dano ao Herói, enfrentá-lo ou persegui-lo.

O que acontece não é nem uma coisa nem outra. Violet é resgatada por um grupo de circenses<sup>26</sup>, fugindo do ogro com a trupe. Garrone brinca então com os obstáculos e provações presentes nas estórias fantásticas. Quando acreditamos que a princesa está livre, merecedora de um futuro feliz com as pessoas do circo, o monstro os encontra, matando-os um por um. Sobra somente ele e Violet na floresta. A garota decide ceder, acariciando o ogro e deixando que ele a pegue no colo. Donzela novamente em perigo. Contudo, em uma questão de segundos, o jogo vira e aquela que antes deveria ser resgatada se vê cortando a garganta de seu carcereiro, abrindo o caminho para sua liberdade.

Após isso, Violet chega no palácio de seu pai completamente ensanguentada, joga a cabeça do monstro no chão e diz a frase que definirá a força de sua personagem: *“here is the husband you chose for me”*<sup>27</sup>. Fica claro, então, que ela passou do lugar de princesa que precisa de resgate para heroína que abre seu próprio caminho, toma suas próprias decisões e não se submete ao que lhe é imposto. Depois disso, superadas as adversidades, é coroada rainha, mostrando que ainda há uma lógica de provação e recompensa embutida na trama.

## O GROTESCO COMO ESSÊNCIA

Sangue. É isso que define, permeia e dá essência à criação de Garrone. São muitos os momentos nos quais olhar para a tela pode nos levar a questionar se realmente estamos assistindo a um conto de fadas. Afinal, onde já se viu a Rainha comer, com as mãos e o rosto cobertos de escarlate, o coração de uma criatura morta? Ou um Rei criar em seus aposentos uma pulga gigante alimentada, em primeira instância, por sangue?

Ainda na linha narrativa de Violet, podemos dizer que a violência presente faz um reforço do grotesco. Durante a sequência de perseguição da trupe circense por parte do ogro, na qual são mortos um a um, temos cada morte acontecendo de forma dramática, seja por meio de socos, com a quebra do pescoço — quando fica claro, por meio do som, o osso se quebrando — ou sufocamento. Quando todos estão mortos, temos ainda a princesa

---

26 Aqui temos um exemplo do que Propp chamaria de personagem Auxiliar. Sua função é literal no que diz respeito à sua denominação: deve, de alguma forma, auxiliar o Herói em sua jornada. Especificamente nesse caso, o grupo de circenses tem a função de transportar, proteger e ajudar Violet a fugir do ogro.

27 “Aqui está o marido que você escolheu para mim”.

degolando o ogro, a faca claramente cortando seu pescoço, enquanto o sangue lhe escorre pelo corpo e ele agoniza. Como prêmio, vale lembrar que a cabeça foi enrolada em um pano e posteriormente exposta na corte do reino da princesa.

Pensando no grotesco do filme, temos também as muitas tentativas de Dora de parecer mais jovem — e aqui fica retratado mais um dos medos humanos: o envelhecimento. Em uma das primeiras cenas de sua linha narrativa, o Rei pede que ela saia de casa, ao que ela responde que só lhe dará algo na próxima visita e que isso se resumirá a um dedo. Nos dias que se seguem, ela queima o próprio dedo para alisá-lo, ação que lhe causa uma deformação na pele. Chorando quando o Rei chega, ela obriga a irmã a colocar a mão na porta. Mais tarde, quando pede para ter liberada uma visita aos aposentos pessoais do Rei, Dora cola sua pele com cera quente, a fim de que suas rugas fiquem menos aparentes.

O ápice no tópico do grotesco certamente fica a cargo de Imma. Após Dora ter rejuvenescido e entrado na corte, tornando-se rainha, Imma a pergunta como conseguiu tal feito. Irritada com a insistência da irmã, Dora zomba dela, dizendo ter sido esfolada. Imma inicia, então, uma busca por alguém que a esfole, na qual só consegue seu desejo por meio de um alto pagamento. Finalmente, quando alguém aceita o trabalho, ela é amarrada a uma árvore, a câmera se distancia e tudo o que ouvimos são seus gritos enquanto, no centro da imagem, vemos a mão que manipula a navalha se mover. O plano no qual ela anda para lugar nenhum, com o corpo esfolado coberto de sangue e os músculos à mostra é a exemplificação do intento do diretor de nos colocar em uma atmosfera sombria e carregada.

## PARA CONCLUIR

As diferenças entre os contos de fadas da Disney e o de Garrone são nítidas. Personagens psicologicamente complexas, indistinção clara entre bem e mal, eventos que parecem desconexos e uma mensagem incerta de ser captada. A intenção do diretor nunca foi nos apresentar um clássico como os quais estamos acostumados, mas sim sua própria releitura das obras literárias do gênero. Se não podemos classificar seu filme como uma viagem fantástica à terra dos sonhos, certamente o podemos classificar como os sonhos viajando por uma terra antes pouco explorada.

## REFERÊNCIAS

A BELA adormecida e os sete anões. Dirigido por Clyde Geromini. Burbank, CA. The Walt Disney Studios, 1959. 76 min, (color).

A BELA e a fera. Dirigido por Gary Trousdale, Kirk Wise. Burbank, CA. The Walt Disney Studios, 1991. 84 min, (color).

A PEQUENA sereia. Dirigido por Ron Clements, John Musker. Burbank, CA. The Walt Disney Studios, 1989. 83 min, (color).

BRANCA de neve e os sete anões. Dirigido por Ben Sharpsteen, David Hand, Larry Morey, Perce Pearce, Wilfred Jackson e William Cottrell. Burbank, CA. The Walt Disney Studios, 1937. 88 min, (color).

CAMINHOS da floresta. Dirigido por Rob Marshall. Burbank, CA. Walt Disney Pictures, 2014. 125 min, (color).

CINDERELLA. Dirigido por Clyde Geromine, Wilfred Jackson, Hamilton Luske. Burbank, CA. The Walt Disney Studios, 1950. 74 min, (color).

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. 10. ed. São Paulo: DP&A, 2002.

## A EFICÁCIA DO GÊNIO

Letícia Weber Jarek<sup>1</sup>

**RESUMO:** Esse trabalho empreende uma investigação da obra crítica de Éric Rohmer, através do estudo dos seus artigos situados, sobretudo, entre o período de 1948-1963. Crítico e cineasta que compõe o grupo dos jovens turcos, cinéfilos que reformulam, em meados dos anos 50, a atividade crítica nas páginas da *Cahiers du Cinéma*, Rohmer contribuirá para uma noção fundamental que alterará profundamente os critérios do juízo cinematográfico, a política dos autores. Nesse estudo, perscrutaremos, então, o contexto em que esta ideia está implicada, as suas oposições e defesas, de forma que investigaremos um dos seus pilares: a obra de Howard Hawks — sempre dialogando com o ponto de vista do crítico. Entre os textos que compõem essa introdução estão *Cinema, arte do espaço* (1948), *A era clássica do cinema* (1949), *O vestido azul de Harriet* (1952), *Sobre três filmes e uma escola* (1953), *Os mestres da aventura* (1953), *O celulóide e o mármore* (1955 – 1956), *Redescobrir a América* (1955) e *O gosto da beleza* (1961), incluindo alguns trechos do livro *Ensaio sobre a noção de profundidade na música – Mozart em Beethoven*.

**Palavras-chave:** Cinema. Crítica. Éric Rohmer. Howard Hawks. Cinema Clássico.

84

## L'EFFICACITÉ DU GÉNIE

**RÉSUMÉ:** Ce travail entreprend une enquête sur l'oeuvre critique d'Éric Rohmer, à travers l'étude de ses articles situés, surtout, entre les années 1948-1963. Critique et cinéaste qui intègre le groupe des jeunes turcs, cinéphiles qui reformulent, au milieu des années 50, l'activité critique aux pages du *Cahiers du Cinema*, il contribuera à une notion fondamentale qui changera profondément les critères du jugement cinématographique, la politique des auteurs. Donc, dans cet étude-là, on scrutera le contexte où cet idée est impliquée, ses oppositions et défenses, de façon qu'on examinera l'un de ses piliers: l'oeuvre d'Howard Hawks — toujours en dialoguant avec le point de vue du critique. Entre les textes qui composent cet introduction, voici quelques-uns: *Cinéma, art de l'espace* (1948), *L'âge classique du cinéma* (1949), *La robe bleue d'Harriet* (1952), *Des trois films et d'une certaine école* (1953), *Les maîtres de l'aventure* (1953), *Le celluloïd et le marbre* (1955-1956), *Redécouvrir l'Amérique* (1955) et *Le goût de la beauté* (1961), y compris quelques extraits du livre *De Mozart en Beethoven: essai sur la notion de profondeur en musique*.

**MOTS-CLÉ:** Cinéma. Critique. Éric Rohmer. Howard Hawks. Cinéma Classique.

---

<sup>1</sup> Bacharelada em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estadual do Paraná/ Faculdade de Artes do Paraná (Unespar/FAP). Contato: leticia\_w.j@hotmail.com

A figura de Éric Rohmer sempre esteve em pontos limítrofes, erigiu-se sobre dualidades; essa suposta indefinição, seja da sua postura crítica ou política, poderia, em outro lugar, denunciá-lo como um ser em contradição. Em vista disso, é preciso que tenhamos em mente, nesse percurso, que se o crítico escreve nas páginas da *Cahiers du Cinéma* — revista na qual se consolidou como crítico e amador de cinema nos 50 e 60 — em defesa do classicismo no cinema, como é o caso que estudaremos aqui, é porque sempre acreditou que o classicismo na sétima arte estava à frente, ou seja, que ele era, naquele período, a expressão mais pungente da modernidade. Dessa maneira, descobriremos ao longo do artigo que não se tratam de contradições, mas de um pensamento que não se reduz ao seu emblema, que se apresenta como um desafio. Esse senhor, que na casa dos 30 anos integrava o grupo dos jovens turcos, nos apresentará, então, algumas ideias que velhas como mundo eram, naquele contexto, e talvez ainda o sejam, as mais simples, mas também as mais inovadoras — talvez por terem sido esquecidas, recorrente destino das coisas simples.

Há uma expressão que Eric Rohmer sempre fez questão de contrariar: *o cinema é a arte do presente*. Esse epíteto denuncia uma série de disfunções da crítica e, sobretudo, a sua repulsa por essa arte popular que solicita, em primeiro lugar, o prazer do espectador. Por recuperar o burburinho das multidões, o cinema torna-se, então, uma arte bastarda, facilmente corrompida pelo comércio ou pela própria natureza do seu suporte e que deve servir invariavelmente ao presente. Rohmer inicia o ensaio *O celulóide e o mármore* com esse questionamento:

Se eu me mantenho, hoje, à forma — e a mais exterior — será para mostrar, para considerar as condições nas quais ele (o cinema) foi criado, conhecido e conservado, que um filme não tem, precisamente, nada que o torne tão diferente de um quadro, de uma escultura, de uma partitura musical. Um tique de escritor me irrita nos nossos anciãos dos anos trinta: essa denominação de “arte do presente” que, após René Clair, nós reservamos ao parente pobre. Nós falamos muito que o cineasta não trabalha de maneira alguma no eterno, que uma visão fugidia de uma hora e meia decidirá ou não a sua glória! Constatação, infelizmente, muito justa. Se nós só estamos falando de finanças, então, nenhuma prorrogação, nem apelo. Mas apenas o comércio — mesmo que seja tão poderoso nesse domínio — ditaria os seus direitos? Quantas telas, no seu tempo de vida, venderam Cézanne ou Van Gogh?<sup>2</sup>

---

2 ROHMER, É. *Le celluloid et le marbre – suivi d’un entretien*, Clamecy: Éditions Léo Scheer, 2010, p. 27. Tradução nossa.

Não se trata tanto do êxito comercial desse pintor ou daquele cineasta, mas do seu reconhecimento artístico — no caso dos pintores modernos aos quais Rohmer faz referência, a garantia monetária é imprescindível para que sobrevivam, visto que executam isoladamente a sua profissão e não se inserem, a princípio, em um meio comercial, como no caso do Renascimento. Por outro lado, para os cineastas que serão defendidos pela *política dos autores*, o sucesso comercial dos filmes não é sinônimo de um reconhecimento autoral, ao menos por parte da escola crítica que os precedeu, que olhou e, naquela época, ainda se voltava com desdém a esses produtos “degenerados” pela indústria.

Em um primeiro momento, a servidão ao presente impõe à conformidade com os humores da época. É claro que, em maior ou menor grau, o cineasta sempre estará impregnado pela sua geração e, de acordo com Rohmer, sua obra pode ser, simultaneamente, “o reflexo de seu tempo e o seu antídoto”<sup>3</sup>. O problema reside na postura crítica que, partindo da crença nesse pacto irrevogável com o presente, acredita que a sétima arte deve veicular uma gama de discursos atuais ou que deve sair em busca de produções de novas formas cinematográficas — e que só assim ela alcançaria a superioridade das grandes obras. Ambas as atitudes se atêm somente à superfície do que é o cinema como arte, pois fazem uma ideia pequena dele. Em dois momentos da sua obra crítica, nos artigos *Cinema, arte do espaço* (1948), sua primeira publicação, e *Sobre três filmes e uma escola* (1953), Rohmer descreverá duas faces possíveis dessa mesma crítica:

Assim, contrariamente ao que nós poderíamos pensar, em um primeiro momento, um filme estará mais exposto à acusação de estetismo, na medida em que o seu grau de pureza for menor: como quando a vontade de estilo do realizador não consegue determinar o conteúdo com um rigor suficiente, em função do modo de expressão adotado. [...] Do ponto de vista que nós nos colocamos, os filmes mais válidos não são aqueles que contêm as mais belas fotografias e a colaboração de um operador genial não poderia nos impor uma visão de mundo original.<sup>4</sup>

Ou ainda:

Eu não acredito que haja boa crítica que não se inspire em uma *ideia* seja da arte, seja do homem, seja da sociedade, e que não reprove minimamente esta ou aquela publicação política de manter, em seus julgamentos sobre a arte, a abordagem mais redutora. Todavia, nesses *Cahiers* que têm como objeto somente o cinema,

3 Id., “L’âge classique du cinéma”, *Le goût de la beauté*, Paris: Étoile/Flammarion, 1989, p. 50. Tradução nossa.

4 Id., “Cinéma, art de l’espace”, op. cit., 1989, p. 29. Tradução nossa.

não é sem algumas precauções [...] que eu chego a solicitar às convicções que a frequência nas salas de cinema não foi a única a formar: eu gostaria que o meu, o nosso dogmatismo — se há dogmatismo — se inspirasse antes de tudo na consciência de uma evolução na qual, de todas as artes, o cinema é a única a possuir claramente o traço. O fato de assimilar o valor cinematográfico de uma obra a partir da violência de uma certa reivindicação social me parece, da parte de um Pierre Kast, como uma “piada agradável” [...].<sup>5</sup>

Nesse primeiro trecho do artigo de estreia de Rohmer, publicado em junho de 1948 na *Revue du Cinéma*, algumas questões da *política dos autores* já estão em desenvolvimento no pensamento do crítico, ao mesmo tempo em que ele se opõe a certos valores da crítica vigente. Assim como Jean-Charles Tacchella e Roger Théron, no artigo *Hitchcock se confie*<sup>6</sup> — texto situado nos primórdios da *política dos autores*, segundo Baecque —, observamos o mesmo desprezo “por dois critérios principais do juízo crítico da época, os aspectos substanciais do tema e o culto da bela imagem”<sup>7</sup>. No trecho citado, Rohmer retoma a oposição entre fundo e forma, comum nesse período, para ultrapassá-la: se o traço do cineasta não abarca integralmente o seu conteúdo, a forma se torna um fim em si, daí a sua vulnerabilidade.

Essa ultrapassagem resulta do reconhecimento que o cinema, como a “arte da visão”<sup>8</sup>, trabalha essencialmente no espaço e que a visão de mundo de um cineasta não depreende, de forma alguma, do tema ou do roteiro do filme, mas da sua maneira de organizar as dimensões do espaço e os deslocamentos dos atores dentro do plano — o que mais tarde eles chamarão de *mise en scène*. Dessa forma, seja quando o crítico sublinha o uso que Alfred Hitchcock faz dos planos fixos, logo no início do texto, ou quando escolhe como objetos principais da análise os filmes de Charles Chaplin e Buster Keaton — que, para o crítico, estão bem longe do estetismo —, Rohmer já está em harmonia com a futura *política dos autores* e reconhece, na indústria, um trabalho essencialmente cinematográfico e autoral. Ao passo que na segunda citação, já na *Cahiers du Cinéma*, ele contraria a postura crítica que confunde o valor artístico de um filme com o discurso sócio-político que

5 Id., “Des trois films et d’une certaine école”, op. cit., 1989, p. 72 – 73. Tradução nossa.

6 TACHELLA, Jean-Charles, THÉRON, Roger. “Hitchcock se confie”, in *L’écran français*, nº187, janeiro de 1949.

7 BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968*, Trad. André Telles, São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 122.

8 ROHMER, É. “Cinéma, art de l’espace”, *Le goût de la beauté*, Paris: Étoile/Flammarion, 1989, p. 28.

ele veicula — quando, na maioria das vezes, esse primeiro valor é soterrado pelo segundo. O crítico advoga, na verdade, a favor desse traço próprio do cinema: a ontologia da sua imagem e as suas implicações no trabalho do cineasta. E se alguns temas se revelam, é a *posteriori*, a partir do contato com o filme propriamente dito. Dessa maneira, se essa crítica está muito preocupada com as inconstâncias do presente, Rohmer visa à permanência dos filmes, aposta no que eles reservam para a eternidade:

É normal que um crítico de arte se comporte um pouco como o profeta, já que o seu papel é de aconselhar um posicionamento. Mesma coisa para o crítico literário, seus leitores lhe agradecem por não entupirem suas bibliotecas de obras que eles não irão reler. Mas o crítico de cinema não precisa se preocupar em observar o futuro, visto que esse futuro, frequentemente, não existe e que o filme é um espetáculo efêmero que ele não terá mais a oportunidade de mencionar, nem o público de ver.

O cinema com o qual nós nos ocupamos na *Cahiers* é talvez, como alguém o escrevia, um cinema “em si”, e até mesmo, eu o reconheço, uma imagem da mente (*vue de l’esprit*). Mas nos perdoarão mais facilmente por investirmos naquilo que é eterno, se tiverem em conta que nossa publicação mensal nos proíbe de abarcar o presente. É preciso que essa desvantagem se vire ao nosso proveito. É a nossa única razão de ser.

Nós nos dirigimos a um público restrito cujo ponto de vista é aquele do museu. [...] Se não existem ainda, no mundo, museus de cinema dignos desse nome, cabe a nós estabelecer as suas fundações. Essa é a maior parte do nosso combate que nós pretendemos liderar, nos anos que se seguirão, da maneira mais ativa, mais precisa, mais circunstancial.<sup>9</sup>

Pontual na sua ironia, ele descreve o cinema que os obceca: o impacto da obra reverbera com tanta intensidade que não parece justo falar somente da técnica ou dos detalhes do roteiro, é preciso falar da alma, de Deus, da natureza, do conflito entre o homem e o mundo. O crítico utiliza a expressão *vue de l’esprit* que abarca a dualidade dessa imagem, mental ou espiritual, que não possui as raízes concretas da argumentação objetiva, mas que nasce do contato com o cinema.

---

9 ROHMER, É. “Le goût de la beauté”, *Le goût de la beauté*, Paris: Étoile/Flammarion, 1989, p. 80. Tradução nossa.

Rohmer e a escola Schéerer<sup>10</sup> defendem os filmes contando com o julgamento do tempo e afirmam a grandeza dessas obras em oposição a uma cegueira crítica: “aliás, a quase unanimidade crítica não esmagou com o seu desprezo, ou mesmo seus insultos, tanto *A Carruagem de Ouro*, *Europa 51* e *A Tortura do Silêncio?*”<sup>11</sup>. Neste artigo, *Sobre três filmes e uma escola*, que se inicia com a reprodução de uma discussão entre Rohmer e Pierre Kast, o crítico aproxima essas obras e identifica um parentesco temático entre elas: esses filmes orquestram “um desafio do espírito à inércia do cimento social”, ao passo que nos mostram “um ser que a humildade da sua condição, da sua candura e a estranheza de um destino”<sup>12</sup> se oferece ao rigor do nosso julgamento.

Partindo da frase de Rimbaud<sup>13</sup>, o crítico encontra nesses filmes, que são “novos pela sua maneira, modernos pelo seu tema”<sup>14</sup>, a restauração de temas antigos, recorrentes da natureza humana e que dissipam as divisões entre moderno e clássico. Ele salienta que

O cineasta se enganaria ao se mostrar *a priori* refratário à solicitação de motivos antigos, mas não ultrapassados e que, não somente, estendem o campo de sua invenção, mas iluminam um mundo de relações já mais ou menos identificadas pelo pintor ou pelo velho romancista (pois o homem não é sempre um pouco o homem?)<sup>15</sup>

---

10 Essa expressão foi cunhada pelo crítico Pierre Kast, também redator da revista *Cahiers du Cinéma* que, contudo, era um dos principais antagonistas às ideias dos jovens turcos: sobretudo, a política dos autores e ao direito que reivindicavam de defender os filmes por um viés metafísico. Esse confronto de ideias levará Kast a escrever, a propósito dos artigos de Rohmer e seus companheiros, que esses críticos “gargarejam com a água de Lourdes” (*Un grand film athée, Cahiers du Cinéma*, n° 23, p.54) e afirmará, por fim, que vê aí a formação de uma escola, *l'école Schéerer* (escola Schéerer): alcunha que situa Rohmer no centro dessa nova corrente por se referir ao seu nome de nascença (Maurice Schéerer) e que, ao mesmo tempo, a caracteriza como “escolasticamente rígida e infantilizante” (Antoine de Baecque, *Les Cahiers du cinéma – Histoire d'une revue*, p.75).

11 *Id.*, “Des trois films et d'une certaine école”, op. cit., 1989, p. 72.

12 *Ibid.*, p. 69.

13 Essa frase faz parte da conclusão do livro *Uma temporada no inferno*: “É preciso ser absolutamente moderno. Nada de cânticos: manter o passo dado. Dura noite! O sangue seco recende no meu rosto, e nada tenho atrás de mim senão este horrível pinheiro!... O combate espiritual é tão brutal quanto a batalha de homens; mas a visão da justiça é o prazer apenas de Deus.” (RIMBAUD, 2000, p. 103)

14 *Ibid.*, p. 67.

15 *Ibid.*, p. 70.

Assim, se para alguns, a proximidade do cinema com a realidade impõe a submissão ao presente, para o crítico, essa mesma proximidade nos põe em contato com uma beleza clássica, eterna, “apta a magnificar o gesto humano”<sup>16</sup>. Esses filmes abalam a nossa inteligência ao nos aproximar novamente das paixões, das perturbações da alma, nos revelando que “nem tudo foi dito sobre o homem”<sup>17</sup>. Logo,

À beira de sua idade clássica, o cinema descobre seus Antigos, não como as relíquias do mundo charmoso e antiquado do ortocromático e das imagens mudas, mas como os arquétipos de uma beleza que, agora, ele reconhece que é eterna e cujas leis sutis ele aspira decifrar. É, então, tão ingênuo ou tão temerário que ele queira, por sua vez, mas com plena lucidez, edificar sobre o mármore, recusando esse título de “arte do presente” que nos tempos da sua Idade Média, em um movimento de orgulhosa bravata, ele se agradava atribuir?<sup>18</sup>

Como vimos, pela referência a esses três filmes, o classicismo de Rohmer não abrange apenas os filmes hollywoodianos, do qual Hitchcock é o exemplo, mas abarca também Renoir e Rossellini, entre outros cineastas. Acima de tudo, voltaremos sempre àquela ideia de que o cinema é naturalmente clássico e que esse classicismo é moderno, ou seja, está à frente. Se *O Rio Sagrado* de Jean Renoir é, para o crítico, uma obra capaz de restituir um elo com a beleza clássica renascentista<sup>19</sup>; então, Hollywood é uma terra de eleição, abençoada por certa atmosfera. Terra que lhe apresentou, certo dia ao ver *Aconteceu naquela noite* (*It Happened One Night*, 1934, Frank Capra), “sob as espécies de Claudette Colbert, de Clark Gable, [...], sob a iluminação mais favorável, um rosto sem maquiagem ou sem rodeios, bruto, mas não grosseiro” que lhe falava “uma linguagem franca, mas sem a sombra de uma entonação vulgar”<sup>20</sup>. Para Rohmer,

---

16 *Ibid.*, p. 68.

17 ROHMER, É. “L’âge classique du cinéma”, *Le goût de la beauté*, Paris: Étoile/Flammarion, 1989, p. 50.

18 *Ibid.*, p. 49.

19 No artigo “*O vestido azul de Harriet*”, Rohmer escreve que o filme de Renoir restitui “o mistério ao olhar do homem que a pintura, em cinco séculos, havia despojado, pouco a pouco, dos seus gestos, dessa nobreza que o *Quattrocento* havia realçado nas atitudes dos reis e dos santos, no seu cenário familiar, com cores tão frescas quanto aquelas das roupas e dos ornamentos da Índia”. (In *Cahiers du cinéma*, nº 8, janeiro de 1952, p. 64.)

20 ROHMER, É. “Redécouvrir l’Amérique”, in *Cahiers du cinéma*, nº 54, dezembro de 1955, p. 11. Tradução nossa.

Se o filme americano goza de tal cotação no mercado mundial não é somente pelo fato da potência financeira que dispõem seus produtores e seus distribuidores, nem porque ele bajula com baixeza as massas ou porque ele soube, através da sua publicidade espalhafatosa, impor, aos assaltos, a todo o universo uma constância do mau gosto que até os mais imunes acabaram por sucumbir. Há afirmações justas em tudo isso, eu reconheço: a popularidade de Hollywood deve mais ao Diabo que a Deus; isso me incomoda, mesmo que eu tenha decidido me reservar apenas à parte de Deus; mas, no meio de uma produção que conta, como qualquer outra, com as suas obras-primas e seus “nabos”, a visão de um Griffith, de um Hawks, de um Cukor, de um Mankiewicz, ou mesmo de uma comédia, de um *thriller*, de um *western*, assinados por nomes menos prestigiosos sempre bastou para me acalmar, me convencer que a costa californiana não é, para o cineasta talentoso e fervoroso, esse inferno que alguns alegam, mas sim essa terra de eleição, essa pátria que foi Florença no *quattrocento* para os pintores, ou Viena no século XIX para os músicos. Não é sobre esses talentos, mesmo que bem diversos, que se manifestaram aqui, que eu gostaria de vos falar, é sobre o ar que aqui respiramos e que eu considero não só salubre, mas de um perfume chocante para as nossas narinas europeias.<sup>21</sup>

Nesse trecho de *Redescobrir a América*, artigo que abre a edição especial da revista dedicada ao cinema americano, além de celebrar a vitalidade da costa californiana ao compará-la com regiões que também passaram por períodos de florescência cultural, ambas por períodos clássicos, o crítico estuda o que cultivava esse sistema no qual estão inseridos os principais representantes da *política dos autores*. Esse regime que eleva o autor acima de sua obra firma as suas maiores raízes na produção hollywoodiana: a saber, em Alfred Hitchcock e Howard Hawks. Sendo que a publicação do artigo *Gênio de Howard Hawks*<sup>22</sup> e da edição dedicada inteiramente a Alfred Hitchcock<sup>23</sup> marcam definitivamente o assentamento desse movimento liderado pelos jovens turcos.

É interessante que destaquemos a resposta de André Bazin a essa vertente crítica no texto *Sobre a política dos autores*, no qual ele sublinha as fragilidades e as virtudes desse movimento, pois o crítico parece complementar a descrição de Rohmer da paisagem norte-americana na qual trabalham esses autores:

O que faz a superioridade mundial de Hollywood é evidentemente o valor de alguns homens, mas é também a vitalidade e, numa certa medida, a excelência de uma tradição. A superioridade de Hollywood não é apenas, acessoriamente, de ordem técnica, ela reside muito mais no que nós poderíamos chamar, brevemente, como o gênio cinematográfico americano. [...]

---

21 *ibid.*, 11 – 12.

22 RIVETTE, Jacques. “Gênio de Howard Hawks”, in *Cahiers du cinéma*, nº 23, maio de 1953.

23 *Cahiers du cinéma*, nº 39, outubro de 1954.

Mas daí decorre que todo *metteur en scène* está a bordo sobre esse fluxo vigoroso e que seu itinerário artístico deve ser calculado, naturalmente, tendo em conta a corrente e não como se ele navegasse a seu bel prazer em um lago tranquilo.<sup>24</sup>

Porém, se há uma concordância entre esses dois trechos, ainda que possuam intensidades diferentes, Bazin se opõe a um tipo de afirmação comum na *política dos autores*. Encontramos um desses enunciados nas últimas linhas do artigo *Os mestres da aventura*, sobre *O Rio da Aventura* (*The Big Sky*, 1952), de Howard Hawks, em que Rohmer escreve: “Eu penso que os melhores westerns são, em suma, aqueles assinados por um grande nome. [...] Eu penso que nós não podemos amar profundamente nenhum filme se nós não amamos profundamente aqueles de Howard Hawks”<sup>25</sup>. Esse tipo de *boutade*, uma afirmação polêmica e assertiva que beira a brincadeira, sobrecarrega a figura do autor e leva Bazin a afirmar, no fim do seu texto: “‘Autor’, certamente, mas *do quê?*”<sup>26</sup> — sublinhando a individualidade das obras, em detrimento da exaltação do autor.

Nesse gênio cinematográfico, ao qual se referia Bazin, Rohmer encontra um ambiente ideal que desenvolve ideias, para ele, há muito tempo estagnadas. É o caso da ideia do *destino* que, no teatro e no romance, permanecia frequentemente num “nível teológico ou mesmo fetichista”, enquanto que nos mais belos filmes americanos, “ela surge, ao contrário, como nos trágicos do século V em termos de moral ou pela referência a uma religião que, [...], sóbria de pompas exteriores, como de impulsos místicos, se decreta regra de vida”<sup>27</sup>. Ao passo que, nos *westerns*, como *Rio Vermelho* (*Red River*, 1948, Hawks), *O diabo feito mulher* (*Rancho Notorious*, 1952, Fritz Lang) e *Paixão de bravo* (*The lusty man*, 1952, Nicholas Ray), o crítico se depara com uma série de situações complexas que envolvem o “conflito entre o individual e o social, a oposição entre gerações” — temas que haviam sido negligenciados, pela sua nação, “às margens das revistas para as adolescentes ou à literatura dos escoteiros”<sup>28</sup>.

24 BAZIN, André. “De la politique des auteurs”, in *Cahiers du cinéma*, nº 70, abril de 1957, p. 5. Tradução nossa.

25 ROHMER, É. “Howard Hawks: The Big Sky”, *Le goût de la beauté*, Paris: Étoile/Flammarion, 1989, p. 141. Tradução nossa.

26 BAZIN, André. “De la politique des auteurs”, op. cit., abril de 1957, p. 11.

27 ROHMER, É. “Redécouvrir l’Amérique”, in *Cahiers du cinéma*, nº 54, dezembro de 1955, p. 13.

28 *Ibid.*, p. 14.

São os filmes hollywoodianos, enfim, que souberam “desenhar a imagem de um mundo onde, se o Bem e o Mal existem, as fronteiras, assim como o queria Aristóteles, são apenas as sinuosidades ou enclaves inesperados”<sup>29</sup>. O retorno dessas ideias resulta, sobretudo, do estilo que as descreve:

Eu falava de uma certa ideia do homem: permitam-me, primeiramente, sublinhar os aspectos mais superficiais e que me servirão de porta de entrada. Se eu precisasse caracterizar o estilo americano no que se refere ao cinema, eu usaria duas palavras, *eficácia* e *elegância*. Hollywood, eu sei, tem os seus tesouros, mas, geralmente, ele se perde menos que nós nos floreios. Seus cineastas contam mais com a força do que eles mostram que com o ângulo com o qual eles escolhem nos mostrá-lo. Para eles, a elipse é apenas um método de narração, não, como muitas vezes para nós, um meio cômodo de escamotear toda dificuldade de interpretação ou de *mise en scène*. [...] A palavra estilo assume, aos seus olhos, um significado parecido que ele possui nos estádios: ele distribui seus golpes de acordo com as regras do ringue, não com as tradições do Grand Guignol. O mérito de um Griffith, de um Hawks e, mais recentemente, de um Nicholas Ray é de contar, antes de tudo, com essa sobriedade elegante, de conferir ao gesto humano uma grandeza isenta de ênfase. [...] Da mesma maneira que um grande intérprete “sente” sua partitura, negligencia [...] dissecar laboriosamente o contexto, encontrando, de imediato, o *tempo* exato sem se preocupar com as intenções do músico, assim o desenvolvimento de *True Heart Susie* ou de *O Paraíso Infernal* nos comunicam um sentimento de tamanha segurança, que a ideia de uma possível falha na performance não pode, nem por um instante, nos roçar.<sup>30</sup>

Fica claro, nesse trecho, que a *política dos autores* é também uma das frentes da cruzada contra o cinema francês da *tradição de qualidade* — guerra que eclode com a publicação de *Uma certa tendência do cinema francês*, de François Truffaut. Ao se oporem a esse cinema de roteiristas, representado principalmente por Pierre Bost e Jean Aurenche, os jovens turcos descobrem, no lugar das imagens pérfidas e que transbordam um desejo de profanar e de descrever a podridão humana, a limpidez e a dignidade dos filmes americanos — não só nas grandes produções, como de Hitchcock e Joseph L. Mankiewicz, mas principalmente nos filmes de série B.

Rohmer toma parte desse combate ao contrapor a ênfase na composição e a aura grotesca e infame que impregna os filmes franceses — daí a sua referência ao *Grand Guignol* — à eficácia americana e a sua economia de meios. Percebemos, aqui, porque esse artigo soa, por vezes, quase que como um lamento: as maiores obras da produção

---

<sup>29</sup>*Ibid.*

<sup>30</sup>*Ibid.*, p. 12.

americana despertaram, no crítico, “esse arrependimento de que a França tenha desistido de perseguir uma pretensão à universalidade, [...], que ela tenha deixado a tocha de uma certa ideia do homem se apagar para se reacender do outro lado do oceano”<sup>31</sup>.

O elogio do classicismo, da pontualidade dos seus golpes, abrange a celebração de um dos seus principais pilares: a regra do sistema clássico. Assim como Bazin, o crítico nos pede, implicitamente, que reconheçamos a riqueza dessa tradição, o gênio do sistema — nas palavras de Bazin: “[...] eu admito que a liberdade seja maior do que o que muitas vezes dizem em Hollywood, desde que saibamos ler as suas manifestações, e eu ainda acrescentaria que a tradição dos gêneros é um ponto de apoio para a liberdade criadora”<sup>32</sup>. Da parte de Rohmer, essa liberdade não está relacionada de modo algum com a ideia de desvio, ou seja, que ao fugir temporariamente da norma, o autor alcança um ápice estético, justamente porque a violência da fuga é contrabalanceada com a retenção que a regra impõe — é o caso de alguns cineastas, como Nicholas Ray e Samuel Fuller, que mesmo dentro do sistema não se conciliam com o equilíbrio clássico, ainda que dependam dele, de forma que é essa “não reconciliação” que dá força a esses filmes. Esses cineastas empreenderão uma revolução rumo à era moderna do cinema.

Mas eles não serão os únicos. Avistando também a modernidade, o elogio de Rohmer se destina muito mais aos “velhos hollywoodianos”<sup>33</sup> que ainda nutrem as suas obras com a seiva de Griffith, entre eles, “Walsh, Vidor, Dwan e, é claro, a de Howard Hawks”<sup>34</sup>. Para eles, a regra não é algo a ser ultrapassado, ela impõe o desafio do seu próprio aperfeiçoamento:

Ao contrário, é nos grandes clássicos que a regra se faz, eu não diria respeitar, mas melhor afirmar, da maneira mais clara. Sófocles, Praxítelo, Rafael, Michelangelo, Tiziano, Shakespeare, Rembrandt, Goethe etc., vão direto às ideias mais evidentes, que são, de certa maneira, ovos de Colombo, nos quais todos deviam pensar, mas ninguém pensou senão eles.

---

31 *Ibid.*, p. 11.

32 BAZIN, André. “De la politique des auteurs”, in *Cahiers du cinéma*, nº 70, abril de 1957, p. 11.

33 RIVETTE, Jacques. “Notas sobre uma revolução”, in Francis Vogues dos Reis, Luiz Carlos Oliveira Jr, Mateus Araújo Silva (orgs.), *Jacques Rivette – Já não somos mais inocentes*, Trad. Maria Chiaretti e Mateus Araújo, São Paulo: CCBB, 2013, p 65. (Publicado originalmente na revista *Cahiers du Cinéma*, nº 54, dezembro de 1955, p. 17 – 21)

34 *Ibid.*

Mozart não só não “trapaceia” com a nova concepção das relações da harmonia e da melodia como não trapaceia com a forma-sonata. Sua ousadia não consiste em ir contra as regras, [...], mas em explorá-las “a fundo”, até as últimas consequências, eventualmente em insistir nelas, ao invés de distorcê-las.<sup>35</sup>

Esse trecho retirado do livro *Ensaio sobre a noção de profundidade na música* reestabelece a ligação entre essa concepção do classicismo com uma apreensão musical da história das formas. No segundo trecho de *Redescobrir a América*, que analisamos anteriormente, o crítico compara o tempo da ação, da densidade do gesto, ao tempo musical. Essa perfeita fluidez que não solicita, em momento algum, a atenção intelectual do espectador, é uma das virtudes da neutralidade clássica que, por ser completamente ordinária, só é exercida pelos seres que possuem essa vocação, esse olhar. O tempo do gesto, da fala, dos movimentos em alguns cineastas hollywoodianos, e aqui adentramos na obra de Hawks, não é imposto, é a própria matéria que o demanda. Rohmer tenta descrever esse trabalho musical em Mozart, estabelecendo um diálogo com Goethe, de maneira que

[...] eu penso como Goethe, que a palavra “composição” é muito fraca para caracterizar a criação mozartiana. Ela não consiste em arrumar os elementos de acordo com uma receita dada, em dosá-los mais ou menos harmoniosamente, de acordo com esta ou aquela prescrição, mas precisamente — e aí está a palavra reabilitada — em *achar* os elementos que trazem no fundo deles mesmos, o germe dessa ordem e a fazem nascer, ao mesmo tempo em que se arrumam e se combinam em virtude de sua própria iniciativa. Eles têm entre si uma afinidade fundamental para se agruparem. Não precisam ser revestidos de um elo que lhes permita melhor aderirem uns aos outros. Criam eles mesmos o tecido que os une.<sup>36</sup>

A beleza desse tempo não é atribuída pelo autor, ela reside na descoberta e no acompanhamento desse ritmo interior. Daí a nossa aproximação com a obra de Howard Hawks em que o tempo é uma das figuras centrais, pois descreve o trabalho e a trajetória do homem, temas profundamente cinematográficos e hawksianos. Por se ater apenas à materialidade do mundo, seja em *Rio Vermelho* ou em *Jejum do Amor* (*His girl friday*, 1940), nos movimentos incessantes da comédia, no vagar do rebanho ou no estouro repentino dos

35 ROHMER, É. *Ensaio sobre a noção de profundidade na música: Mozart em Beethoven*, Rio de Janeiro, RJ: Imago, 1997, p. 49.

36 *Ibid.*, p. 120.

animais — enfim, devido esse olhar rigoroso para o tempo e a sua unidade que filmes como *Onde começa o inferno* (*Rio Bravo*, 1959) e *Faixa vermelha 7000* (*Red line 7000*, 1965) prenunciam já a modernidade, sendo os seus primeiros exemplares.

Nenhum artigo descreve melhor essa dedicação do cineasta ao ritmo da vida, ao mesmo tempo em que simplesmente a afirma, quanto o artigo de Jacques Rivette, *Gênio de Howard Hawks*:

Essa arte impõe uma honestidade fundamental revelada pelo emprego do tempo e do espaço; nenhum *flashback*, nenhuma elipse, a continuidade é a sua regra; nenhum personagem se desloca sem que saibamos, não há surpresa que o herói não divida conosco. O lugar e o encadeamento de cada gesto tem força de lei, mas de lei biológica, que encontra sua prova mais decisiva na vida da criatura; cada um dos planos possui a beleza eficaz de uma nuca ou de um tornozelo; sua sucessão, lisa e rigorosa, encontra o ritmo das pulsações do sangue; o filme inteiro, corpo glorioso, é *animado* por uma respiração leve e profunda.<sup>37</sup>

Esse respeito à matéria que dá corpo ao filme está vinculado essencialmente ao classicismo. Porém, Rohmer salienta que essa norma “não era assim tão tirânica, de maneira que ela não soubesse suportar a particularidade, valorizar a exceção, o individual, fazer da diferença não um obstáculo, mas um trampolim, quase que a sua razão de ser”<sup>38</sup>. Por fim, se alguns olhares de *Rio vermelho* permanecem, é porque eles compartilham com o espectador uma intimidade muda, quase secreta — aquela da amizade de John Wayne e Walter Brennan ou da relação paternal que o primeiro tenta estabelecer com Montgomery Clift; é porque a regra não os viola, porque a sua existência trabalha exclusivamente para o acidente. Dessa maneira,

Para reservar no homem uma parte desconhecida, porque eu creio que ele é livre e sempre disposto a se renovar, eu não gosto muito quando, por qualquer artifício, elipse ou jogo de sombras, retiram o herói frente os meus olhos no momento preciso em que eu o espero, o vigio, o julgo.

Assim é Howard Hawks. Exceto alguns relâmpagos violentos, algumas vezes intoleráveis, tudo em seus filmes são preparativos. Nenhum exagero, nem retórica na narrativa dos fatos, muito seco para ser resolutamente brutal. A espera está suprida, não porque o acontecimento a ultrapassa, mas, ao contrário, ele a realiza plenamente e o impossível se converte em feito, possível, necessário, o difícil, no

---

37RIVETTE, J. “O Gênio de Howard Hawks”, in Rafael Ciccarini (org.), *Howard Hawks Integral*, Trad. Maria Chiaretti e Mateus Araújo, Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2013, p. 123. (Publicado originalmente na revista *Cahiers du Cinéma*, nº 23, maio de 1953, p. 16 – 23)

38 ROHMER, É. *Le celluloïd et le marbre – suivi d’un entretien*, Clamecy: Éditions Léo Scheer, 2010, p. 79.

ato mais fácil do mundo. [...] do mesmo modo, sob a óptica de Howard Hawks, que é aquela da coragem, o que vai restar do próprio fato, senão a seca indicação da sua possibilidade material, geométrica? Nesse mundo de destreza física de onde vêm os heróis do folclore ianque, nenhum passo em falso é permitido: a quem pretende descrevê-lo nenhuma bravura, nenhuma obscuridade, nenhuma metáfora. Eu não conheço *metteur en scène* mais indiferente à plástica, mais banal em sua decupagem, mas, em contrapartida, mais sensível ao desenho do gesto, a sua exata duração.

E assim, como para o atleta, não há estilo belo que não seja eficaz, a poesia aqui é um acréscimo, se quisermos, mas ao mesmo tempo primeira, indiscernível da utilidade que ela magnifica. [...] <sup>39</sup>

Indiferente aos floreados, aos vícios da composição, Hawks acessa diretamente a aparência das coisas e o seu mistério. Essas ideias velhas como o mundo que, anteriormente, o crítico ressentia pelo abandono da sua nação, são reencontradas nos filmes americanos. Através desse autor, que é para Rohmer “o maior cineasta que, exceto Griffith, nasceu na América”<sup>40</sup>, velhos motivos como o conflito entre homem e a natureza, o acordo violento entre essas duas instâncias ressurgem na tela do cinema, no auge da sua juventude. O crítico tenta cercar essa beleza, como escreve Rivette, “que prova o movimento caminhando, e a existência, respirando”<sup>41</sup>:

Cineasta do ser, ele não é o do parecer — ou muito pouco — o que torna a sua atitude muito difícil de circunscrever. A ideia de uma opacidade das aparências, de uma incomunicabilidade trágica dos seres, comparada ao que ele procura e encontra, parece-me frívola. Ou melhor, essa não-comunicação é ressentida nos seus filmes como uma plenitude do ser e não como uma ausência. As mônadas<sup>42</sup> que constituem seu universo — do avião à tempestade, do macaco ao sábio, do eterno Adão à eterna Eva — não saíram mais do seu isolamento que a folha, no galho, que é a sua vizinha. Daí seu otimismo, daí seu pessimismo, ambos absolutos, e cujos risos de Wayne e Clift, na última cena desse filme, dão com toda justeza a medida.<sup>43</sup>

39 ROHMER, É. “Howard Hawks: The Big Sky”, *Le goût de la beauté*, Paris: Étoile/Flammarion, 1989, p. 140 - 141.

40 *Ibid.*, p. 139.

41 RIVETTE, J. “O Gênio de Howard Hawks”, in Rafael Ciccarini (org.), *Howard Hawks Integral*, Trad. Maria Chiaretti e Mateus Araújo, Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2013, p. 125.

42 As mônadas ou a monadologia, em Leibniz, se referem às substâncias simples que exprimem o universo em sua totalidade. Segundo Leibniz, no início do seu texto *A monadologia ou princípios da filosofia*: “[1] A Mônada, da qual vamos falar aqui, não é senão uma substância simples, que entra nos compostos. Simples quer dizer sem partes. [2] É necessário que haja substâncias simples, visto que há compostos; pois o composto outra coisa não é que um amontoado ou *aggregatum* dos simples. [3] Ora, onde não há partes, não há extensão, nem figura nem divisibilidade possíveis. E tais Mônadas são os verdadeiros Átomos da Natureza e, em uma palavra, os Elementos das coisas.” (LEIBNIZ, 2009, p. 25)

43 ROHMER, É. “Filmographie commentée de Howard Hawks”, in *Cahiers du cinéma*, n° 139, janeiro de 1963, p. 39. Tradução nossa.

Estamos bem longe dos vícios da atualidade, do cinema que nós descrevíamos no início desse texto. Não nos debruçamos mais nas manchetes, na superficialidade da imagem publicitária, mas no que essas obras, que compõem aquele museu do qual Rohmer falava em *O gosto da beleza*, reservam para a eternidade. Essa perenidade não se funda na recusa do presente, mas justamente no questionamento que lançam ao seu tempo: elas oferecem, no lugar do reflexo congelado de uma época, “o remédio mais eficaz para opor às taras desta”<sup>44</sup>. Poderíamos então “culpar um cineasta por ser apenas um cineasta?”<sup>45</sup>

## REFERÊNCIAS

A CARRUAGEM de Ouro (La carrosse d'or). Direção de Jean Renoir, 1952.

A TORTURA do silêncio (I confess). Direção de Alfred Hitchcock, 1953.

ACONTECEU naquela noite (It Happened One Night). Direção de Frank Capra, 1934.

BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia**: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968. Trad. André Telles, São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BAZIN, André. “De la politique des auteurs”. **Cahiers du cinéma**, nº 70, abril de 1957.

CICCARINI, Rafael (org.). **Howard Hawks Integral**. Ed. Única. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2013.

EUROPA '51. Direção de Roberto Rossellini, 1952.

FAIXA vermelha 7000 (Red line 7000). Direção de Howard Hawks, 1965.

JEJUM do Amor (His girl Friday). Direção de Howard Hawks, 1940.

LEIBNIZ, G. W. **A monadologia e outros textos**. Org. e trad. Fernando Luiz Barreto Gallas e Souza. São Paulo: Hedra, 2009.

O DIABO feito mulher (Rancho Notorious). Direção de Fritz Lang, 1952.

O RIO da aventura (The Big Sky). Direção de Howard Hawks, 1952.

O RIO sagrado (The River). Direção de Jean Renoir, 1951.

ONDE começa o inferno (Rio Bravo). Direção de Howard Hawks, 1959.

PAIXÃO de bravo (The lusty man). Direção de Nicholas Ray, 1952.

44 ROHMER, É. “La robe bleue d’Harriet”, in *Cahiers du cinéma*, nº 8, janeiro de 1952, p. 64. Tradução nossa.

45 ROHMER, É. “Howard Hawks: The Big Sky”, *Le goût de la beauté*, Paris: Étoile/Flammarion, 1989, p.141.

REIS, Francis Vogner dos; OLIVEIRA JR, Luiz Carlos; SILVA, Mateus Araújo (orgs.) **Jacques Rivette** - Já não somos mais inocentes. São Paulo: CCBB – Centro Cultural Banco do Brasil, 2013.

RIMBAUD, Arthur. **Uma temporada no inferno**. Trad. Paulo Hecker Filho. Porto Alegre, RS: L&PM, 1997.

RIO Vermelho (Red River). Direção de Howard Hawks, 1948.

RIVETTE, Jacques. “Génie de Howard Hawks”. **Cahiers du cinéma**, nº 23, maio de 1953.

\_\_\_\_\_. “Notes sur une révolution”. **Cahiers du cinéma**, nº 54, dezembro de 1955.

ROHMER, É. “Filmographie commentée de Howard Hawks”. **Cahiers du cinéma**, nº 139, janeiro de 1963.

\_\_\_\_\_. “La robe bleue d’Harriet”. **Cahiers du cinéma**, nº 8, janeiro de 1952.

\_\_\_\_\_. “Redécouvrir l’Amérique”. **Cahiers du cinéma**, nº 54, dezembro de 1955.

\_\_\_\_\_. **Ensaio sobre a noção de profundidade na música: Mozart em Beethoven**. Rio de Janeiro, RJ: Imago, 1997.

\_\_\_\_\_. **Le goût de la beauté**. Paris: Étoile/Flammarion, 1989.

\_\_\_\_\_. **Le celluloïd et le marbre** – suivi d’un entretien. Clamecy: Éditions Léo Scheer, 2010.

TACHELLA, Jean-Charles, THÉRON, Roger. “Hitchcock se confie”. In: **L’écran français**, nº187, janeiro de 1949.

## PARÓDIA: UMA HOMENAGEM AO CINEMA

Pedro Amorim Favaro<sup>1</sup>

**RESUMO:** A paródia é um dos modos humorísticos mais marginalizados no cinema. Apesar de vários desses filmes figurarem entre aqueles considerados os mais engraçados de sempre, alguma coisa aconteceu a partir dos anos 2000 que tornou “paródia” sinônimo de filme ruim. O grande motivo disso é a ideia errônea de que paródias são críticas negativas e deboches daquilo que parodiam. As mais recentes realmente as são, o que justifica o fato de serem constantemente elencadas como os piores filmes de todos os tempos. Esse artigo defende a noção de que paródias são, na verdade, homenagens ao cinema, e que apresentam, em seus melhores exemplos, uma paixão por aquilo que parodiam e pelo cinema em geral. As grandes paródias (entre elas filmes do Mel Brooks e do trio Zucker, Abrahams & Zucker) demonstram ser não simplesmente exemplos ambulantes de paródias como um artifício científico, mas se estabelecem e continuam a se estabelecer - superando o teste do tempo - como grandes filmes, repletos de paixão, interesses e inteligência cômica.

**PALAVRAS-CHAVE:** Paródia. Cinema. Homenagem. Comédia.

100

## PARODY: A TRIBUTE TO CINEMA

**ABSTRACT:** Parody is one of the most ignored humoristic methods in all cinema. Even though many of those films display among those considered the funniest of all times, something happened from 2000 on that turned “parody” into just another word for “bad film”. The reason for that is the wrong concept that defines parodies as negative critiques and mockeries of what they parody. The most recent ones are, in fact, precisely that, which justifies the fact that they are constantly cast as the worst films of all times. This article makes a case for the idea that parodies actually pay homage to cinema and that, in their best, show a great passion for what they parody and for films in general. The great parodies (among them, Mel Brooks and Zucker, Abrahams & Zucker films) seem to be not only mere walking examples of parody as a scientific method, but they establish themselves - as they stand the test of time – as great films, filled with passion, interests and comic intelligence.

**KEYWORDS:** Parody. Cinema. Homage. Comedy.

---

<sup>1</sup> Bacharel em Cinema e Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná/ Faculdade de Artes do Paraná – Unespar/FAP. E-mail: pedrofavaro06@hotmail.com

Existe algo de uma pretensa nobreza na academia que impede com que ela olhe para a comédia e considere que aquilo possa trazer algo tão ou mais relevante e profundo (na busca por palavras que agradam o intelectualismo) do que um filme aparentemente “artístico”, incentivador de reações introspectivas e olhares filosóficos. Existe algo que impede com que se pense na comédia como arte. Talvez nem se deva. Mas que é, é. A questão é que, por ser um gênero marginalizado pelos estudos de cinema (assim como alguns filmes de ação e artes marciais - esses, porém, ainda resgatados pela crítica), a comédia não é vista como algo que possa trazer uma reflexão para o próprio cinema, quando, na verdade, existe uma compreensão de cinema absurda em várias das melhores comédias. Ainda mais, percentualmente, em paródias.

O humor permeia todo o cinema. Tudo - do horror ao drama - pode ter humor, e muito frequentemente o tem. Portanto, definir comédia como um gênero é algo não só difícil, mas talvez até um tanto impossível, sendo que a única característica comum entre elas é a de provocarem risadas. Se for assim, todo filme em que se ri pode ser considerado uma comédia, assim como todo filme com humor. Esse não é o caso. A paródia, assim como a sátira, são filmes dos quais não haveria dúvidas sobre qual estante da vídeo-locadora pertenceriam. São Comédias com C maiúsculo. São, inegavelmente, comédias.

Pessoalmente, tenho as paródias como parte fundamental do meu interesse por cinema. Filmes do trio Zucker, Abrahams & Zucker, Mel Brooks e vários outros similares e com humores da mesma ordem anárquica e lunática (como os personagens de Mike Myers e os filmes do grupo inglês Monty Python) estiveram presentes desde que me recorde gostar de cinema. Com eles descobri algo essencial ao cinema e que a academia nunca realmente chegou a tocar de modo preciso: roteiro não é filme. Existe uma tremenda diferença entre ler um roteiro e ver um filme. Existem coisas no cinema que ultrapassam o texto escrito, como a *mise-en-scène*, o tempo, os rostos, as sutilezas. São coisas que não conseguem ser traduzidas (às vezes só com muita dificuldade) em palavras. Quando nos é impedido de tentar colocar tais situações em um roteiro, reduzimos seu potencial para o literal, para o superficial, e encaminhamos o filme para se tornar somente um roteiro filmado. Ao tentar escrever paródias, me deparei não só com a dificuldade, mas com a impossibilidade de descrever tal cena, com tal humor e tal situação cômica sem a descrição da câmera ou

de uma noção temporal, estética ou poética. Isso é verdade não só para a paródia, mas para todo grande filme. A paródia, por conta de seus vários elementos escancaradamente metalinguísticos, é só mais evidente.

Não existem muitos estudos sobre a paródia no cinema. O mais próximo deles - *Film Parody* (2000), de Dan Harries – é interessante até o ponto em que ele reconhece similaridades entre as paródias; artifícios que aproximam os filmes e que os colocam em uma categoria, um gênero. Porém, apesar dessas semelhanças existirem e de serem dignas de estudo e de esmiuçamento, elas não são o que existe de mais importante nas grandes paródias, pois o que elas garantem é somente uma identificação de gênero, nunca uma potência poética e/ou cômica e artística. Esse tipo de coisa se alcança pelo individual, pelo modo com que regras, pré-definições e artifícios são utilizados. Sobre classificações de gêneros, Tag Gallagher diz o seguinte em uma entrevista: “Classificações são importantes, pois há maneiras específicas de se vestir, de se comportar. Mas elas são frequentemente mal aplicadas” (GALLAGHER, 2015). É exatamente nessa cilada que Dan Harries cai ao analisar os filmes de paródia através de seus artifícios. Ao invés disso, o livro inteiro parece tratar mais da paródia - independente do cinema - do que dos filmes e de sua potência cinematográfica-cômica e de sua inteligência em frente a esses artifícios, que por si só, não dizem muito..

A paródia no cinema decaiu em níveis absurdos desde o ano 2000. Cineastas como a dupla Jason Friedberg & Aaron Seltzer fazem o que eu acredito ser uma paródia de artifícios, ou seja, um filme mais interessado em parodiar coisas do que de fazer um bom filme, chegando constantemente no mal gosto e em uma compreensão de que paródia é uma “tiração de sarro” daquilo que parodia, algo que se coloca acima da matéria base da qual debocha. Deixo claro, então, que vou falar, neste artigo, somente das grandes paródias, filmes que querem ser bons filmes e que possuem uma força cômica/poética e sensibilidades que vão além da simples vontade de parodiar qualquer coisa. Somente através desses filmes –entre eles, clássicos da comédia como *O Jovem Frankenstein* (1974), de Mel Brooks– é possível defender a paródia como uma homenagem ao cinema e não como um deboche.

A paródia é um duplo. Um processo de intertextualidade, um filme que conversa com outros. Isso é indiscutível. Outros filmes, num geral, não são tão diretos quanto as paródias no que se diz respeito à intertextualidade. Porém, a mera conversa entre textos não garante aproximação afetiva entre eles, muito menos uma relação de admiração. Novamente, grandes paródias são, antes de paródias, grandes filmes. São filmes que não esqueceram do cinema, que gostam de cinema e que não residem somente na intertextualidade, ou seja, não se limitam a mostrar simplesmente que ali está ocorrendo uma paródia, deixando de lado as infinitas possibilidades de explorar as belezas do cinema. Não se limitam a ter como matéria-prima somente o texto base (o parodiado), mas também a vida, que é a matéria-prima do Cinema. O Cinema em geral mantém uma relação de intertextualidade com a vida. A paródia, por mais que mantenha uma aproximação de um outro filme, ainda é um filme que existe por si só - um filme que se relaciona não só com seu filme base, mas com a vida. Essa relação é o que garante o interesse desses filmes pelo cinema, o carinho, o amor por aquilo que está sendo parodiado. A paródia é, então, uma homenagem ao cinema. Inclusive, este artigo poderia muito bem se chamar “Cinema: Uma homenagem ao cinema”, ou simplesmente “Cinema”. Os argumentos são todos os mesmos. A paródia é tão cinema quanto qualquer outro filme, e não somente um comentário sobre ele. O Cinema é também, entre várias coisas, um constante comentário sobre si mesmo. A paródia é só mais explícita. Por conta dessa aproximação através de uma semelhança quase idêntica na sua existência, acho difícil imaginar um grande filme de paródia como uma ofensa ao que parodia.

Dan Harries (2000) diz que “paródia” vem do grego *paroidia*, e que o prefixo *para* significa *contra*. Segundo ele, portanto, a paródia seria uma “contra-canção” (já que *oide* significa música; canção), estabelecendo uma ideia de que ela é algo que ridiculariza e, por consequência, coloca-se maior que seu texto base. Porém, Linda Hutcheon (1989), em *Uma Teoria da Paródia*, lembra que o prefixo *para* pode também ter o sentido de aproximação e similaridade. Tal definição faz muito mais sentido do que a que Harries coloca, pois evidencia não a distância do texto-base com a paródia, mas sim sua aproximação. Inclusive, pesquisando sobre a etimologia da palavra, é possível perceber que a grande maioria das definições apontam o prefixo *para* como aproximação, nunca como algo com denotação

contrária. A confusão inicial da definição pode ser justificada pelo fato de que, em algumas pesquisas em inglês, *para* é traduzido como *against* (que traduz para português tanto como *contra* quanto *do lado*; *próximo*).

Durante o livro, Harries, ao lembrar dessa segunda definição mais carinhosa e amorosa da paródia, fala muito sobre ela ser um termo que promove tanto a distância de seu texto base quanto a semelhança, juntando aí as definições etimológicas apontadas por ele e por Linda Hutcheon. Porém, apesar de não discordar dessa definição, não acho que a tradução de *para* como *contra* seja algo maior do que um erro de interpretação, algo perdido na tradução. Não vejo como um argumento justo para definir aproximação e distância ocorrendo ao mesmo tempo, até porque me parece redundante – até mesmo inútil – ressaltar que existe diferença entre um filme e outro. Perigosa, inclusive, é a existência da palavra “distância”. Fomentar a ideia de distanciamento me parece algo nocivo para a paródia, até por esse distanciamento estar explícito no fato da paródia não ser o filme que parodia. Reforçar essa ideia é o caminho mais fácil para forçar uma compreensão da paródia e contribui para o fortalecimento de uma concepção odiosa que imagina que paródias são “tirações de sarro”, algo que explicita o distanciamento de sua matéria prima (que é, assim como os filmes não-paródias, a vida). Prefiro, portanto, muito mais a definição de paródia como “aproximação da canção”. Algo que não é, mas que parece.

Até mesmo as paródias mais esdrúxulas do trio Zucker, Abrahams & Zucker como *Top Secret!* (1984), *Apertem os Cintos... o Piloto Sumiu!* (1980) e *Corra que a Polícia Vem Aí!* (1988) não demonstram em momento algum uma ridicularização do cinema. Existe, porém, a singela diferença entre “rir com” e “rir de”. Esses filmes riem COM o cinema, ou seja, eles são engraçados por causa do cinema. São filmes que querem se divertir e que se divertem sendo filmes. O trio ZAZ, talvez mais que Mel Brooks<sup>2</sup>, brinca com a decupagem e os clichês do cinema, os exaltando, distorcendo e tornando o invisível, visível; assim como o não-diegético, diegético. Porém, essa “desconstrução” do corpo do Cinema não é nem um pouco carregada de cinismo. Esses filmes não criticam os clichês cinematográficos, eles simplesmente os usam para se divertirem, assim como filmes não-paródia os usam para expressarem sua poesia, sua força, sua interpretação sensível de mundo. O humor, nesse

---

2 Os dois maiores nomes da paródia no cinema são, indiscutivelmente, Mel Brooks e o trio ZAZ.

caso, é a poesia das paródias. Porém, considerar as paródias de Mel Brooks e do ZAZ como completamente desprovidas de crítica é um equívoco. A crítica existe, porém o alvo nunca é o cinema. Em *Top Secret!*, o tom de ironia existe nos oficiais alemães e seus carimbos escritos “Find him and kill him”<sup>3</sup> prontos para serem carimbados em algum arquivo sobre algum espião. Ou ainda no hino da Alemanha Oriental cuja letra entoa “Hail hail Alemanha Oriental, terra da vinha e da uva, terra da qual você vai se arrepender e tentar escapar [...] os guardas irão lhe matar, se a cerca elétrica não o matar antes” (tradução nossa). Em *Spaceballs – S.O.S Tem um Louco Solto Espaço* (1987), do Mel Brooks, existem vários momentos em que algum produto relacionado ao filme (*Spaceballs*, o lençol; *Spaceballs*, o cereal; *Spaceballs*, o VHS) é posto dentro do filme e exacerbado de modo com que fique claro uma pequena crítica (ou talvez até uma cutucada) na loucura do merchandising de blockbusters tais quais *Star Wars* (1977), de George Lucas (que é o principal filme que *Spaceballs* parodia). A crítica existe, porém é direcionada a todos os alvos certos, nesses casos, a um governo totalitário e à lógica mercantilista da indústria do entretenimento. Nunca ao cinema. O Cinema, pelo contrário, é enaltecido pelas brincadeiras estéticas, pela *mise-en-scène* ostensivamente ciente de si mesma.

Tanto Harries quando Hutcheon não desistem de identificar, apesar de tudo, a paródia como tendo uma atitude satírica e crítica não às questões do mundo, mas ao seu texto base. Talvez isso possa fazer mais sentido na literatura, mas é difícil pra alguém que viu um filme do Mel Brooks achar que existe alguma crítica negativa ao(s) filme(s) que ele parodia. *Alta Ansiedade* (1977) não diminui nem ridiculariza a filmografia de Hitchcock, mas sim presta a melhor homenagem possível vinda de alguém que o que sabe fazer de melhor é comédia. *O Jovem Frankenstein* (1974) ama incondicionalmente o *Frankenstein* (1931) de James Whale, ao ponto de usar algumas mesmas locações e ter uma atenção especial para a trilha (maravilhosa), que seria aterrorizante se pertencesse ao filme original. “Distância” é uma palavra fria, sem emoção. Paródias boas (que indiscutivelmente são boas comédias) não existem sem emoção. O riso é emocional.

---

3 “Ache ele e mate-o”

Henri Bergson, no livro *O Riso*, lembra, após apontar que o cômico é a rigidez do corpo em contraste à elasticidade e sociabilidade exigida pela sociedade, que devemos nos precaver de “[...] exigir dessa simples fórmula uma elucidação imediata de todos os efeitos cômicos. Ela se aplica sem dúvida a casos elementares, teóricos, **perfeitos**, nos quais o cômico está isento de **impurezas**” (BERGSON, 1983, p. 14, grifo nosso).

Partindo disso, imagino que fórmulas sejam talvez mais corretas se partirem do princípio da constante mudança e do efeito da imperfeição e da impureza, já que a arte é algo humano e como o próprio Bergson (1983, p. 7) aponta: “Não há comicidade fora do que é propriamente humano”.

Apesar disso, Bergson fala bastante sobre o automatismo se sobressaindo à vida, sendo que isso é o que gera o cômico. Discordo. Acho interessante o texto ser original de 1899. Mesmo quase 130 anos depois, vários trechos são válidos ainda hoje, inclusive muito bem elucidados para esses tempos. Porém, discordo quando ele apresenta o cômico como alguém que precisa ter uma “[...] anestesia momentânea do coração” ou que “o maior inimigo do riso é a emoção” (BERGSON, 1983, p.8 e 7). Realmente, o riso nunca apela para o drama, mas imagino que não deva existir a comparação – ou talvez confusão – de drama com emoção. O próprio riso vem de um estado emocional ou de uma provocação emocional. Uma máxima cômica é “não rir de suas próprias piadas”, e isso faz sentido. Porém, dificilmente é real se tomada ao pé da letra. John Cleese<sup>4</sup> fala, sobre a famosa cena dos “Cavaleiros que dizem Ni!” no filme *Monty Python Em Busca do Cálice Sagrado* (1974), de Terry Jones e Terry Gilliam, que as leituras da cena eram as que mais provocavam risadas entre eles. A performance, essa sim, não permite a risada do comediante (apesar de no teatro acontecer eventualmente e nunca ser algo condenável), porém isso não significa que não se pode achar algo engraçado ao apresentá-lo sem risada. Outra característica de tantos outros comediantes e figuras engraçadas como Peter Cook, Leslie Nielsen, Graham Chapman e até mesmo John Cleese é a habilidade de fazerem performances aparentemente sérias criando um contraste engraçadíssimo entre o rosto e o humor bobo do texto. Não só do texto, mas do filme, da cena, do plano. Existe no filme um tom humorístico, uma atmosfera da qual não importa o quão aparentemente desprovido

---

4CLEESE, John. (Depoimento dos extras no DVD) In: MONTY, 2012.

de intenção cômica um ator pareça, sempre existirá nessa ausência – ou na interpretação dramática – o humor do filme permeando o personagem. Não se ri ao dar o texto em cena, mas nem o texto nem a cena são desprovidos de emoção. Nesse sentido, tanto Mel Brooks quanto o trio ZAZ prezam e buscam – de modos diferentes – a emoção em seus filmes. Mel Brooks, por exemplo, sempre atravessa o superficial nas relações amorosas e de amizade de seus personagens, seja no discurso final dado pela Criatura em *O Jovem Frankenstein*, pela construção da amizade de Waco Kid com Bart em *Banzé no Oeste* (1974) ou pelo amor que demora para se assumir entre Lonestar e Princesa Vespa em *Spaceballs*. Sobre a busca da emoção, Mel Brooks comenta sobre a sutileza de uma cena específica de *Banzé no Oeste*:

Uma das melhores falas que já escrevi na minha vida foi quando Cleavon sai da delegacia para cumprimentar o pessoal da cidade. Ele desce a rua e tem uma senhorinha com um chapeuzinho que vem na outra direção. Ele diz, “Bom dia, senhora. Lindo dia, não?” E ela diz “Vai tomar no cú, seu Preto”. Eu corto para a prisão e ele está lá, com lágrimas nos seus olhos. Gene está com seu braço em volta de Cleavon e ele diz: “Bem, o que você esperava? Case com minha filha? Essas são pessoas simples. Pioneiros. Pessoas do campo. Você sabe... Idiotas.” E daí Cleavon ri. Foi maravilhoso, um final doce para a cena. (MCWEENY, 2014, tradução nossa.)<sup>5</sup>

Esse momento é de uma sutileza extrema. Algo minúsculo (porém gigante) no meio de uma cena repleta de intenções cômicas, como a doce velhinha que se revela uma grande racista e partes da fala de Gene Wilder. Porém, é um sorriso, o sorriso de Cleavon ao rir da piada de Gene, que traz ao filme essa breve explicitação do bem que uma piada e uma amizade fazem.

---

<sup>5</sup>One of the best speeches I ever wrote in my life was when Cleavon goes out to greet the townsfolk. He walks down the street and there’s a sweet little old lady with a bonnet that comes the other way. He says, ‘Good morning, ma’am. Isn’t it a lovely morning?’ And she says, ‘Up yours, nigger.’ I cut to the jailhouse and there are tears in his eyes. Gene has his arm around Cleavon’s shoulders and he says, ‘Well, what did you expect? Marry my daughter? These are simple people. These are pioneers. These are people of the land. You know... morons.’ And then he breaks up. It was a wonderful, sweet ending to that scene.



Cleavon Little e Gene Wilder em frame de *Banzé no Oeste*

O trio ZAZ acaba preservando a emoção por compreender que ela faz parte do que fundamenta o cinema. O absurdo permeia todos os filmes e todos os personagens, porém ele afeta narrativamente personagens principais e secundários em níveis muito diferentes. Os principais dificilmente mudam suas escolhas e intenções por conta do absurdo. Já os personagens secundários são constantemente afetados, ao ponto em que são reduzidos (ou melhor, elevados) a uma piada. Porém, a preservação dos principais se restringe ao momento, o presente. Os *flashbacks* são o momento em que o absurdo invade com força a narrativa dos principais, o que revela que na lógica dos irmãos ZAZ o que deve ser preservado dos personagens reside no presente. O importante não é como chegou ali, mas sim que ali está. Sendo assim, no presente, a relação amorosa entre os personagens (geralmente acentuada por um melodrama que se ridiculariza sem ridicularizar melodramas em geral) nunca será afetada pelo absurdo e se manterá viva, mergulhada em um universo no qual o absurdo é a regra. É assim com Frank e Jane em *Corra que a Polícia Vem Aí!*, com Nick e Hillary em *Top Secret!* e Ted e Elaine em *Apertem os Cintos... o Piloto Sumiu!*. Apesar da aparente falta de regras, existe ainda algo essencial ao cinema, que são relações com influência do real, ou seja, nos relacionamos com a relação dos personagens principais porque vemos que eles se gostam, que ali existe amor, algo muito mais real para o espectador que o universo absurdo no qual o filme habita.

Existe algo sobre a compreensão da paródia que exige muita ponderação. A paródia trabalha sempre com certas bases (escritos em inglês usam o termo *target*, algo, mas não acho que passam uma conotação correta), sejam essas: gêneros cinematográficos, filmes específicos ou filmografias. Dan Harries (2000) trabalha no pressuposto que a paródia opera no espectador a partir do reconhecimento da referência e depois da reformulação

desta. Portanto, entender a referência – o texto base – de uma paródia seria essencial para sentir por completo o humor pretendido em determinada cena. Segundo Harries (2000), o humor pode até existir no espectador sem ter conhecimento da referência, porém a cena não vai ser *compreendida* por completo. É exatamente isso que exige muita ponderação na hora de entender como os filmes de paródia funcionam. Entendo que o conhecimento do texto base é importante, porém me deparo com a experiência própria de ter visto muitas paródias antes mesmo de ter visto os filmes parodiados e ter me impressionado com eles independentemente disso, inclusive entendendo algumas referências, pois muitas vezes esses filmes trabalham com clichês cinematográficos. Apesar de nunca ter estudado cinema *noir*, por exemplo, conseguia reconhecer certos aspectos pelo modo com que semelhanças do cinema *noir* foram introjetadas na cultura fílmica. Essa própria cultura nos fornece grande parte da base do que é parodiado nos filmes. Vale sempre lembrar a importância gigantesca de ver e ter prazer em assistir filmes para estudar cinema, algo que parece óbvio, mas que infelizmente pessoas envolvidas com cinema parecem de vez em quando esquecer. Não estou negando que a compreensão do texto base só acontece se o espectador conhece a base, porém, não imagino que isso seja o mais importante. Não é nisso que reside a poesia do filme.

Gosto - e sempre gostei - de perceber a paródia como um modo humorístico que permite um certo tipo de humor inalcançável para comédias mais convencionais. Existe uma ideia na paródia – assim como em algumas sátiras – de que tudo pode, mas ainda existindo vida e personagens com os quais nós nos importamos e criamos algum tipo de relação. Existe, apesar de uma aparente falta de regras, uma ligação emocional com o real, uma vontade de fazer cinema, algo que paródias recentes parecem ter perdido. Portanto, não acho que importe tanto assim o reconhecimento do texto base da paródia. Até porque muitas vezes o texto base da paródia é o mesmo texto base de outros filmes: a vida, como, por exemplo, quando é usada a literalização de certas expressões e comportamentos, ou as inúmeras piadas que não partem da referência com o filme parodiado, mas que poderiam estar em qualquer comédia não-paródia mais absurda. Existem filmes que não são paródias e que corremos o mesmo risco de não entender se ainda não vivemos o suficiente, porém não nos privamos de vê-los nem de sermos afetados por eles. Inclusive, muitas vezes

aquele tanto de vida que ainda não vivemos nos é ensinado, ou melhor, preparado pelo cinema. O mesmo filme pode ter um impacto e significado diferentes em diferentes fases da vida. A matéria prima do cinema é a vida, portanto não podemos pensar na matéria prima da paródia como somente o que existe de mais superficial nos filmes.

A grande questão relacionada a estudar comédia é justamente se algo cômico deve ser levado a sério. Eu estou convencido que sim, que deve ser levado tão a sério quanto qualquer outro estudo. A vontade de fazer rir e a vontade de entender o porquê riem são duas coisas que, separadas, se condenam à superficialidade, especialmente a primeira, até por ser a que vem mais naturalmente. A segunda é constantemente deixada de lado por exigir um certo esforço que muitas vezes é confundido com distanciamento, quando na verdade é algo muito mais próximo à atenção e à fascinação. Quando falamos de Cinema, em geral, essa mesma lógica cabe na discussão. Ir aos filmes e falarmos deles muitas vezes é confundido com a ideia de distanciamento. Imaginam que falar sobre o filme é tratá-lo como objeto de estudo do modo mais acadêmico possível, desprovido de emoção, quando na verdade é algo muito diferente disso, chegando quase sempre no completo oposto. Seria distanciado se fosse falado somente sobre sua forma ou sobre o assunto ou tema do qual tal filme trata, algo que realmente acontece e que contribui para um certo enfraquecimento do pensamento crítico. Falar e discutir sobre o filme é falar sobre sua relação com o real, com a vida e com assuntos caros ao indivíduo. É um exercício emocional e enriquecedor. É falar da posição de quem realmente entrou no filme, portanto nem um pouco distanciado. Essa confusão de discussão do filme com análise fria e desalmada é real não só quando falamos de paródias e sátiras, nem também só do cinema, mas de todas as artes.

No cinema, compreender a paródia simplesmente como um modo textual é ver aquilo que existe de mais superficial no filme. É ver só a paródia efetuada e não a participação dela – as portas que são por ela abertas – na construção cinematográfica, no humor, no tom do filme, na peculiaridade de sua poesia, ou seja, no filme. Grandes filmes sempre ultrapassam os elementos que os identificam como determinados gêneros. As questões humanas sempre se sobressaem. Sensações como angústia adolescente e amor podem existir tanto em um filme que se identifique como terror quanto em uma comédia ou um western. A paródia, portanto, não quer simplesmente parodiar, mas sim ser um filme,

assim como qualquer outro. Se a paródia é constantemente confundida como uma sátira/crítica ao cinema por sua óbvia aproximação cômica com outros filmes, nada me parece mais pontual do que afirmá-la como uma homenagem.

## REFERÊNCIAS

BERGSON, Henri. **O Riso**: Ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983. Disponível em: <<https://documents.tips/documents/bergson-henri-o-risopdf.html>>. Acesso em: 15 outubro 2017. (pdf sem número de páginas. Paginação dada pelo aplicativo de leitura).

CANTIERI, Fabian. **Uma conversa com Tag Gallagher**. 2015. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/home/uma-conversa-com-tag-gallagher/>>. Acesso em: 15 outubro 2017.

FAVARO, Pedro Amorim. **Um Olhar Sobre a Paródia e a Sátira na Comédia Cinematográfica**. Trabalho de Conclusão de Curso. Curso de Bacharelado em Cinema e Vídeo, Universidade Estadual do Paraná (Unespar), *campus* de Curitiba II / Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Curitiba, 2017.

HARRIES, Dan. **Film Parody**. London. BFI Publishing, 2000.

HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da Paródia**. 70 ed. Lisboa, 1989.

MCWEENY, Drew. **Mel Brooks discusses 'Blazing Saddles', Brooksfilms, and the best screening ever**. 2014. Disponível em: <<http://uproxx.com/hitfix/mel-brooks-discusses-blazing-saddles-brooksfilms-and-the-best-screening-ever/>>. Acesso em: 15 outubro 2017.

MONTY Python Em Busca do Cálice Sagrado. Direção: Terry Jones e Terry Gilliam. UK. Sony Pictures. 2012. 1 DVD/Blu-ray (92 min).

## RUÍDOS DIEGÉTICOS NO CONSTRUCTO CINEMATOGRAFICO: RASTROS DE PRESENCAS E AUSÊNCIAS

Luiz Henrique Gehlen<sup>1</sup>

**RESUMO:** Inserido nos estudos das sonoridades e das audiovisualidades, o presente artigo propõe uma abordagem filosófica quanto à inserção de ruídos nos espaços fora de quadro na diegese cinematográfica, discutidos a partir do conceito de presença em Hans Ulrich Gumbrecht. O objetivo do artigo é identificar o modo com que os sons dissociados de fontes sonoras se configuram no cinema e ainda as potencialidades de suas lógicas enunciativas no constructo fílmico. Para tanto, nos apoiaremos na perspectiva de Michel Chion e Nelson Peixoto acerca da associação entre sons e imagens, com o intuito de buscar não apenas o som acusmatizado, que atua fora de campo, mas também na coalescência dos espaços entre-imagens. Considera-se ainda a perspectiva de Walter Benjamin e Didi-Huberman sobre o conceito de aura, para dar a ver a maneira como os sons se manifestam neste espaço não visível. Os argumentos teóricos são, finalmente, confrontados com fragmentos dos filmes *Era Uma Vez no Oeste*, *O Céu de Lisboa* e *Dodeskaden – O caminho da vida*.

**PALAVRAS-CHAVE:** Presença. Som. Ruídos. Aura. Cinema.

112

## RUIDOS DIEGETICOS EN EL CONSTRUCTO CINEMATOGRAFICO: RASTROS DE PRESENCIAS Y AUSÊNCIAS

**RESUMEN:** Insertado en los estudios de las sonoridades y de las audiovisualidades, el presente artículo propone un enfoque filosófico sobre la inserción de ruidos en los espacios fuera de campo en la diegesis cinematográfica, discutidos a partir del concepto de presencia en Hans Ulrich Gumbrecht. El objetivo es identificar el modo con que los sonidos disociados de sus fuentes sonoras se configuran en el cine y aún las potencialidades de sus lógicas enunciativas en el constructo fílmico. El artículo apoyase en la perspectiva de Chion y Peixoto acerca de la asociación entre sonidos e imágenes, con el objetivo de buscar tanto el sonido acusmático, que actúa fuera de campo, como en la coalescencia de los espacios entre-imágenes. Consideraremos la perspectiva de Walter Benjamín y Didi-Huberman sobre el concepto de aura, para vislumbrar la manera como los sonidos se manifiestan en este espacio no visible. Los argumentos teóricos son, finalmente, confrontados con fragmentos de las películas *Erase una vez en el oeste*, *Historias de Lisboa* y *Dodes 'Ka-Den*.

**PALABRAS CLAVE:** Presencia. Sonido. Ruidos. Aura. Cinema.

---

<sup>1</sup>Mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), Técnico de Som e cineasta formado em 2012 pela Escuela Internacional de Cine Y TV de San Antonio de Los Baños, Jornalista formado desde 2009 pela Uniderp/Anhanguera de Mato Grosso do Sul. Membro do grupo de pesquisa Tecnocultura e Audiovisualidades - Tcav do Programa de Pós Graduação em Comunicação da Unisinos. E-mail: luizhenriqueghelen@gmail.com

## INTRODUÇÃO

O filme é um constructo de realidade no qual todos os elementos são dispostos com intencionalidade. Dentro desse constructo fílmico, imagens e sons são molduras técnicas e estéticas que agenciam sentidos pelas ações que executam no plano e pelas situações reativas que desencadeiam, resultando em novos desdobramentos de planos e, conseqüentemente, na ação progressiva da narrativa. O caráter arbitrário com que os elementos são construídos e apresentados na produção de um filme é um dos fatores que o torna, na perspectiva de Walter Benjamin, “a mais perfectível das obras de arte” (1996, p. 175). Entretanto, Michel Chion (2008) levanta a questão de que, na experiência audiovisual, a imagem e o som se modificam em suas presenças e também ausências mútuas. O autor descreve a relação audiovisual como um *contrato*, em uma visada que contraria a naturalização da harmonia entre som e imagem. Para ele, “no contrato audiovisual uma percepção influencia a outra e a transforma: não ‘vemos’ a mesma coisa quando ouvimos; não ‘ouvimos’ a mesma coisa quando vemos” (CHION, 2008, p. 7). O sucesso desse contrato, em criar a ilusão do audiovisual, é associado ao fenômeno de valor acrescentado do som adicionado sobre a imagem que, segundo o autor, “funciona, sobretudo, no âmbito do sincronismo som/imagem, pelo princípio da *síncrese* que permite estabelecer uma relação imediata e necessária entre qualquer coisa que se vê e qualquer coisa que se ouve” (CHION, 2008, p. 12).

Percebe-se, a partir disso, que a relação entre som e imagem não permeia unicamente a tela, pois esta se apresenta apenas como um estágio espacial na qual o visível é apresentado. “De fato, a imagem, aquilo que designamos por esta palavra no cinema, é não o conteúdo, mas o contentor. É o quadro” (CHION, 2008, p. 57). Nesse sentido, muito nos inquieta o audiovisual que opera não apenas dentro desse quadro delimitado pela imagem, mas em outros espaços que coalescem à margem do visível, às bordas do quadro. Para isso, em nossa análise sobre o som, nos parece necessário considerar a *diegese* cinematográfica em sua totalidade, uma vez que ela compreende a coalescência do visível em tela e das múltiplas imagens formuladas pelo espectador em sua relação com o que lhe chega a partir do fora de quadro. Nesse espaço ampliado, o som desempenha função essencial.

Segundo Aumont e Michel Marie (2003), a diegese deriva da palavra grega *diègèsis* que significa *narrativa*. O termo se opõe ao conceito de *mimesis*, descrito na filosofia platônica e aristotélica, cujo significado faz referência à *imitação*. Segundo nos trazem os autores, Christian Metz desenvolveu o conceito aplicado à filmologia e, nesse sentido, tem-se a *diegese* como

a instância representada do filme, ou seja, o conjunto da denotação fílmica: a própria narrativa, mas também o tempo e o espaço ficcionais implicados na e por meio da narrativa, e com isso as personagens, a paisagem, os acontecimentos e outros elementos narrativos, porquanto sejam considerados em seu estado denotado (AUMONT; MARIE, 2003, p. 78).

Na perspectiva de Aumont e Marie, a narrativa comporta-se como o elemento estruturador do conjunto apresentado pelo filme. Dentro desse amálgama audiovisual, todos os elementos cumprem a função de denotar, por meio de suas propriedades específicas, o que se quer narrar. Estabelecem-se como linhas narrativas individuais que se cruzam, se fundem e confluem para o todo fílmico. Dentre todos os elementos que o filme congrega, podemos citar: a fotografia, que enquadra e direciona o olhar para elementos em evidência – personagens, objetos -; a montagem, que estabelece o ritmo e a apresentação temporal do filme; e os sons – vozes, ambiências, ruídos e música -, que pontuam movimentos e descrevem ações dos elementos enquadrados.

No entanto, a relação que os sons estabelecem com a imagem, em determinadas cinematografias, não se limita ao que é perceptível à visão. Valendo-se da teoria de André Bazin acerca das similitudes entre o fílmico e o pictórico, Jacques Aumont (2004) lembra que, no cinema, o quadro possui a característica de conduzir o olhar do espectador em um movimento que parte do centro da tela para além de suas bordas. Essa força centrífuga que atua sobre o olhar do espectador à imagem projetada “pede, inelutavelmente, o fora-de-campo, a ficcionalização do não-visto” (2004, p. 111). O fora de campo, essa moldura negra que circula a tela e a faz perceptível, se configura em um espaço complexo de significação. “É o escuro que materializa a parte de sombra e de mistério da sessão: é ele que faz com que os fantasmas existam sobre a tela” (AUMONT, 2004, p. 118). Contudo, essa experiência fantasmática não se restringe às imagens projetadas na tela, mas os sons adquirem também

a função fantasmática de outra ordem, quando inseridos ou proferidos da moldura negra. Esse espaço desenquadrado, fora de campo, transcende o intrinsecamente visível, abrindo margens para as potencialidades subjetivas dos múltiplos agenciamentos sonoros.

Em um primeiro momento, pode-se pensar que os sons fora de campo apresentam-se, de certo modo, mais próximos ao que poderíamos chamar de audição pura, ou melhor, de uma apreciação pura do som. Não se pretende com isso descaracterizar os sons emitidos diretamente de uma fonte sonora visível. Porém, os sons dissociados de sua fonte sonora estabelecem regimes de apreciação, percepção e sentido, distintos quando aportados apenas por meio das sonoridades. Tal argumento refere-se justamente ao fato de estar ausente o elemento imagético correspondente ao som emitido - que garante a este som uma forma única.

Entretanto, por mais que denominemos de audição pura a apreciação do sonoro disposto no fora de quadro, os sons provenientes desse espaço de indeterminação não podem ser considerados puros. Ao contrário, compreendem padrões estruturais complexos pela maneira com que se configuram<sup>2</sup>, por sua propagação e também pela ressonância em relação a outros objetos.

O som, nesse sentido, marca o caráter intencional dos deslocamentos operados pelos elementos *diegéticos*, ao destacar o que se move dentre outros elementos dispostos na imagem. Ele ilumina determinados objetos, como estrelas em uma constelação, fazendo-as brilhar mais do que a outras, sendo que estas estrelas, cuja luminescência prevalece, são elementos a serem percebidos antes de outros, apresentam-se com mais valor no plano ou ainda resultam relevantes para o todo fílmico.

O som é a agitação de algo (CHION, 2008, p.16). O deslocamento de um corpo no espaço, em síntese, movimento. Como nos diz Chion, um som tem sempre uma causa. O objeto que se move, que se agita é o causador da mudança de estado do objeto sonante que parte da inércia ou imobilidade ao estado movente. Os ruídos inseridos na trilha

---

2 Tomemos o som de apenas um objeto. Embora acompanhe o movimento de um elemento isolado, o som adicionado à imagem em pós-produção é uma estrutura complexa na qual distintos sons são acrescidos para marcar características específicas do objeto. Nesse sentido, o som de um vaso de flores que se estilhaça ao cair no chão é composto por vários elementos sonoros cujas propriedades tonais, tímbricas e volumétricas denotarão o nível do impacto, tratarão de fixar os componentes da materialidade e o atrito entre as superfícies do vaso e do piso, ao passo que a reverberação se encarrega de situar o objeto no espaço e também a dimensão espacial do lugar em que o objeto se insere.

sonora, como o som de um copo que se quebra, de uma porta que se abre ou o som dos sapatos que rangem contra o piso de madeira, também são chamados de *efeitos*. Essa nomenclatura indica que o som soa como efeito de algo que o produz, ou seja, de uma causa. Com isso podemos pensar que um som nunca soa sozinho. Porém, essa afirmação não remete apenas ao fato de que algo modifica o estado do objeto que passa a soar, mas também a alguns princípios do som que atuam pela sua própria maneira de agir. Tomemos como exemplo a reverberação. Esse princípio nos mostra que um som não se extingue à medida que sua emissão se conclui, mas ele dura no espaço e se difunde por uma determinada extensão de acordo com algumas variáveis determinantes, como a amplitude do espaço e a quantidade de obstáculos que as ondas sonoras precisam transpor. Com isso, a afirmação “um som nunca soa sozinho” também quer dizer que o som executa movimentos multidirecionais por onde se difunde e dependendo da estrutura absorvente ou reflexiva das superfícies com as quais entra em contato, ele será em partes absorvido ou refletivo. Dessa forma, as frequências constantes no som emitido sofrem alterações por estas superfícies dispostas no espaço propagado.

Nota-se, dessa forma, que a percepção sonora não é absoluta – em referência à fidelidade do som emitido em primeira instância – pois é relativa, bem como os sons não soam conforme a fonte emissora os produz, mas são resultantes das obstruções, das difrações e refrações, ou seja, deformações sofridas pelos movimentos sonoros no espaço. Seja pela reverberação ou pela própria característica intrínseca ao som, de se difundir de modo multidirecional no espaço, os ruídos *diegéticos* terminam por permear todos os outros elementos no espaço e, conseqüentemente, povoam a tela com as sonoridades. Além disso, sua extensibilidade não é redutível às bordas do quadro, mas as transcendem para o espaço além da imagem.

Para Peixoto, é preciso aprender a “ver além” em um mundo de imagens. “Estamos tão repletos de imagens que já não vemos as que nos chegam do exterior por si mesmas. As imagens sonoras, por outro lado, têm o poder de capturar outras imagens. Elas ditam nossa percepção” (1993, p. 41-42). O ver além, nessa perspectiva, nos amplia a possibilidade de ler a imagem visual, não apenas pelos elementos que a compõem em

tela, mas também pela *presença aurática*<sup>3</sup> das imagens sonoras que emergem do fora de campo. Considerando, dessa forma, este intervalo entre as imagens visuais e sonoras, podemos ter uma apreciação da *diegese* cinematográfica que transcende os limites entre suas formas. “As coisas são intervalos – estão sempre no meio. É a partir desse campo, na intersecção de múltiplos olhares que as formas tomam forma” (PEIXOTO, 1993, p. 36). Estes movimentos podem ser identificados em certas cinematografias que se esmeram em explorar diferentes maneiras de tratar som e imagem, como encontramos nos filmes de Jean-Luc Godard.

Godard aumenta o volume, um dos ruídos dos ambientes abafa os outros. Como este som tomou o poder? A um momento, esteve representado por uma imagem. Mas as imagens podem se fazer representar por outros sons: são equivalentes. Imagem e som. É preciso aprender a ver para além do ruído e das outras imagens (PEIXOTO, 1993, p. 41).

Trata-se, portanto, de pensar o som sob uma perspectiva expansiva, na qual a equivalência, citada por Peixoto, pode ser vislumbrada, por exemplo, quando alguns aspectos do narrado são explorados pela imagem visual, enquanto outros são evidenciados pelas imagens sonoras fora do enquadramento.

A intersecção entre o visível (tela) e audível (fora de tela) revela os limites transitórios entre os dois espaços. Nesse sentido, as bordas do quadro funcionam como uma passagem, um intervalo entre imagens visuais e as imagens que o sonoro desenquadrado nos evoca. Esse “entre-imagens é o espaço de todas as passagens” (PEIXOTO, 1993, p. 36), em que as bordas da tela são transcendidas e as imagens visuais e sonoras coalescem em simultaneidade. Este espaço transitório de múltiplos agenciamentos audiovisuais encontra eco em uma passagem de Peixoto:

O mundo segue linhas de fuga, por ruptura e prolongamento, em todas as direções e dimensões. Aumentando o território pela conjugação desses múltiplos fluxos. Uma geografia que abole toda história. Uma “zona de indiscernibilidade”, onde apagam-se todos os limites, todas as silhuetas, todas as fronteiras. Uma terra-de-ninguém, impossível de localizar, entre dois pontos distantes ou contíguos, onde tudo esteja em permanente devir, suprime tudo o que impede de deslizar entre as coisas (PEIXOTO, 1993, p. 35).

---

3 O conceito de presença e aura serão abordados adiante em nossa análise.

Esta zona de indiscernibilidade entre sonoro e visual pode ser entendida como um território “formado por esse trânsito, por essa permeabilidade, por esse sistema de interações” (PEIXOTO, 1993, p. 237). Portanto, fenômeno como a reverberação, difundida no espaço, e as múltiplas obstruções a que o sonoro está suscetível tornam os movimentos sonoros operados na imagem, como nos disse Peixoto, “um nó na trama do simultâneo e do sucessivo” (PEIXOTO, 1993, p. 237), em que “apagam-se todos os limites, todas as silhuetas, todas as fronteiras”; tais movimentos não apenas conectam espaço visível e não visível, dentro e fora de quadro, mas atuam no *entre* imagens, da mesma forma que sua difusão multidirecional no espaço conecta e atravessa todos os elementos da imagem e todas as distâncias entre elas, “aumentando o território pela conjugação desses múltiplos fluxos”.

Utilizaremos um exemplo que talvez nos seja útil para ilustrar os movimentos operados pelas sonoridades na *diegese* cinematográfica. Imaginemos que adentramos em uma galeria de arte cujas luzes encontram-se apagadas. O breu impede que vejamos os quadros no interior das várias galerias. À medida que nos acercamos de um quadro ainda escurecido, uma luz tênue e pontual, disposta sobre ele, se acende, iluminando-o unicamente, sem possibilitar que outros quadros sejam percebidos pelo olhante” (DIDI-HUBERMAN, 1998). Nos movemos, então, tateando o escuro, seguindo a direção imposta pela estrutura que sustenta o primeiro quadro e, novamente, nos deparamos com outro quadro, imediatamente arrebatado pela luz que incide sobre ele e o torna perceptível. E assim, sucessivamente, passamos de um quadro ao outro, na intermitência das luzes que acendem e apagam, à medida que nos aproximamos ou afastamos deles. Logo, passamos de uma galeria a outra, até termos acesso, nessa mesma razão, às imagens de todos os quadros que compõem a instalação.

Se compararmos esta metáfora com a maneira na qual um filme é estruturado, poderíamos pensar que o quadro seria a dimensão mais redutível dentro da estrutura fílmica: o *plano*. Cada quadro cuja luz incide torna visível uma parte do conjunto temático da galeria percorrida. Portanto, a sobreposição de cada quadro equivaleria ao total de *planos* - enquadramentos - contidos em uma *sequência* do filme, aqui, por sua vez, representada por uma galeria. É importante ressaltar que cada quadro (plano) iluminado

revela gradativamente o espaço da galeria e, no filme, compõe a *diegese*. A sucessão de galerias visitadas nos levaria a contemplar a instalação em sua totalidade, resultando, dessa maneira, na apreciação completa do *filme* e, conseqüentemente, de todo o universo *diegético* criado para dar-lhe sentido(s).

Sendo assim, a apreciação dos quadros não ocorre de maneira contínua, mas o deslocamento do olhante, no espaço entre eles, implica um vagar pela obscura galeria, até que este se depare com outra imagem prestes a ser iluminada. Notamos aí uma diferença entre a galeria e o filme, uma vez que no último a sobreposição de imagens é que cria a ilusão do movimento contínuo e, a princípio, não deixaria lacunas entre as imagens, como no caso do apagar constante das luzes na instalação. Porém, enquanto ainda aprecia um dos quadros, o olhante não pode deixar de notar que há um limite na extensão da luz sobre ele e além desse limite apenas percebe sua ausência. Este espaço ausente de luz, que na galeria compreende o trajeto entre um quadro e outro, no filme configura-se no *fora de campo*.

Há uma ausência de luz entre um quadro e outro na galeria, que não significa a ausência de tudo, uma vez que mesmo não visível ao olho, a galeria continua existindo. O mesmo ocorre no filme. Há um espaço ausente de imagem visual, mas que se materializa além dessa, ou seja, existe um *fora de campo* que dura, mesmo quando a imagem em tela não o enquadra. Como aponta Gilles Deleuze (1985, p. 27), “toda imagem determina um *fora de campo*”. Portanto, o que dura entre estes espaços coalescentes, iluminados ou não, enquadrados pela câmera ou não, são os ruídos. Nessa distância *entre* os quadros que gradativamente se somam na galeria, opera o sonoro. Na sobreposição de planos, no filme, o que dura são os movimentos engendrados pelos ruídos cuja existência emerge à distância do que é apreendido pelo olhar e, ao mesmo tempo, configura-se como uma presença fantasmática, dissociada de causas materiais que a princípio lhe atribuiriam sentido único. Estes ruídos provenientes do negro *fora de campo* estabelecem uma linha temporal que dura nessas imagens encadeadas na tela. E, além disso, no filme, o som não apenas pontua os movimentos realizados pela imagem devido à sincronia (CHION, 2008), como também opera no espaço *diegético* em que a imagem não se atualiza, portanto o *fora*

de campo e o fora de tela. O sonoro, nesse sentido, opera na coalescência desses espaços e termina por materializar uma *diegese* cuja dimensão transcende o que nos mostra a imagem, ou seja, revela o todo.

## O MODO AURÁTICO DOS SONS FORA DE CAMPO

Em cenas específicas, personagens descrevem ações iniciais nas imagens que se concluem no espaço fora de campo, apenas pelo aporte dos ruídos *diegéticos*. Ressaltamos ainda que o contrário também ocorre, sendo os ruídos fora de campo os detonantes de uma ação que se conclui na imagem, estabelecendo, assim, um movimento de forças centrífugas e centrípetas (AUMONT, 2004) que não se limita ao visível, mas se atualiza também no espaço de indeterminação – intrinsecamente sonoro – fora do campo da imagem.

Nesse sentido, os sons que iniciam sua trajetória fora de tela se configuram como ausências, uma vez que estão dissociados de suas fontes sonoras. Mas não se trata de uma ausência absoluta, mas, sim, relativa. Não temos acesso visual aos movimentos que iniciaram sua propagação no espaço, porém sua ausência material prefigura, por meio dos sons, uma existência próxima, aparente, nesse espaço de indeterminação que se estende da tela. Sons que operam na distância, na intersecção do presente (tela) e ausente (*off*) impondo-se a nós, com outras tantas figuras associadas, para abrir-se em significações, como uma certa imagem *aurática* operada por meio dos sons.

O conceito de aura nos é apresentado por Walter Benjamin (1996) em seu texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, publicado em 1955, no qual o autor discorre sobre o impacto que a reprodutibilidade mediada pelas técnicas – fotográfica e cinematográfica – representou nos objetos artísticos.

Benjamin entende o conceito de aura como “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja” (p. 170). O autor compara a existência única da obra de arte aos rituais em que ela se inseria tradicionalmente em determinados períodos históricos. Os primeiros

objetos artísticos, nessa perspectiva, surgiram a partir de cultos que lhe atribuíam uma função ritualística. Sendo assim, em detrimento do caráter artístico, tais objetos eram tidos simbolicamente como objetos de culto. Nesse sentido, para Benjamin:

O que é de importância decisiva é que esse modo de ser aurático da obra de arte nunca se destaca completamente de sua função ritual. Em outras palavras: o valor único da obra de arte, autêntica, tem sempre um fundamento teológico, por mais remoto que seja: ele pode ser reconhecido, como ritual secularizado, mesmo nas formas mais profanas do culto do Belo. (BENJAMIN, 1996, p. 171).

O fundamento teológico nas palavras do autor nos remete a uma presença da obra de arte cuja existência é pautada por uma inacessibilidade, uma essência imaculada insociável, que transforma as imagens autênticas “em imagens do culto”. No entanto, Benjamin afirma que a reprodutibilidade destaca a obra de seu valor de culto. Em uma primeira instância, ela sempre pôde ser reproduzida. As técnicas existentes como, por exemplo, a litografia na Idade Média e a xilogravura no século XIX tentavam mobilizá-la, por meio da reprodução, para além da sua existência única, uma vez que, até então, apreciar uma obra de arte demandava um encontro físico com ela. Entretanto, após a invenção da fotografia, a reprodutibilidade técnica torna possível a apreciação massiva da obra. Nesse sentido, destaca-se o ritualístico e as obras de arte apreendidas, até então, por seu valor de culto, ao serem tecnicamente reproduzidas, desprendem-se de sua unicidade e de seu caráter aurático, revelando-se, dessa forma, por seu valor de exposição, substituindo “a existência única da obra por uma existência serial” (BENJAMIN, 1996, p. 168). A partir dessas teses, Didi-Huberman nos oferece uma noção de aura que visa desvincular o sentido de culto da noção de crença, normalmente compreendida pelos leitores de Benjamin. Em sua leitura, “a aura faz da aparição um conceito de imanência visual e fantasmática dos fenômenos ou dos objetos, não um signo enviado desde sua fictícia região de transcendência” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 157-8).

Para Didi-Huberman, é a relação entre distâncias o que devemos chamar de aura. Sua essência emerge entre as distâncias do que vemos e a imagem que nos olha. “A aura seria, portanto como um espaçamento tramado do olhante e do olhado, do olhante

pelo olhar” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 147). A Aura torna-se indicativo de afastamento e não da presença. O autor identifica a aura pela relação estabelecida entre um *poder do olhar* – já descrito -, um *poder da memória* e pelo *poder da distância*.

Investidos desse mesmo *poder de olhar*, percebemos – ouvimos - os sons que nos chegam de fora de campo. Desse espaço de indeterminação, temos esse olhar estendido a um *poder de ouvir*, os sons, os ruídos, as vozes, as ambiências, que nos chegam à distância do visível, mas se materializam, em quem os ouve, por uma evocação que também conclama um *poder de memória*, embasada em imagens perceptivas de nossas experiências prévias. Nas palavras de Benjamin:

A aura de um objeto oferecido à intuição é o conjunto das imagens que, surgidas da *mémoire involontaire*, tendem a se agrupar em torno dele, então esta aura em torno do objeto corresponde à própria experiência que se cristaliza em um objeto de uso sob a forma de exercício (BENJAMIN, 1996, pag. 137).

Nessa percepção peculiar, o *poder de memória* se manifesta nas várias camadas de imagens sobrepostas, imagens em constelações que partindo de um objeto se desdobram em novas imagens e desvelam, assim, outras significações. Essa razão nos serve de fundamento para, incutidos pelo autor, perceber as *imagens sonoras*, às quais os ruídos nos remetem. Essas figuras do ouvir proveniente do espaço de indeterminação desenquadrado pela câmera - assim como a obra de arte para Benjamin – se apresentam para nós como uma presença aurática, operando na “distância” entre a ausência da fonte emissora e a presença aurática do sonoro, que imaterialmente delas emanam. Didi-Huberman completa a noção de aurático, que, enfim, seria:

[...] o objeto cuja aparição desdobra, para além de sua própria visibilidade, o que devemos denominar suas *imagens*, suas imagens em constelações ou em nuvens, que se impõem a nós como outras tantas figuras associadas, que surgem se aproximam e se afastam para poetizar, trabalhar, *abrir* tanto seu aspecto quanto sua significação, para fazer delas uma obra do inconsciente (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.149).

Nessa dimensão, a *aura* do sonoro habita virtualmente, evocando, em quem a percebe, um conjunto de várias imagens que se interpelam, se agrupam em torno dela e lhe atribuem sentido(s), existências múltiplas. “É assim que se entrelaçam na aura a onipotência de um olhar e de uma memória que se percorre como quem se perde numa

floresta de símbolos” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 150). A nosso ver, é dessa mesma maneira que os sons atuam em toda a amplitude da *diegese* – principalmente quando emanam do fora de quadro, dissociados de sua fonte sonora -, povoando-a em sonoridades que serão percebidas afetivamente pelo espectador como quem se perde em uma floresta de símbolos. Desse universo povoado de imagens que se desdobram, trataremos de relacionar o conceito de presença, ao qual os ruídos sonoros manifestam.

## O SONORO ENQUANTO PRESENÇA

Hans Ulrich Gumbrecht parte de uma visada desconstrutivista sobre a cultura ocidental, cuja herança do pensamento platônico instaura uma leitura dos fenômenos do mundo fundamentada, predominantemente, pela cultura do significado. Em contraposição às experiências dessa “cultura hermenêutica” (2010, p.7), que tende a atribuir sentidos aos objetos, o autor propõe um novo olhar sobre as experiências da presença do mundo na linguagem, uma vez que as materialidades da comunicação ofertam condições para a produção de sentido, mas não se configuram elas mesmas, estritamente, em sentido (2010, p. 28). Para isso, o autor apresenta uma perspectiva não hermenêutica de atribuição de sentidos do sujeito às coisas do mundo (2010, p.13), a qual denomina “produção da presença” (2010, p.38).

Com o termo presença, o autor refere-se a uma relação espacial com o mundo e seus objetos. Presença, do latim *prae-essere*, significa “está à nossa frente”, algo que se apresenta ao alcance do corpo. “Uma coisa ‘presente’ deve ser tangível por mãos humanas – o que implica, inversamente, que pode ter impacto imediato em corpos humanos” (GUMBRECHT, 2010, p. 13). Já o termo produção é apreendido etimologicamente - do latim *producere* -, referindo-se ao “ato de ‘trazer para diante’ um objeto no espaço” (GUMBRECHT, 2010, p. 13). Com isso, a ‘produção de presença’, apontada por Gumbrecht, ressalta “os eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos ‘presentes’ sobre corpos humanos” (GUMBRECHT, 2010, p.13). Tais conceitos nos remetem à própria essência do constructo sonoro no cinema, uma vez que sua inserção sincrônica ao movimento de determinados objetos os destaca dentre outros elementos, os *trazem para diante no espaço* e os torna tangíveis, táteis, presentes ao espectador. A relação

descrita pelo autor ainda revela uma centralidade do corpo humano, esta máquina sensível que nos estende, aprimora e constantemente reconfigura noções cristalizadas acerca dos fenômenos do mundo, possibilitando perceber as coisas em si, seus efeitos de presença e também os múltiplos processos que as atravessam, dos diversos agenciamentos que as potencializam, das camadas que, em torno delas, se desdobram e as fazem - por meio delas mesmas – coisas diferentes de si.

Os aspectos abordados pelo autor quanto à produção da presença encontram ressonâncias com a filosofia bergsoniana, uma vez que, para Bergson (2006), as relações estabelecidas entre os objetos e os corpos refletem a ação possível dos corpos sobre os objetos. Nesse sentido, segundo o autor, é preciso:

separar do conjunto dos objetos a ação possível do meu corpo sobre eles. A percepção não é mais que uma seleção. Ela não cria nada; seu papel, ao contrário, é eliminar do conjunto das imagens todas aquelas sobre as quais eu não teria nenhuma influência, e depois, de cada uma das imagens retidas, tudo aquilo que não interessa às necessidades da imagem que eu chamo meu corpo (BERGSON, 2006, p. 268).

Enquanto Bergson se atém à percepção e à memória, Gumbrecht defende uma relação que oscile entre efeito de presença e efeito de sentidos (2010, p. 15). Tal relação não se configura em complementaridade mútua, mas uma constante “tensão/oscilação” que “dota o objeto de experiência estética de um componente provocador de instabilidade e desassossego” (GUMBRECHT, 2010, p. 137). Esta visada aponta para uma apreensão específica da experiência estética, “na medida em que nos permite viver esses dois componentes na sua tensão” (GUMBRECHT, 2010, p. 138).

A herança do pensamento linguístico e conceitual tem suas bases reflexivas e metodológicas imbricadas na metafísica pela atribuição de sentidos *para além* dos objetos, ou seja, apreendendo sua configuração interpretativa, em detrimento de seu caráter

físico. Entretanto, esse afastamento da interpretação proposto por Gumbrecht o levou a esquematizar seu pensamento não-hermenêutico - ancorado pelo conceito de signo de Louis Hjelmslev<sup>4</sup>—em três questões fundamentais acerca da emergência do sentido:

- (1) a emergência das formas de conteúdo a partir da substância de conteúdo;
- (2) a emergência das formas de expressão a partir da substância de expressão;
- finalmente, (3) a fusão das formas de conteúdo e das formas de expressão em signos ou estruturas significantes mais amplas – por exemplo, num texto escrito, num discurso ou num pictograma (GUMBRECHT, 2010, p.36).

A perspectiva do autor nos auxilia a conceber o som que emerge do fora de campo. Uma vez dissociado de uma fonte que lhe atribua uma forma específica, os sons apresentam-se apenas pelas suas qualidades *substanciais* – timbre, volume, intensidade – produzindo, dessa maneira, uma presença sonora, que antecipa múltiplos agenciamentos de sentido, enquanto não conectamos sua razão com uma imagem única. Já o som que atua sincrônico à imagem adquire uma *forma* específica que minimiza todas as outras imagens possíveis.

Percebemos, com isso, que os sons não identificados imediatamente (substâncias de conteúdo), difundidos no espaço fora de campo (substâncias de expressão), adquirem formas específicas (formas de conteúdo) à medida que se completam pelo aporte da imagem apresentada na tela (substância de expressão). Nessa dinâmica espacial, os movimentos engendrados pelos ruídos sonoros no cinema estão sujeitos às mesmas condições que a presença descrita por Gumbrecht, uma vez que “o efeito de tangibilidade (espacial) surgido com os meios de comunicação está sujeito, no espaço, a movimentos de maior ou menor proximidade e de maior ou menor intensidade” (GUMBRECHT, 2010, p.39).

Para que se possa compreender a inserção do ruído na *diegese* cinematográfica, utilizaremos como exemplo uma cena do clássico de faroeste *Era Uma vez no Oeste*.

---

4(GUMBRECHT, 2010, p.35) Louis Hjelmslev tensiona a distinção entre ‘significante’ e ‘significado’, de tradição estruturalista, com a distinção aristotélica entre ‘substância’ e ‘forma’. Ele compreende ‘significante’ como ‘expressão’ e ‘significado’ como sendo ‘conteúdo’. A associação proposta pelo autor resulta em quatro conceitos: ‘substância de conteúdo’, ‘forma de conteúdo’, ‘substância de expressão’ e ‘forma de expressão’. Com ‘substância de conteúdo’, Hjelmslev remete ao imaginário, ao conteúdo do pensamento antes de qualquer intervenção. ‘Forma de conteúdo’, ao contrário, corresponderia exclusivamente aos conteúdos do pensamento em formas bem estruturadas. ‘Substância de expressão’ seria o conjunto daqueles materiais por meio dos quais os conteúdos podem se manifestar no espaço – mas prévios à sua definição como estruturas: um instrumento musical, por exemplo. Finalmente, ‘formas de expressão’ seriam as formas às quais o objeto nos dá a ver, por exemplo, a música resultante da harmonia entre vários instrumentos em uma orquestra.

A história se desenrola no velho oeste americano, onde uma família de fazendeiros, negando-se a abandonar suas terras para a construção da estrada de ferro, é encurralada por matadores profissionais. Na cena específica, o fazendeiro e seu filho acabam de voltar de uma caçada a aves selvagens, enquanto a mulher, esposa do fazendeiro, prepara a mesa para a refeição no pátio da propriedade.

A calma de uma região desértica é marcada pela constância dos sons que demonstram pouca variação ao longo da cena. O vento faz vibrar a vegetação seca continuamente. O som perene das cigarras – cuja existência é marcada apenas pelos sucessos sonoros – acompanha toda a cena. E o cantarolar da música, pela mulher que arruma a mesa, destaca o bucolismo de uma vida pouco marcada pelo tempo. O fazendeiro se afasta para buscar água em um poço artesiano, assumindo também nossa condição de espectador do que está para vir. Aproximamo-nos da mulher, em um plano médio, no qual seu cantarolar e afazeres são, subitamente, interrompidos, como efeito, do som das cigarras que haviam também parado com seu cantar constante. Sua ausência é marcante. Em seguida, uma revoada de aves irrompe o vento contínuo, reforçando a ideia, iniciada pelo cessar das cigarras, de que algo motiva os animais a saírem de sua inércia. Em outro plano, a mulher admira as aves que voam para longe e, ao passo em que a câmera se move, percebemos uma arma recostada sobre a cadeira que divide com ela o plano. A imagem trata de inferir a iminência do perigo que o som já havia marcado com o cessar do canto das cigarras. De repente ouve-se um disparo. O suspense se alonga ritmado pela reverberação do som trovejante do disparo que se propaga. Em um primeiro plano, vemos o fazendeiro que olha para as aves a voar, inferindo, dessa forma, que o disparo não fora direcionado às aves. Apenas quando ele volta o olhar em direção à casa, vemos, em um grande plano geral, a mulher parada diante da mesa com as mãos no peito, o som do vento que se adensa e um breve suspiro dela antes de desfalecer.

A cigarra macho, que por sua própria natureza canta para atrair a fêmea ao acasalamento, cessa o canto quando percebe a ameaça de um predador que se aproxima. Um princípio básico do reino animal, cujo som é protagônico, é utilizado expressivamente por Leone como elemento denotativo de suspense. Percebe-se então que a existência de um assassino à espreita, escondido na mata, é revelada gradualmente pelas camadas de som

- as cigarras, o agitar das aves - que se sobrepõem e conduzem às alterações dramáticas de um extremo a outro, da calma à tragédia. Estes são aportes criativos que acreditamos potencializar a cena, pois em momento algum os personagens informam o espectador, por meio de diálogos, das mudanças que estão ocorrendo na paisagem da fazenda. Tampouco há inserção de música que acentue a iminência dos sucessos narrativos. Toda a construção sonora é pautada pelos ruídos que constituem o universo proposto pela cena. O narrado é um convite à percepção atenta do espectador acerca do ambiente criado pelo filme. Sons que atuam fora de campo de maneira aurática, dissociados de suas fontes, cuja presença vai obtendo forma com o desvelar das várias camadas sonoras, que não só tangenciam o espaço em tela, mas denotam elementos que estão fora dela e conduzindo, por meio de tais elementos, a narrativa adiante.

Esta manifestação do sonoro enquanto presença de corpos e objetos, obviamente, não se restringe ao cinema Leone: diversos diretores fizeram da desconexão entre sons e imagens um procedimento estético expressivo ao longo da história do cinema. Desse modo, podemos conceber a sequência na qual o menino brinca com um ônibus imaginário em *Dodeskaden – O caminho da vida (Dodesukaden, 1970)*, de Akira Kurosawa. Ali, as sonoridades atualizam a presença do ônibus invisível conforme a apresentação de elementos sonoros sucessivos: a lataria metálica na qual ele se reclina; as engrenagens, às quais ele manipula; as portas que se abrem ao seu toque, o ronco do motor e a buzina; elementos sonoros que, gradativamente, vão se somando e construindo a sensação material do veículo, enquanto o menino descreve um “ballet gestual” em torno do ônibus, dimensionando assim o objeto inexistente.

É também o que faz Wim Wenders em *O Céu de Lisboa (Lisbon Story, 1994)* na sequência em que o sonoplasta Winter mostra às crianças seus “objetos de fazer sons”, proporcionando a elas a possibilidade de associar os sons acusmatizados (CHION, 2008), produzidos por ele - a partir de pedaços de pedras, madeiras e farrapos -, à imagem de um *cowboy* foragido cavalgando pelo velho oeste, de acordo com o que lhes vinha à mente. E ainda, é por meio da voz que Hitchcock sugere a presença da mãe ausente de Norman Bates, materializada a partir do emprego sistemático da fala acusmatizada, em *Psicose (Psycho, 1960)*.

Enquanto o enquadramento nos dá um fragmento de diversos elementos visuais, aos quais o olhar em primeira instância o recebe em sua totalidade e, em seguida, vai percebendo os componentes que o interessam, a audição, ao contrário, é construída temporalmente, acumulando-se a partir da soma dos elementos - justa e - sobrepostos. Nesse sentido, o ônibus, o *cowboy*, a mãe de Norman e, do mesmo modo, as pequenas ações que remontam a existência do corpo de Rosa tratam-se, a nosso ver, de presenças sonoras, pois resultam da síntese de componentes fragmentários que terminam por sugerir à percepção auditiva a existência do objeto ao qual reportam.

Este movimento perceptivo dado pelas sonoridades é indissociável de produção de imagens. O fluxo de ruídos e vozes são recursos que, como nos falava Didi-Huberman (1998), atribuem ao corpo ou objeto, ao qual remontam uma característica aurática, pois sua aparição se desdobra para além de sua própria visibilidade, fazendo emergir outras imagens associadas a esta presença sonora difusa e ambígua, assegurada pela supressão de uma imagem única. Na ausência de uma imagem e de uma fonte emissora visual, somos entregues à potência de múltiplas imagens relativas à atuação dos corpo e objetos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No seio de uma cultura audiovisual, aceitamos tão bem o código estabelecido entre som e imagem que já os temos unificados. Ambos querem representar dois lados de um mesmo objeto, duas naturezas sensoriais. Entretanto, a imagem visual ainda me parece mais passível de descrição, por sua materialidade, enquanto o som, em oposição, imaterial, requer estudos que possibilitem ampliar sua compreensão e inserção no cinema. Percebemos, no entanto, que a relação entre som e imagem na experiência cinematográfica não permeia apenas a tela. Ela se apresenta apenas como um estágio espacial na qual o visível é apresentado. A *diegese* cinematográfica, nesse sentido, compreende dois espaços: o campo cinematográfico, o *espaço do visível*, que compreende todos os elementos dispostos no plano da imagem na tela; e o fora de campo, *espaço de indeterminação*, desenquadrado pela câmera, no qual a imagem é ausente, mas se materializa por meio do constructo sonoro que lhe atribui determinada dimensão.

Sons operam na distância, na intersecção do presente (tela) e ausente (*off*) impondo-se a nós, com outras tantas figuras associadas, para abrir-se em significações, como uma certa imagem *aurática* operada por meio dos sons. Essas figuras do ouvir evocam, em quem as percebe, um conjunto de várias imagens que se desdobram em torno dos sons emitidos, dissociado de fontes e lhes atribuem sentidos, existências múltiplas.

Os sons no fora de quadro apresentam-se como substâncias cujo conteúdo nos é revelado à medida que suas qualidades formativas emergem sobre a maneira com que se expressam e tangenciam o espaço fílmico. O sonoro, dessa forma, transcende a imagem única em tela, fazendo emergir uma constelação de imagens virtuais conectadas às sonoridades acusmatizadas, destacando certos elementos narrativos e colocando-os a nossa frente, ao alcance do corpo, ainda que fisicamente ausente, mas como uma sugestão de presença.

## REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papiros, 2003.

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

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

\_\_\_\_\_. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

C'ERA una volta il West. Direção de Sergio Leone. Itália/ USA: Paramount Pictures, 1969. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=VbUbr-lbG\\_c](https://www.youtube.com/watch?v=VbUbr-lbG_c)>.

CHION, Michel. **A audiovisualização: som e imagem no cinema**, Edições Texto & Grafia Ltda, 2008.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

\_\_\_\_\_. **A Imagem-Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

DODESUKADEN. Direção de Akira Kurosawa. DVD. Japão: Toho Company, 1970.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção da presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2010.

LISBON Story. Direção de Wim Wenders. DVD. Portugal/Alemanha: Madragoa Filmes/Road Movies Filmproduktion, 1994.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Passagens da imagem: pintura, fotografia, cinema, arquitetura. In: PARENTE, André (Org.). **Imagem-Máquina**: A era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

PSYCHO. Direção de Alfred Hitchcock. DVD. USA: Shamley Productions, 1960.

## O FALAR CINEMATOGRAFICO

Henrique dos Santos<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo no campo dos estudos de cinema compreende uma pesquisa sobre a finalidade e a forma construtiva do diálogo ou do diálogo dramático como será tratado de modo a isolar a fala dentro do aspecto artístico/cinematográfico para melhor avaliação, no intuito de atingir seu objetivo dentro da narrativa. O próprio objetivo da fala dentro da narrativa é base para reflexão que parte dos estudos no campo do teatro da obra de Girard e Ouellet sobre o processo de comunicação, bem como se abordará a diferença ou semelhança para com o diálogo dramático que trabalha uma série de implicações e funcionalidades da fala. Cada uma dessas funções citadas pelos estudiosos é analisada buscando adaptá-las para o contexto cinematográfico da discussão. O artigo segue apresentando as ideias de Robert McKee, um importante e influente teórico cinematográfico a respeito do tema, confrontando estas teorias com uma obra igualmente importante e influente do cinema recente, *Pulp Fiction* – Tempo de Violência, com o intuito de ampliar e complexificar esta noção.

**PALAVRAS-CHAVE:** Roteiro cinematográfico. Diálogo para cinema. Diálogo dramático.

131

## THE CINEMATOGRAPHIC SPEAKING

**ABSTRACT:** This article in the field of film studies comprises a research on the purpose and constructive form of dialogue, or the dramatic dialogue as will be treated in order to isolate speech within the artistic / cinematographic aspect for better evaluation, in order to achieve its goal within the narrative. The very purpose of the speech within the narrative is a basis for reflection that starts from the studies in the field of the theater of the work of Girard and Ouellet on the process of communication and the difference, or similarity, to the dramatic dialogue that works a series of implications and speech functionalities. Each of these functions quoted by the scholars is analyzed in order to adapt them to the cinematographic context of the discussion. The article goes on to present the ideas of Robert McKee, an important and influential film theorist, on the subject and confronting these theories with an equally important and influential work of recent cinema, *Pulp Fiction*, with the aim of broadening this notion.

**KEYWORDS:** Screenplay. Dialogue for cinema. Dramatic dialogue.

---

<sup>1</sup> Graduado em Cinema e Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – Campus de Curitiba II – Faculdade de Artes do Paraná. E-mail: hq.off@hotmail.com

## O DIÁLOGO DRAMÁTICO E SUAS FUNÇÕES

Entende-se por diálogo o processo de comunicação dado entre duas ou mais pessoas. O indivíduo (emissor) comunica-se com outro indivíduo (destinatário) através de um código de linguagem (a língua portuguesa, por exemplo) usando um canal (carta; telefone; palestra...) para emitir uma mensagem sobre determinado contexto. No campo das artes, o termo foi adaptado para referir-se a toda e qualquer linha de fala presente num texto, muito embora os monólogos ou apartes tenham definições diferentes. O termo “fala” seria mais apropriado por abranger a condição da comunicação humana através da voz em todas as suas especificidades:

Fenômeno fonético, a fala é uma cadeia sonora produzida pelos órgãos intervenientes na articulação e na fonação; a mensagem é transmitida sob a forma de ondas sonoras, segundo leis estudadas pela acústica. Na cadeia falada há fenômenos melódicos que afetam segmentos não necessariamente coincidentes com os fonemas; energia, altura melódica, duração são objeto de estudo da fonemática, enquanto que a prosódia se interessa pelo estudo do acento, da entoação, dos tons. O tom diz respeito às variações de altura no interior de uma palavra que permitem opor duas palavras de sentido diferente, mas cujos significantes são, por outro lado, idênticos; a entoação traduz-se pelas variações de altura do som proveniente da laringe que incidem não sobre um fonema ou uma sílaba, mas sobre uma sequência mais longa (palavra, sequência de palavras) e que formam a curva melódica da frase (GIRARD; OUELLET, 1978, p. 39)

132

Gilles Girard e Réal Ouellet publicaram essa definição num livro sobre o teatro cujos estudos a respeito da fala, sua representatividade dentro do universo da peça, sua capacidade de significação, se encontram em níveis muito mais avançados se comparados ao cinema, mas que podem também ser aplicados a este desde que mantido em mente as especificidades de cada modalidade artística. O ator teatral entende que é necessário fazer uso de todas as funções fonéticas e fonemáticas a fim de alcançar um nível maior de expressão. Energia, altura melódica, duração, entoação e tons são variantes da fala dotados de potencialidade significativa que muitas vezes o cinema, não de modo geral, em sua busca pelo espontâneo, pela proximidade do real, opta por ignorar. O fato é que o estudo aprofundado da fala e suas variações implica um apego ao texto que vem sendo combatido por vertentes tanto no cinema quanto no teatro; o improvisado e o cinema puramente imagético são algumas dessas vertentes que defendem esse desprendimento.

Correto seria adotarmos o termo “diálogo dramático” para nos referirmos às falas proferidas pelas personagens teatrais, cinematográficas ou mesmo literárias, a fim de uma definição mais específica do termo nas artes. No diálogo dramático, “as personagens agem umas sobre as outras servindo-se da fala, que é a ação, para concretizarem as linhas de força que entre elas se estabelecem” (GIRARD; OUELLET, 1978, p. 44). Entende-se que, muito mais do que comunicar, nas artes, os diálogos constroem posições de hierarquia e de relação entre as personagens.

Seguindo a linha de estudos do livro de Girard e Ouellet, os estudiosos do teatro falam a respeito de algumas funções específicas para a fala, quatro delas antes categorizadas por Roman Ingarden<sup>2</sup>, funções estas pertinentes também ao cinema. São elas: a representação, a expressão, a comunicação, a persuasão e a caracterização.

A ideia de representação é de caráter semiótico, da capacidade dos substantivos de suscitar todo e qualquer tipo de imagem na mente do receptor em diferentes graus de significação. O escritor ao conceber o texto manipula esses substantivos de forma a atingir o objetivo representativo de sua fala. Logo, o texto, ao ser pronunciado pelo ator, que faz uso de todas as ferramentas da fala (entoação, energia, altura melódica, duração), tem a capacidade de gerar imagens na mente do espectador. Uma vez estas imagens associadas à carga representativa trazida por cada indivíduo através da sua vivência, converge pra gerar um significado.

A interpretação do ator está obviamente ligada ao item expressão. A personagem se expressa através da fala, também através do gestual, para “relatar as experiências, exprimir os diferentes estados e processos psíquicos vividos” (GIRARD; OUELLET, 1978, p.41). É o ator quem confere essa carga expressiva às falas; ao escritor cabe apenas sugerir ou indicar caminhos. No roteiro cinematográfico ou mesmo no texto teatral, utilizamos de indicações que precedem a fala para impor modos de interpretação ou de expressão, como, por exemplo, a palavra “zangada” antes de uma linha de diálogo. Muitos escritores criticam esse tipo de indicação por limitar a liberdade de interpretação do ator; este precisa ter acesso a todos os detalhes que dizem respeito à personalidade da personagem pra que ele

---

2 INGARDEN, Roman. *Poétique*, 1971, p. 531.

saiba exatamente como esta age em diferentes situações sem ter que recorrer a rubricas ou indicações. É claro que esta sincronia ator/personagem muitas vezes só ocorre ao longo do processo, mas é importante que o escritor tenha isso em mente.

A comunicação é um processo básico da fala. Aquele que fala comunica algo a alguém e, a princípio, todas as falas de uma história devem servir a este propósito, fazendo-o de forma direta ou indireta (poética). Esse princípio de comunicação aliado à economia rege a teoria de McKee (2006) a ser debatida mais à frente. É preciso lembrar, contudo, que a ausência de comunicação também contém em si um potencial comunicativo, o que torna a questão um pouco mais complexa. O que acontece é que quando o escritor opta por trabalhar a ausência de comunicação ele potencializa outras formas comunicativas como a do gesto ou a da imagem.

A persuasão atua nos diálogos em dois níveis diferentes: primeiro, nas condições hierárquicas estabelecidas entre os personagens da história a ser contada; segundo, nas condições hierárquicas estabelecidas entre personagem e espectador. Persuadir é “influenciar aquele a quem o discurso é dirigido” (GIRARD; OUELLET, 1978, p. 41), logo, todo filme, peça ou obra literária exerce um nível de influência sobre o seu receptor, pois todos se configuram como um discurso dirigido. O próprio ato de escrever, independentemente de qual finalidade, consiste numa tentativa de influenciar, persuadir o indivíduo receptor de que aquilo que está sendo dito se configura como “verdade” e como verdade certa atenção deve ser conferida a ele. Através da persuasão somos levados a acreditar em histórias de fantasias, contos de terror, toda uma alegoria de personagens e mundos que só existem na ficção, mas que se validam através de seu discurso estabelecendo conexões com o mundo real. Somos persuadidos a aceitá-los como verdade mesmo que por um breve período de tempo.

Quanto à questão da persuasão inerente às personagens no interior da história, podemos fazer uso dos estudos de Christopher Vogler (2006) para tentar elucidá-la. Vogler estabelece uma hierarquia de arquétipos que atuam de diferentes formas na trajetória do protagonista— ou do arquétipo do herói— além do qual é destacado o mentor, o guardião do limiar, o arauto, o camaleão, a sombra e o pícaro. Todos estes personagens/arquétipos têm características próprias que se evidenciam através da fala, mas mais importante, através

da relação que estes têm com o herói em nível de persuasão. O papel do mentor é o de impulsionar o herói em sua jornada, o que normalmente o fará através da fala. Logo, as falas desse personagem persuadem o herói em sua trajetória. Opondo-se a isto, o herói é que deve se valer das habilidades persuasivas pra passar pelas barreiras impostas do guardião do limiar e mesmo para enfrentar a sombra (o vilão). Em todos os diálogos as personagens assumem posições hierárquicas e fazem uso da persuasão para agir umas sobre as outras. Sua habilidade persuasiva revela muito sobre quem ela é e seu papel na história.

Por último, o diálogo ou a fala tem por função caracterizar a personagem. A forma de se expressar, a quantidade de réplicas, a entoação ou mesmo o silêncio nos dizem muito sobre determinado indivíduo.

No filme *O segredo de Brokeback Mountain*, de Ang Lee (2006), o ator Heath Ledger utiliza de características da fala para compor seu personagem de nome Ennis DelMar. Ennis é um vaqueiro homossexual sexualmente reprimido vivendo num ambiente hostil, machista por excelência, em plena América dos anos sessenta. Através do silêncio (é um personagem que fala pouco), do sotaque carregado, da boca cerrada que mal se abre para pronunciar as palavras, é possível extrair uma série de informações a respeito de quem é este personagem e de como ele se sente, além de toda uma caracterização também do gestual: do olhar que foge ao contato, dos ombros caídos. Ao contrário de Ennis, seu par romântico, o também vaqueiro Jack Twist (Jake Gyllenhaal), que tende a lidar melhor com sua sexualidade, tem uma postura mais alegre e jovial e costuma falar mais. Sobre este assunto, Girard e Ouellet argumentam:

Com duas personagens que, numa peça, falem globalmente ao mesmo tempo, poderá acontecer que uma tenha réplicas curtas e pouco frequentes, enquanto que a outra faz vários e longos discursos. O espectador de modo algum fica indiferente a este ritmo, antes o sente como um elemento, entre outros, de uma rede de significações (GIRARD; OUELLET, 1978, p. 42).

Não se trata aqui de uma questão de conteúdo, mas de forma. A forma pela qual certa personagem se comunica carrega uma carga de informação sobre sua vida que não pode ser diretamente entregue ao público, mas que sutilmente se revela à percepção do mesmo.

## O IDEAL DE CONTENÇÃO DE MCKEE

O professor de escrita criativa Robert McKee lançou em 1997 um livro que é, em resumo, a forma norte-americana de se fazer filmes, pelo menos na parte criativa, no roteiro. Neste livro, McKee dedica um breve capítulo ao estudo dos diálogos. Segundo ele:

Primeiro, o diálogo do cinema requer compressão e economia. Ele deve dizer o máximo que puder com o mínimo de palavras possíveis. Segundo, deve ter direção. Cada troca de diálogo deve virar os Beats<sup>3</sup> da cena em uma ou outra direção, pela mudança de comportamento, sem repetição. Terceiro, ele deve ter um propósito. Cada fala ou troca de diálogo executa um passo no design que constrói o arco da cena ao redor do seu *ponto de virada* (MCKEE, 2006, p. 363, grifo do autor).

McKee é taxativo ao determinar a máxima da economia do diálogo no roteiro cinematográfico. Numa outra passagem de seu livro ele afirma: “O melhor conselho sobre escrever diálogos para filme é *não escreva*. Nunca escreva uma linha de diálogo quando puder criar uma expressão visual”(MCKEE, 2006, p. 367, grifo do autor), mas essa ideia de economia pode ser contestada. Como dito anteriormente, os diálogos dos filmes norte-americanos, em sua grande maioria, são didáticos e performáticos, não tomando esses adjetivos como pejorativos, apenas a critério de avaliação. Para constatar isto, basta recorrermos aos mesmos exemplos sobre os quais McKee faz uso na comprovação de sua tese.

136

Num primeiro momento, ele destaca um trecho de diálogo do filme *Amadeus*, de Milos Forman (1988), para exemplificar seu conceito de discurso fragmentado e reações silenciosas<sup>4</sup>. A passagem em questão é uma fala do personagem Salieri, o narrador da história, que somente pelo fato de existir na figura do narrador já contesta a ideia de prioridade da expressão visual visto que o narrador comenta e reitera a imagem exibida. Em outras palavras, se a imagem precisa falar por si só, o narrador seria uma figura proibida neste cinema.

---

<sup>3</sup>Termo definido por McKee como o menor elemento da estrutura dentro da cena. “Um BEAT é uma mudança de comportamento que ocorre por ação e reação” (MCKEE, 2006, p. 49, grifo do autor).

<sup>4</sup> McKee contesta o uso do monólogo no cinema, defende que a vida é um diálogo composto somente por ação e reação, logo, quando necessário o uso de discursos longos, deve-se (segundo ele) quebrar a fala em padrões de ação que moldam o comportamento de quem fala. (MCKEE, 1997, p. 364-365).

O outro exemplo sobre o qual McKee faz uso para articular sua ideia de contenção da fala em prol da expressividade da imagem é retirado do filme *O Silêncio*, de Ingmar Bergman (1963), quando evoca a cena em que o garçom de um hotel seduz uma das protagonistas apenas pelo ato de recolher um lenço do chão aproveitando-se da ocasião para cheirar de forma erótica o corpo da personagem. McKee é feliz em exemplificar seu conceito, mas posto que o cinema europeu, “bergmaniano” neste caso, se difere muito em estilo do cinema norte-americano, sobre o qual os preceitos do livro de McKee se debruçam, sua defesa se faz enfraquecer.

Esse conceito de um cinema europeu que se coloca contrário a um cinema americano ou estadunidense, de um cinema de arte contra um cinema comercial, é assaz generalizante e preconceituoso. É como se não fosse produzido na Europa um cinema comercial de apelo popular, como se estes produzissem somente filmes experimentais para um público erudito e seletivo. Do outro lado, é como se a indústria americana fosse capaz de produzir apenas o enlatado, o vendável e, em prol disto, abandonasse a abordagem crítica da linguagem artística cinematográfica. Também como se não fosse possível tratar artisticamente um filme comercial *blockbuster*. Nem tanto pra um e nem tanto pra outro, mas é inevitável afirmar que existe um domínio maior de determinada linguagem para cada polo diferente.

## O EXTRA-NARRATIVO E O DIÁLOGO DE SUSPENÇÃO DA AÇÃO

O diálogo a seguir é uma transcrição retirada do roteiro de *Pulp Fiction*, de Quentin Tarantino (1994), escrito pelo próprio Tarantino em parceria com Roger Avery. Está presente logo no início do filme, na cena de apresentação de duas das personagens principais: Vincent (John Travolta) e Jules (Samuel L. Jackson). As falas e descrições transcritas refletem se não fielmente às apresentadas no filme, sua essência necessária para análise posterior.

INT. CARRO MODELO “CHEVY - 74” (EM MOVIMENTO) MANHÃ.

Um carro branco, sujo, modelo Chevy Nova 1974, desce por uma rua de um bairro periférico em Hollywood. No banco da frente dois homens, jovens, estão sentados - um branco, um negro -

ambos vestem um terno preto barato com uma gravata fina também preta. Seus nomes são VINCENT VEGA (branco) e JULES WINNFIELD (negro). Jules é o motorista.

JULES

Ok. Agora me fale sobre aqueles bares de maconha?

VICENT

O que você quer saber?

JULES

É que, maconha é legal lá, certo?

VICENT

Sim, é legal, mas não é cem por cento legal. Quero dizer, você não pode entrar num restaurante, enrolar um baseado, e começar a fumar. Você só pode fumar na sua casa ou em alguns lugares específicos.

JULES

Que são os bares?

VICENT

Sim, o que acontece é o seguinte: é legal comprar maconha, é legal carregar com você e se você for proprietário de um bar é legal vender. É legal portá-la só que não faz muita diferença por que se estiver andando com um bagulho desse e a policia te parar é ilegal pra eles te revistarem. Revistar é um direito que os policiais em Amsterdam não têm.

JULES

Tá brincando! Cara, eu preciso ir pra lá.

VICENT

Você ia adorar. Mas você sabe qual é a coisa mais engraçada sobre a Europa?

JULES

O quê?

VICENT

São as pequenas diferenças. As mesmas coisas que nós temos aqui eles tem lá, só que lá é diferente.

JULES

Por exemplo?

VICENT

Por exemplo, em Amsterdam você pode comprar cerveja em um cinema. E eles não vendem naquele copo de plástico, te dão uma garrafa de cerveja como num bar. Em Paris você pode comprar cerveja no McDonald's. E também, você sabe como eles chamam um quarteirão com queijo em Paris?

JULES

Não é quarteirão com queijo?

VINCENT

Não, lá eles têm o sistema decimal, não saberiam o que é um quarteirão.

JULES

E como eles chamam?

VINCENT

Chamam de Royal com queijo.

JULES (repetindo)

Royal com queijo. Como eles chamam um Big Mac?

VINCENT

Big Mac é Big Mac mesmo. Mas eles chamam de Le Big Mac.<sup>5</sup>

O diálogo acima ocupa pouco mais do que duas páginas do roteiro. Nada de muito concreto nos é apresentado a respeito das personagens, a não ser que Vincent fizera uma viagem à Europa em algum momento do passado, mas essa informação não tem relevância alguma no contexto do filme. Pode-se dizer que a primeira regra de McKee sobre contensão e economia é ignorada. Tarantino utiliza duas páginas do seu roteiro num diálogo aparentemente sem importância. Não é algo que ajude a contar a história ou que estabeleça aspectos importantes das personagens a ser ressaltado mais tarde. Ele poderia simplesmente ter começado o filme na cena seguinte, quando Vincent e Jules chegam ao seu destino e tiram armas de fogo do porta-malas, ação que revela algo importante sobre as personagens: eles são criminosos e estão a caminho de um confronto. Na sequência, ambos seguem discutindo a respeito de Mia, a namorada do sujeito para o qual eles trabalham e discutem outras amenidades como a definição do termo “episódio piloto” de série de TV.

---

<sup>5</sup>TARANTINO, Quentin; AVARY, Roger, *Pulp Fiction screenplay*, 1993. Tradução minha

Essas conversas durante um momento de tensão revelam a forma despreocupada como os dois lidam com a situação, mas, voltando à cena apresentada, na ordem em que esta aparece, nada de vital para a narrativa é revelado.

A segunda e terceira regra de McKee, respectivamente sobre direção e propósito, também são quebradas. Se não existe exatamente um sentido narrativo nessas falas, não há direção, o movimento de reação àquilo que é dito e de que forma estrutura a cena, o propósito.

O que Tarantino faz com esta cena, e com outras dispostas ao longo do filme com níveis diferentes de peso na narrativa, é situar logo de cara uma conexão daquilo que está sendo apresentado em seu filme com o mundo real e contemporâneo, além, é claro, do objetivo superficial de gerar comicidade.

Em seu livro *A jornada do escritor* (2006), Christopher Vogler dedica um capítulo para esmiuçar as proezas narrativas da obra de Tarantino. Vogler diz: “O filme *Pulp Fiction* reflete a condição pós-moderna, tanto no estilo quanto no conteúdo.” (VOGLER, 2006, p. 393, grifo do autor). A grande sacada de Tarantino, segundo a análise de Vogler, foi dialogar diretamente com seu tempo. A chamada “condição pós-moderna” à qual o texto se refere é o estado de múltiplas influências.

O pós-modernismo é resultado de um mundo despedaçado, fragmentado em milhões de pedaços por um século de guerra, dilaceração social e rápidos avanços tecnológicos [...] Os jovens percebem o mundo como reflexos num espelho estilhaçado, ou surfam pelos canais de televisão cortando por si só as histórias, ou assistem às histórias picotadas para eles pelas edições em estilo MTV (VOGLER, 2006, p. 392).

A cena do diálogo apresentado se passa dentro de um carro modelo *Chevy 74*. Poderia ter sido escolhido qualquer outro modelo, mas a escolha de um modelo icônico da década de 70 é importante pra estabelecer essa visão pós-moderna tão particular ao filme. O pós-modernismo segue se apresentando no desenvolvimento do tema da conversa entre as duas personagens: a mescla de culturas, a globalização tão particular ao nosso tempo que permite anomalias linguísticas como é o próprio “Le Big Mac” apresentado por Vincent. Um substantivo próprio designado por uma marca de *fast food* americana para se referir a um tipo de sanduiche ganha uma versão “afrancesada” peculiar; um mundo de paridades

e diferenças, “reflexos num espelho estilhaçado” como disse Vogler. A assimilação desse pequeno diálogo requer a compreensão de que não se trata de construção narrativa, mas do “extra-narrativo”.

Esta cena não é a primeira do filme. A história tem um prólogo que começa com um casal numa discussão a respeito da decisão em assaltar ou não o restaurante em que eles se encontram, cena esta que termina com os dois sacando suas armas e anunciando de modo violento a ação. Profundo conhecedor das particularidades pós-modernas, Tarantino não se arriscaria começando o filme com um diálogo sem muito significado. Ele inicia com uma ação que fica suspensa em seu ápice, ciente de que o espectador da época necessita de um estímulo para permanecer conectado.

Tarantino não foi o primeiro a tratar o extra-narrativo nas falas de seus personagens, contudo, sua apropriação e seu tratamento a essa forma de diálogo é das mais eficientes. Apenas a critério de comparação e de analogia, é preciso destacar outro exemplo de uso do extra-narrativo dado num contexto totalmente diferente. Em *O Pântano* (*La Cienaga*, 2001), a cineasta Lucrecia Martel concebe um filme que é anti-narrativo por princípio. Não há nele uma linha clara (leia-se clássica) de narração. Como espectadores, testemunhamos os acontecimentos sem esperar por qualquer resolução, sem nos apegar a qualquer personagem por sua condição protagonizante. Personagens que falam, falam muito, mas suas falas não servem a um propósito de “contação” e sim a um propósito de associação e de caracterização: associação das personagens burguesas decadentes ao que de fato se assemelha a elas na vida real, caracterização dos diferentes níveis sociais (patrão/empregado; rico/pobre) presente no filme. Em outras palavras, Martel concebe as falas do filme pra que estas sirvam ao propósito temático e ajudem a compor um retrato cinematográfico da burguesia argentina através da verossimilhança.

McKee também defende em seus estudos sobre o diálogo o que chama de “Sentença-Suspense”, que faz relação com seu princípio de objetividade. A ideia defendida é de que toda frase a ser proferida pelo ator deve ser pensada pelo roteirista de modo a atrasar seu significado até o final, prendendo, assim, a atenção do público que não se dispersa ou se entedia (MCKEE, 2006, p. 366). Mais uma vez, essa regra destacada por McKee funciona para o cinema comercial (*high concept*) e não para todo o tipo de cinema, como é

mostrado no exemplo acima do filme de Tarantino. A Sentença-Suspense se assemelha ao que aqui chamarei de “diálogo de suspensão da ação” para me referir a um estilo próprio do diálogo de Tarantino e que pode ser percebido também nos filmes de toda uma geração de cineastas estadunidenses contemporâneos a ele como Paul Thomas Anderson e Darren Aronofsky. Mas enquanto uma funciona no nível de orações, a outra funciona em nível de sequência, e enquanto uma tem por objetivo prender a atenção do espectador através da informação constante, a outra busca o mesmo fim através da promessa.

Se lembrarmos da sequência em que o diálogo apresentado acima faz parte, iniciáramos com ele, passando pelo momento em que Vincent e Jules caminham até o apartamento e no apartamento eles encontram três outros sujeitos com quem terão uma discussão que resultará numa experiência de quase morte para os dois, expressada através de uma violência visual estilizada, algo que se tornaria marca nos filmes de Tarantino. Podemos dizer que a sequência toda é planejada para atingir este ápice, mas construída de um modo diferente. Um roteirista comum (seguindo os preceitos de McKee) desenvolveria esta parte de modo que se estabelecessem de forma rápida e objetiva as condições da ação, com todas as personagens envolvidas e a situação em que elas se encontram, deixando explícito o risco eminente que ronda os protagonistas. Tarantino faz isso de forma diferente; ele prolonga a sequência com o que parecem cenas desprovidas de objetivos, mas cujo objetivo se encontra no campo extra-narrativo como dito anteriormente, e procrastina a apresentação das circunstâncias da cena. Faz isso até o limite da dilatação temporal e da sustentação do suspense quando a sequência atinge o ápice, normalmente pontuado por uma ação de extrema violência. O diálogo de suspensão da ação mantém o espectador num estado de espera para então tomá-lo por assalto, recompensá-lo com uma cena de apelo visual impactante. O espectador já educado na linguagem do cinema de Tarantino conhece e espera por isso. *Pulp Fiction* é todo formatado nesse tipo de sequência e amplamente copiado em sua fórmula.

## CONCLUSÃO

“Essa tendência atual dos filmes silenciosos, com poucos diálogos, não seria provocada mais por um medo do excesso do que por uma opção estética?”. O cineasta e professor Aly Muritiba lançou tal questão para um grupo de roteiristas iniciantes presentes em sua turma de laboratório de escrita para roteiro cinematográfico em meados de 2013. Existe sem dúvida o discurso teórico, a defesa da soberania da imagética sobre o texto literário. Cinema é imagem e, como tal, deve extrair todo o potencial narrativo possível da imagem e somente dela. Existe também a preocupação, o medo do excesso que se esconde por detrás de teorias. Existe ainda a verdadeira falta de discussão, de base teórica no campo cinematográfico que se debruce sobre a metodologia, a funcionalidade, a finalidade do diálogo dramático, seja ele texto, som ou ambos.

Para além da soberania da imagem, existe a soberania da personagem, afinal de contas é sobre isso que a ficção trata, sobre personagens e suas experiências de vida. Conhecer uma personagem é saber de que modo esta fala, se fala, pouco ou muito. Mas é preciso ir além de uma questão de verossimilhança com o mundo real e considerar a parte figurativa do cinema. O cineasta não é obrigado a ser verossímil, basta a ele apenas ser fiel a suas escolhas e ter um motivo para fazê-las. Entender que existe um falar cinematográfico que é diferente do falar real.

Não existe uma fórmula, um método que oriente roteiristas no momento da escrita para que o diálogo dramático seja mais criterioso e menos intuitivo. Qualquer tentativa de formulação pode ser contestada, como se aplica em parte ao corpo deste artigo sobre as ideias de McKee. Não existe um modelo único (leia-se correto) de uso da fala no cinema, o que existe é meios diferentes de se atingir o objetivo pleiteado. O roteirista no momento da escrita de seu roteiro precisa entender o objetivo que norteia a construção de seus diálogos, ter a ciência que estes não precisam se prender à economia nem à explanação demasiada, só precisam estar de acordo com sua história, desenvolver-se junto a ela, comunicar mesmo que sem palavras.

**REFERÊNCIAS**

GILLES, Girard; OUELLET, Réal. **O universo do teatro**. Portugal: Livraria Almedina Coimbra, 1980.

MCKEE, Robert. **Story**: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro. 5. ed. Curitiba: Editora Arte & Letra, 2006.

O PÂNTANO. Direção: Lucrécia Martel. Produção: Lita Stantic. Argentina. 4k films, 2001. DVD (103 min), NTSC, color.

O SEGREDO de Brokeback Mountain. Direção: Ang Lee. Produção: Diana Ossana e James Schamus. E.U.A. Focus Features, 2005. Blu-ray (134 min), NTSC, color.

PULP Fiction – Tempo de Violência. Direção: Quentin Tarantino. Produção de Lawrence Bender. E.U.A. Miramax, 1994. DVD (156 min), NTSC, color.

TARANTINO, Quentin; AVARY, Roger. **Pulp fiction screenplay**. IMSDB. 1993. Disponível em: <<http://www.imsdb.com/scripts/Pulp-Fiction.html>>. Acesso em: 12 de Nov. de 2014.

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

## A COR COMO ELEMENTO DE SIGNIFICAÇÃO NA NARRATIVA FÍLMICA: UM ESTUDO DO LONGA *A HISTÓRIA DA ETERNIDADE*

Ítalo Gaspar<sup>1</sup>

**RESUMO:** As cores configuram-se, atualmente, como um importante elemento de coesão na narrativa do cinema, ajudando a compor significado nas produções que assistimos. Este artigo visa abordar a significação fílmica a partir da estética cromática do longa *A História da Eternidade* (2014), do diretor Camilo Cavalcante, por meio de uma análise baseada nas cores escolhidas para a produção do filme citado acima. Uma pesquisa bibliográfica guia de forma embasada o contexto histórico da cor no cinema, adentrando também em questões ramificadas, como a construção de Diegese no cinema a partir da cor. A Metodologia e objeto deste estudo é baseado nos indicadores e categorias apresentados por Vanoye (2014) e Joly (2010), no que toca planos, enquadramentos e contextos narrativos. A análise fílmica parte do estudo de imagens dos três diferentes núcleos de narrativas intercaladas e suas respectivas atmosferas cromáticas, com base em autores como Aumont (2012; 2014), Metz (2014) Santaella (2012), Farina, Perez e Bastos (2006) e Vanoye (2014).

**PALAVRAS-CHAVE:** Cor. Cinema. Significação.

145

## COLOR AS AN ELEMENT OF SIGNIFICATION IN THE NARRATIVE: A STUDY OF THE FILM *THE HISTORY OF ETERNITY*

**ABSTRACT:** The colors, currently, are known to be an important element of cohesion in movie narrative, helping to fulfill meaning in the productions we watch. This project aims to approach this so known concept in a “deepest” way, through the analysis of the movie *A História da Eternidade* (2014), from the director Camilo Cavalcante. The bibliographical research made targeted subjects as Color concept, image, significance and movie history. Entering, also, in branching topics as Photography Direction on movies and Color Psychology. At last, the methodology presents an analysis of the theme movie of this paperwork, to illustrate the concepts presented during the rest of the research. Some of the authors studied includes Aumont (2012 e 2014), Metz (2014) Santaella (2012), Farina, Perez and Bastos (2006) and Vanoye (2014).

**KEYWORDS:** Color. Movie. Signification.

---

<sup>1</sup> Graduado em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). E-mail: [italogasparlima@gmail.com](mailto:italogasparlima@gmail.com). Este trabalho foi orientado pelo Prof. Dr. Daniel Meirinho, Doutor em Comunicação Social pela Universidade Nova de Lisboa e professor adjunto do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

## INTRODUÇÃO

As histórias podem ser interpretadas como formas de contar informações às pessoas, postas em narrativas que possuem a capacidade de nos despertar diversas reações. Seja na literatura, rádio ou cinema, as histórias são conhecidas por encantar, surpreender, convir emoções e reflexões nos seus espectadores. Há muitos entremeios entre a narração de algo e a reação que se desperta em alguém, em que diversos elementos atuam juntos para a significação das histórias que chegam diariamente a nós.

No cinema, estéticas, planos, ângulos e efeitos visuais são alguns desses elementos que atuam direta e indiretamente aos nossos sentidos, provocando as reações que nos fazem gostar e desgostar das histórias, criar opiniões críticas e relacionar-se com nós mesmos e a sociedade a partir das ideias trazidas nas telas. As cores, por exemplo, são elementos de uma sintaxe visual, as quais se destacam como agentes de grande atuação na realidade fílmica e em seu processo de significação.

Farina, Perez e Bastos (2006) coloca a cor como uma realidade sensorial que faz parte dos nossos cotidianos, atuando na nossa maneira de viver. No cinema não é diferente: um elemento tardio, mas que hoje tem grande relevância para o estudo cinematográfico. Entendendo a cor como uma realidade sensorial e o cinema como uma ferramenta com potencial de transformação social, este artigo busca abordar a problemática da união entre esses dois conceitos. Tal inquietação trouxe, ao trabalho em questão, a proposta de responder: como as cores atuam no processo de significação no âmbito cinematográfico? Mais especificamente, como as escolhas cromáticas atuam no processo de significação do filme *A História da Eternidade* (2014), de Camilo Cavalcante?

A análise do longa *A História da Eternidade*, de Camilo Cavalcante (2014), dá-se como resposta aos critérios de escolhas estéticas e cromáticas, pelo aspecto visual rico da cor como elemento visual (DONDIS, 1997), pensados como sintaxe visual. É creditada à obra uma importância na ressignificação visual e cromática da cultura e do cinema nordestino.

Dessa forma, este artigo trilha um caminho de estudo sobre cor, cinema e significação, abordando processos importantes na cinematografia, como direção de fotografia e montagem. Para a contextualização histórica da cor no cinema, as reflexões de

autores como Costa (2011) e Misek (2010) foram de grande colaboração, já na abordagem da produção de sentido na linguagem cinematográfica, buscou-se embasamento nas teorias abordadas por Santaella (2012), Metz (2014) e Aumont (2012).

## **1 A COR NO CINEMA**

Ao se falar em cinema, rapidamente estéticas, animações, planos, ângulos e efeitos visuais formam à mente. Figuras e elementos compõem cenas capazes de despertar diferentes reações em um espectador através de forma, cor, conteúdos visuais e som, imersos em um contexto social do público para com filme e sociedade. Podemos pensar, então, no cinema como um produto de tais elementos, “amarrados”, assim, por uma narrativa. O conceito de narração fílmica refere-se à continuidade de uma estória contada por meio de imagens em movimento, sendo uma base para como se projeta o cinema.

Vanoye (2014) comenta que a continuidade de uma narrativa baseia-se em dois princípios: linearização e homogeneização do significante visual. Segundo o autor, a linearização diz respeito ao modo como se vincula um plano ao plano seguinte. Essa união direciona o olhar do espectador, dando credibilidade à mensagem que está sendo contada. Simultaneamente a isso, temos a homogeneização do significante, que se refere a um conjunto de elementos que se repetem, criando uniformidade à obra. “Dentre estes elementos, temos os cenários, iluminação, sincronismo, desempenho dos atores e tonalidades” (VANOYE, 2014, p.22). Podemos relacionar as escolhas cromáticas como um dos elementos da homogeneização proposta por Vanoye (2014), assim, é possível ressaltar como a cor influencia na totalidade de uma produção audiovisual, contribuindo com uniformidade e significação para uma narrativa.

### **1.1 O CONTEXTO HISTÓRICO DA COR NO CINEMA**

Em termos práticos, pensamos que os primeiros processos de cor no audiovisual foram experiências realizadas por cientistas, fotógrafos e cineastas, feitas nas películas de 35mm – as primeiras e mais populares desde a criação do cinema pelos irmãos Lumiere. Misek (2010) considera que tais processos surgiram entre 1890 e 1920 e consistiam

na pintura manual dos fotogramas um a um, evoluindo por entre estêncil<sup>2</sup> e viragens<sup>3</sup>. Outros experimentos de cor tornaram-se significantes durante esse período e um deles foi o método de colorização por meio de filtros desenvolvidos pelo fotógrafo inglês Edward Raymond Turner. Esse método consistia na aplicação de filtros de cor em películas de 65mm, simulando as cores da “realidade”. Seu legado é uma obra de apenas vinte e três segundos, em que crianças brincavam com girassóis, sendo considerado por alguns como o primeiro filme a cores. Misk (2010) ainda aborda a empresa francesa *Pathé*, cujo trabalho, em 1908, mecanizou o processo de cor por meio da pintura manual dos fotogramas por agulhas.

Os processos de colorização artesanais, no entanto, demandavam muito tempo e mão de obra. Por volta de 1930, a empresa *Techinocolor* desenvolveu a primeira película (35mm). As cores alcançadas nessa primeira tecnologia eram as primárias, conhecidas hoje como sistema RGB: vermelho, verde e azul (Red, Green e Blue, em inglês). Apesar de parecer insignificante – se visto de uma perspectiva atual, foi um grande salto para o desenvolvimento do cinema como conhecemos hoje.

Acredita-se que *Vaidade e Beleza* (*Becky Sharp*, 1935), de Rouben Mamoulian, seja o primeiro filme produzido sob a tecnologia de três cores da *Techinocolor*. Após isso, o uso cromático aos poucos se tornou realidade dentro dos filmes da época. A nova tecnologia, porém, enfrentou resistência por parte do público que considerava as cores vistas em tela “não realistas”.

Em meados de 1938, a *Techinocolor* tentava convencer a indústria que a ausência completa de cores não era natural e que o cromatismo era fundamental para o realismo no cinema. O público da época, por outro lado, parecia destituir cor de real. Ressaltando o que diz Costa (2011), a audiência da época aceitava outros códigos visuais como reais, não “necessitando” da nova tecnologia da forma como a empresa a pregava. Pregava-se, ainda, a ideia de que as cores distraiam o espectador e, como ainda em experimento, causavam desagrado visual nos filmes, fadigando o olhar do público.

---

<sup>2</sup>Técnica utilizada para a pigmentação a partir de cortes demarcados.

<sup>3</sup> Consistia em uma técnica em que os filmes de câmera eram imersos durante um processo químico, depois virados. Assim só as partes escuras da imagem são coloridas.

Aos olhos do público, a tecnologia não parecia acompanhar sua proposta. Se a empresa pregava que o realismo era fundamental ao filme, esperava-se que ele fosse atingido. Entretanto, as expectativas não se faziam convincentes, levando o público a preferir o uso do tradicional *p&b*<sup>4</sup>. Acerca disso, Costa (2011) observa: “As pessoas naquele tempo esperavam que a cor nos filmes fosse exatamente igual a cor da natureza, e os primeiros filmes coloridos foram, de início, um fracasso completo como representação das cores reais” (COSTA, 2011, p.35).

Sob essa perspectiva, o público da década de 30 costumava tratar as cores como fantasia e aceitar muito bem a ausência cromática como realidade, que já lhes era o natural. Em outras palavras, “o espectador não experimenta choque algum ao encontrar um mundo no qual o céu é da mesma cor que a face humana, ele aceita as nuances de cinza como as cores vermelha, branca e azul da bandeira” (DICK, 1990, *apud* COSTA, 2011, p.73).

Dessa forma, o preto e branco pode ser colocado facilmente como real e o colorido como “imaginário” – dependendo da forma e contexto em que a obra é colocada. Em *O mágico de Oz* (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939), por exemplo, o mundo real é preto e branco, enquanto o mundo “fantástico” é colorido.

Entre 1940 e 1950, o cinema colorido e o preto e branco passaram a coexistir de forma mais “pacífica”. Para Misek (2010), “por um curto período, entre o final de 1940 e a metade 1950, era notável em *Hollywood* que a estética ideológica tinha facilitado a coexistência entre preto e branco e colorido, garantindo esferas de dominância para cada um (MISEK, 2010, p.47).

Somente na década de 1960 que o colorido se firmou e, lentamente, “tomou” o lugar do preto e branco, completando a transição. Misek (2010) atribui a transição de *Hollywood* a cores a fatores de custo, disponibilidade, simplicidade e, principalmente, ideológicos. Esse último representando as cores em cena, sendo aceitas e percebidas como realistas, tornando o desprendimento do *p&b* possível.

---

4 Sigla para preto & Branco.

Com o passar das décadas, a cor evoluiu progressivamente na indústria, ultrapassando a busca pelo realismo até a significação que compunha a linguagem cinematográfica. As escolhas cromáticas se desenvolveram como importante estética do cinema, caracterizando épocas e ajudando a compor as “assinaturas” dos cineastas. Vemos como a estética do contraste chamativo de cores ajuda a representar a cultura *pop* da década de 80 por exemplo, nos filmes do cineasta John Hughes com os filmes *Clube dos Cinco* (*The Breakfast Club*, John Hughes, 1985) e *A Garota de Rosa Shocking* (*Pretty in Pink*, Howard Deutch e John Hughes, 1986). Na década de 90, vemos o expressivo simbolismo cromático em obras renomadas como *Beleza Americana* (*American Beauty*, 1999, Sam Mendes) ou a “trilogia das cores”, composta dos filmes *A liberdade é azul*, *A igualdade é branca* e *A fraternidade é vermelha* (*Trois couleurs: Bleu*, *Trois couleurs: Blanc* e *Trois couleurs: Rouge*, Krzysztof Kieslowski, 1993-1994). Esta trilogia utiliza de matizes como simbolismo inclusive no próprio título, fazendo alusão à bandeira francesa.

É relevante pensar na dimensão do elemento cor no cinema contemporâneo. Essa linguagem não só se normalizou como sobressaiu o preto e branco na indústria fílmica, tornando-se, assim, de grande importância para a visão que se tem hoje de cinema. Logo, com a popularização da cor, a imagem em *p&b* estigmatizou-se, sendo normalmente associada ao passado. É interessante perceber que um filme em preto e branco hoje é uma afronta ao espectador, assim como na década de 30 o filme a cores era algo de difícil aceitação popular. O espectador atual não se vê tão acostumado à ausência de cores.

## 1.2 A SIGNIFICAÇÃO DA COR NO CINEMA

Já desde o início da década de 30, a cor teve, a princípio, um aspecto meramente de “glamour” nas produções, estando presente nos gêneros musicais e não realistas, buscando retratar a beleza estética e agrado visual em grande parte das vezes. De uma longa caminhada, as películas fizeram uso dos matizes de forma mais complexa, qualificando-as como parte dos elementos de expressão na composição de imagens cênicas. Para Barnwell (2003):

Cada imagem que vemos é uma representação construída a partir de escolhas feitas durante os estágios do processo de produção. Essas escolhas incluem as características do gênero que o filme possui; a estrutura narrativa; e o emprego da linguagem cinematográfica (BARNWELL, 2003 p.189).

As características descritas por Barnwell (2003) ganham forma a partir do processo de montagem do filme, que é a fase de organização das imagens. Aumont (2012), por sua vez, comenta a importância da montagem, em que a união de imagens expressava a linguagem do cineasta, exprimindo sentido nas cenas. O autor utiliza de suas pesquisas sobre os estudos do cineasta e filmólogo Serguei M. Eisenstein para retratar a montagem em si. Segundo Aumont (2012), os artigos de Eisenstein, datados de 1929, qualificavam cinco tipos de montagem: métrica, rítmica, tonal, harmônica e intelectual.

Especificamente referente à cor, a montagem harmônica é um processo de refinamento tonal, que leva em conta os estímulos emocionais e detalhes visuais mais sutis, no qual atualmente se resume o trabalho do colorista na pós-produção de uma obra fílmica. Já a montagem intelectual é, para o autor, a “Transposição do modelo harmônico para fora do terreno emocional” (AUMONT, 2012, p. 24), em que a tonalidade, cromatismo, potencial de emoção e harmonia são concretizados na estrutura fílmica. Pensando na cor como um elemento nos figurinos, cenários e pós-produção cinematográfica, pode-se entender, então, como nos processos de montagem harmônica e intelectual pode se utilizar do cromatismo de forma mais “densa” na intenção comunicativa para com o espectador. Todavia, é importante ressaltar que mesmo que a intenção comunicativa esteja clara para o cineasta, ela ainda “pende” para a interpretação do receptor – nesse caso, o público do cinema.

No livro “A imagem”, para contextualizar o diálogo entre cineasta e espectador, Aumont (2014) cita novamente Eisenstein: “Eisenstein, ao basear-se na reflexologia pavloviana<sup>5</sup>, supunha que cada estímulo acarretava uma resposta calculável e, por conseguinte, que em troca de um longo complexo e na verdade improvável cálculo, seria possível prever e dominar a reação emocional de um espectador em determinado filme” (AUMONT, 2014, p.13).

---

5 Linha de raciocínio oriunda dos estudos de Pavlov, realizados na área do *Behaviorismo*. O autor estudou a psicologia das reações humanas, através dos reflexos. Área conhecida como Reflexologia.

Apesar de Aumont (2014) considerar a visão em questão simplista, o autor ajuda a iniciar o entendimento do processo de diálogo. O “cálculo improvável” citado por Eisenstein pode ser explicado a partir da ideia que as escolhas cromáticas na obra também são reflexos das características pessoais de quem a assiste. Vanoye (2014) complementa essa visão ao comentar que, apesar do filme manter sua intenção comunicativa, a interpretação é coagida também de acordo com o repertório cultural e as experiências sociais do indivíduo interpretante. Para o autor:

De fato, as impressões, emoções e intuições, nascem da relação do espectador com o filme. A origem de algumas delas pode evidentemente dizer mais do espectador que do filme (porque o espectador tende a projetar no filme suas próprias preocupações). O filme, porém, permanece a base na qual suas projeções se apoiam (VANOYE, 2014, p.13).

Ao pensarmos nas cenas de uma película a cores, percebemos que a escolha cromática se faz além de uma realidade sensorial (FARINA; PEREZ; BASTOS, 2006), percebida em primeiridade sígnica, mas também como contribuinte nas camadas interpretativas da obra. De acordo com os conceitos apresentados por esses autores, faz-se necessário refletir como a escolha de uma tonalidade de azul, por exemplo, em um elemento de cena no filme ganha forma durante a montagem e os níveis de significado que surgem com a semiótica. O significado gravita entre a intenção comunicativa do cineasta e a interpretação pessoal do espectador e da sociedade.

### 1.3 A CONSTRUÇÃO DE *DIEGESE* NO CINEMA A PARTIR DA COR

Durante a montagem, a produção audiovisual utiliza-se da união de elementos que constroem intertextualidade narrativa. Mesmo que não percebidos a um primeiro olhar, os detalhes cromáticos de um filme apresentam conteúdo expressivo ao ser interpretado. Ao pensar na significação da cor no cinema, podemos teorizar como a cor participa do processo de “elaboração de um mundo” nos filmes, criando a “realidade” em que o espectador vai viver nas próximas horas ou minutos. Esse processo de criação a partir dos elementos visuais é conhecido como *diegese*, definido por Aumont (2014) como “uma

construção imaginária, um mundo fictício que tem leis próprias mais ou menos parecidas com as leis do mundo natural ou, pelo menos, com concepção variável que se tem dele”. (AUMONT, 2012, p.256).

O autor acredita na *diegese* como fundamental no processo de representação narrativa da imagem, citando que a construção diegética é determinada por aceitabilidade social, a qual inclui convenções, códigos e simbolismos em vigor na sociedade. Pode-se trabalhar essa ideia juntamente ao conceito de “impressão de realidade”, de Metz (2014), que aborda a realidade não no sentido de ser verídico, verdadeiramente real, mas de parecer que o espectador está, de fato, no filme. Seria a ilusão de realidade. O autor considera este fenômeno muito importante para o cinema, pois gera um processo perceptivo e afetivo de “participação”. Para Metz, “há um modo fílmico da presença que é amplamente crível. Este “ar de realidade”, este domínio tão direto sobre a percepção tem o poder de deslocar multidões, que são bem menores para assistir a última peça teatral” (METZ, 2014, p. 17).

A realidade manipulada por cineastas por intermédio de *diegese* funciona como meio de diálogo com o espectador (sociedade), a partir do uso de elementos como a designação cromática em cena, sendo ela “realista” ou não. Podemos aplicar o conceito ao pensar no público de um filme de ficção científica, como é o caso de *Jurassic Park* (*Jurassic Park*, Steven Spielberg, 1993) ou *Guerra nas estrelas* (*Star Wars*, George Lucas, 1977).

A “ilusão de realidade” atuante não é referente ao espectador acreditar que existem extraterrestes ou dinossauros efetivamente fora da sala de cinema, mas sim “comprar” a realidade apresentada pelo filme e se relacionar efetivamente aos personagens independentemente das regras que compõem a realidade na sociedade em que vive. Aplicando isto às cores, mesmo que as escolhas cromáticas da obra não representem o que se é considerado como “real”, elas ajudam a imergir o espectador no “mundo” proposto pelo cineasta.

## 1.4 COMO AS CORES AFETAM A EMOÇÃO DO TELESPECTADOR E PASSAM ESTRATÉGIAS DE CONSUMO FÍLMICO

Voltando aos conceitos de construção de *diegese* e de “montagem intelectual” de Aumont (2012) discutidos anteriormente, é possível compreender que as escolhas cromáticas em cena desempenham papel interpretativo para o público, por meio do que lhes é mostrado: suas concepções pessoais e de sociedade. A tonalidade e refinamento na montagem intelectual trabalham a cor em uma cena como elemento gráfico de potencial emotivo. Enfatizando ainda mais, pensamos que, ao se deparar com a cor, o primeiro estímulo do espectador é o reconhecimento, reconhecimento de algo que lhe é familiar. Após o reconhecimento, a interpretação desperta reação, que é o instante em que se potencializa a emoção. Segundo Aumont (2012):

De modo geral o trabalho do reconhecimento aciona não só propriedades “elementares” do sistema visual, mas também capacidades de codificação já bastante abstratas: reconhecer não é constatar uma similitude ponto a ponto, é achar invariantes da visão, já estruturados, para alguns, como espécies de grandes formas. (AUMONT, 2014, p. 83).

Se uma cena visa lidar com tristeza ou morte, por exemplo, é normal que sua escolha cromática seja baseada nas cores que possam vir a prospectar tais percepções no espectador, possibilitando-o reconhecer as cores na cena e associá-las com os sentimentos nela carregados, despertando, conseqüentemente, reações.

A psicologia das cores estuda como os matizes e as tonalidades afetam o emocional do público. O estudo supracitado muitas vezes atua como direcionamento para os diretores de fotografia, diretores de arte e *designers*, para que criem uma estética suscetível a emocionar o público. Heller (2000) nos ajuda a entender melhor a questão “cor-sentimento” e como sua aplicabilidade pode variar e ser expressa em determinadas situações artísticas. Um exemplo comum é o uso das tonalidades e das cores quentes e frias para estabelecer direcionamento ao conteúdo narrativo no cinema.

As tonalidades quentes e frias propõem uma experiência sensorial ao telespectador, o qual vai da sensação térmica à representação de sentimentos. Vemos, por exemplo, cores quentes associadas a cenas expressando paixão, desejo, felicidade, fantasia, vida etc. Enquanto cores frias são associadas a tristeza, seriedade, morte, realidade, dentre outras.

É importante pensar que os processos de significação que têm como ponto principal a visualidade cromática criam uma identidade ao filme, representando e associando a obra aos seus espectadores. Esses espectadores “consomem” a obra fílmica, gerando a renda que mantém e viabiliza as produções audiovisuais. Pensemos no cinema como um meio de informação, este passa um discurso a ser apresentado a seu público. Este público está imerso num determinado contexto social que vive e isso “deve” ser levado em conta para o enunciador na elaboração de seu discurso.

Mariz (2008) trabalha com as teorias de *contrato de leitura* de Veron (1984), as quais explicam as bases de um discurso para a eficácia da comunicação com o público. Para a autora, “o contrato de leitura é proposto pelos medias, de acordo com as particularidades de cada suporte, em função de um público receptor” (MARIZ, 2008, p.45).

Pensando no contrato de leitura no cinema, vemos que gêneros fílmicos têm seus públicos-alvo e isso intermeia no processo de construção cinematográfica também. Assim, podemos dizer que as escolhas cromáticas feitas pelos cineastas têm variáveis no tipo de espectador, levando em consideração a forma mais assertiva de comunicação. Um filme *blockbuster*<sup>6</sup>, por exemplo, tem uma linguagem fílmica que reflete as escolhas cromáticas, diferentes de um filme B ou alternativo. Assim como nos gêneros horror, ação, musical etc.

---

<sup>6</sup> *Blockbuster* é uma palavra de origem inglesa que indica um filme produzido de forma exímia, sendo popular para grande número de pessoas, normalmente, visando grande lucro financeiro.

## 2.0 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Para o estudo de caso da cor no filme *A História da Eternidade* (2014), utilizamos de uma metodologia voltada para a análise de imagem e análise fílmica. Assim, tivemos como principal base desses métodos os autores Joly (2010) e Vanoye (2014), os quais deram rumo à análise das cenas feitas da obra.

Foram utilizados quadros “congelados” das cenas de *A História da Eternidade*, com as paletas de cores e seus devidos códigos cromáticos separados. Juntamente a esses indicativos visuais, posicionam-se trechos das entrevistas realizadas como fundamento para as reflexões e as abordagens utilizadas.

### 2.1 CONTEXTUALIZANDO A HISTÓRIA DA ETERNIDADE

*A História da Eternidade* é um filme brasileiro, escrito e dirigido por Camilo Cavalcante, com direção de fotografia de Beto Martins e produção executiva de Marcello Ludwig Maia e Stella Zimmerman. Dentre o elenco principal, temos Claudio Jaborandy como Nataniel; Débora Ingrid como Alfonsina; Irandhir Santos como João; Zezita de Matos como Das Dores; Leonardo França como Cego Adelrado e Marcélia Cartaxo como Querência. O longa foi lançado em 2015 e foi exibido no Festival de Roterdã, na Holanda. Além disso, ganhou 13 prêmios em festivais brasileiros, de 16 indicações.

O filme conta a história de um grupo de moradores de um pequeno vilarejo com aproximadamente quarenta habitantes, no sertão Pernambucano, onde três núcleos de personagens vivem conflitos internos e externos a partir de situações que envolvem romance, desejo e concepções de vida. O sertão serve de cenário para a trama dividida em três capítulos, intitulados: “Pé de Galinha”, “Pé de Bode”, “Pé de Urubu”. Os três capítulos funcionam como atos construídos em apresentação, desenvolvimento e desfecho, sendo esse último composto de um clímax representado no momento de chuva no sertão.

Percebe-se que *A História da Eternidade* não é de simplicidade visual, tendo um cuidado estético primoroso e quadros bem trabalhados. Movimentação de câmera, direção de arte e fotografia pensadas e repensadas são alguns dos elementos que compõem

visualmente o filme. Os componentes em questão trazem, assim, uma abordagem impactante ao espectador, o qual se vê imerso em um mundo imaginativo e místico e, ao mesmo tempo, violento e desapiedado, reflexo das relações humanas.

### 3.0 AS CORES EM A HISTÓRIA DA ETERNIDADE

Adentrando na composição estética do longa, é possível observar como a cinematografia utiliza-se da composição cromática na significação da trama. As paletas de cores escolhidas dialogam com as informações trazidas, exprimindo vários níveis de significado nas cenas propostas.

### 3.1 O SERTÃO “DESSATURADO” DE MARTINS E CAVALCANTE

É importante ressaltar como *A História da Eternidade* reflete a visão do sertão presente no cinema brasileiro contemporâneo, oriundo do Cinema Novo, contemplando um novo olhar sobre o povo nordestino. Um olhar que vai além da miséria do sertão e do sofrimento dos oprimidos pela capital. Um olhar que dialoga com as características do povo nordestino e sua identidade cultural. Xavier (2001), em sua obra sobre o cinema moderno brasileiro, sublinha este contexto político e cultural trazido no cinema novo. “Nos diagnósticos do Cinema Novo, há um reconhecimento do país real e de uma alteridade – do povo, da formação social, do poder efetivo – antes inoperante” (XAVIER, 2001, p. 29). Assim, este olhar cinematográfico contemporâneo reflete aquele povo por sua vivência e suas tramas, que invadem um espaço mais complexo que o estereótipo normalmente midiático. Esse conceito permeia a estética do longa, pensada a partir deste propósito.

O diretor de fotografia do longa, Beto Martins, esclarece que o filme posiciona-se justamente nesta ruptura da imagem naturalizada do sertão como uma forma de expressão artística e também política – de militância, para a valorização da identidade do povo. Dessa forma, sua fotografia apropria-se da ideia em que os elementos gráficos constroem esse universo *diegético*, proposto por Aumont (2014), diferente do que se espera do sertão: “Eu tenho muito orgulho de ser daqui e vejo muita beleza nisso e sempre estou buscando representar esse sertão, esse nordeste de forma bela e plena, que é nossa casa. De valorizar a cultura daqui e achar beleza nas coisas daqui” (MARTINS, 2017).

O longa tem como cenário um pequeno vilarejo nordestino, onde as estradas, vegetação e casas do sertão ambientam a trama. A vegetação dominante no sertão nordestino é a caatinga e o clima é o semiárido, o qual é caracterizado pelo tempo quente, seco e a ausência de chuvas. Nessas condições, ao se pensar no sertão como cenário fílmico, normalmente o espectador espera ver uma direção de fotografia e de arte que reflita a experiência sensorial de calor, isto é, com cores saturadas e luz forte. Porém, o que constata-se são as tonalidades dessaturadas nos cenários do longa.

Observamos que esse “padrão cromático” das cores não saturadas faz-se presente durante todo o filme. Essa escolha cromática, atípica, enquadra-se na ideia de Martins e Cavalcante de trazer um novo olhar para o sertão. Um olhar interno, que vem do sertanejo e de sua identidade cultural, em que o “foco” está nos personagens daquele povoado e suas complexidades em vez do sertão carente visto da capital (olhar externo).

Como visto, as tonalidades não saturadas refletem mais a dor dos personagens, suas tramas, suas vidas e distanciam o espectador do sofrimento da seca. Sentimos mais a dor de Querência ao perder seu filho que a dor de viver na seca, contemplada por esse direcionamento sensorial trazido pelas tonalidades. Cavalcante menciona a intenção comunicativa ao colocar que “[...] preferiu uma visão de dentro para fora, buscando o olhar de quem vive no sertão, que já está acostumado com aquele calor, aquela seca, a gente buscou aquela visão de dentro para fora sempre” (CAVALCANTE, 2017).

É possível ainda assimilar como as tonalidades “pastel” e não saturadas remetem ao desgaste físico e emocional presente na trama dos sertanejos daquele vilarejo, visto que o filme traz temáticas de tragédia, reflexão e profundidade emocional. É interessante notar, ainda, que apesar das tonalidades não transparecem tanto o calor, durante o longa vemos por vezes uma iluminação “estourada” que reflete o sol forte no sertão. Essa combinação do cromatismo não saturado e a luz forte natural do ambiente refletem o realismo poético citado no tópico anterior, o qual os cineastas trouxeram como intenção comunicativa na estética do filme *A História da Eternidade*.

**Figura 1 - As tonalidades não saturadas na cena inicial do longa.**



#15110E #2E2311 #28211C #4E432D #8E704C 9E8840 #504E48 #96A1A0#4B5D69

Fonte: Elaboração própria a partir do filme *História da Eternidade* (2014).

Figura 2- As tonalidades não saturadas em *A História da Eternidade* (Camilo Cavalcante, 2014).



#4F3D27 #70583A #B1926C #483C2A #151105

Fonte: Elaboração própria a partir do filme *História da Eternidade* (2014).

### 3.2 AS CORES DE ALFONSINA

Anarrativa do longa se divide em três núcleos, representados por três personagens femininas protagonistas: Alfonsina, Das Dores e Querência. Cada núcleo tem seus cenários de atuação e também alguns cenários que são comuns aos três. Dentre os cenários, percebemos como a construção diegética de Aumont (2014) e Metz (2014) no filme utiliza-se das cores para situar atmosferas que caracterizam o enredo dos personagens de cada núcleo, atribuindo valor e significado sutil à construção estética do longa.

Pensando no núcleo de Alfonsina como protagonista na significação cromática, podemos extrair uma multiplicidade de possíveis abordagens por intermédio da análise das cenas da personagem.

No ambiente interno da casa da jovem, percebe-se tonalidades sóbrias de marrom e azul, compondo uma paleta com pouca variação cromática. É possível relacionar também uma atmosfera cênica que representa um ambiente familiar do interior, de estabilidade, lealdade e ordem. Em contraste a essa paleta, no mesmo núcleo, vemos o quarto de João, vivido por Irandhir Santos, onde percebemos maior variação de matizes.

O contraste supracitado é notável ao acompanharmos a transição que Alfonsina faz entre os ambientes. Sua casa é representada por tonalidades sóbrias de azul e marrom, enquanto o espaço de João traz tonalidades de azul claro, verde, vermelho e laranja. Analisando recortes de cena dos dois ambientes em questão por um processo de permutação (JOLY, 2010), vemos como as escolhas cinematográficas designaram a variação de elementos com cores nos ambientes, destacando a proposta comunicativa de reflexo dos personagens.

Em uma leitura simbólica, vemos como as tonalidades dialogam entre si sobre a visão que João tem do mundo, mais aberta e artística que a de seu irmão, com maior variedade de matizes, informação e sentimento. Isso posto, vemos que as escolhas cromáticas dos ambientes trazem significação se analisado o contraste de cores entre os ambientes que representam Nataniel e João e suas respectivas paletas de cores.

**Figura 3 - A atmosfera cromática nos ambientes de Nataniel e João.**



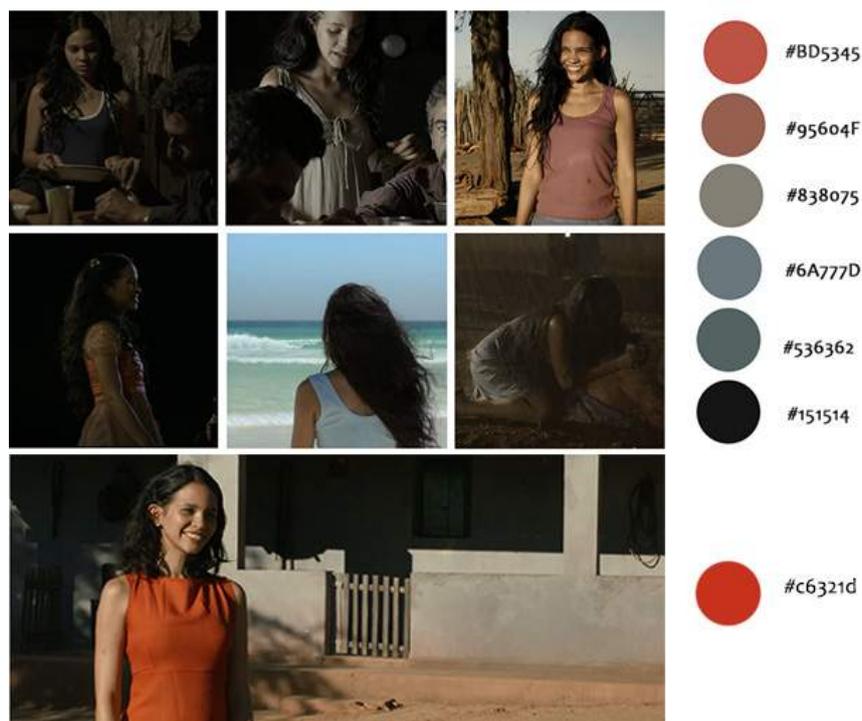
**Fonte: Elaboração própria a partir do filme *História da Eternidade* (2014).**

Ao longo das cenas do filme, vemos que Alfonsina usa roupas que, em geral, transitam entre o azul e roxo. Temos então uma paleta de tons pastéis de azul, roxo e cinza, tonalidades essas que não despertam o olhar facilmente por serem cores amenas. Durante a festa de aniversário, vemos a personagem usando um vestido de tonalidade rosa alaranjado. É natural que durante um momento tão importante quanto é considerado uma festa de quinze anos, a aniversariante traje cores que destacam um pouco mais o olhar. Contudo, vemos que as tonalidades ainda assim não se distanciam gravemente da

paleta, mantendo-se nos tons amenos. Isolando recortes de cena, podemos observar como as cores que Alfonsina transitam entre o azul e roxo, variando sinuosamente apenas no momento da festa.

Na cena final do longa, temos um destaque cromático no vestido vermelho trajado pela personagem. O vermelho apresentado é de uma tonalidade forte, que “salta” o olhar, contrastando imediatamente com o resto da paleta de cores utilizada ao passar do filme. Vanoye (2014) coloca que os elementos heterogêneos são usados para romper a coerência do que é real no universo diegético. No caso em questão, não temos uma retratação fantasiosa, mas aparece no vestido uma tonalidade heterogênea em relação ao que já foi apresentado, despertando o olhar do espectador e, conseqüentemente, atribuindo novos potenciais significativos. O vermelho simboliza um novo momento da protagonista, mostrando uma Alfonsina desperta, vivida e amadurecida.

Figura 4 - A paleta de cores representante do vestuário de Alfonsina.



Fonte: Elaboração própria a partir do filme *História da Eternidade* (2014).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A motivação guia está afincada em estudar processos visuais que permeiam a arte e o consumo, em um entendimento que ultrapassa os olhares naturalizados das mídias. A temática foi especificada a partir do desejo de estudar as escolhas cromáticas no cinema, em que entendemos a cor como uma realidade importante nos processos fílmicos, os quais relacionam como entendemos e percebemos as histórias e narrativas apresentadas no cinema.

Especificamente na aplicação teórica do estudo de caso, percebemos as tonalidades atuando de forma direcional no potencial interpretativo do espectador, colocando as tonalidades dessaturadas como ferramenta de significação da obra no contexto do cenário contemporâneo, atuando na significação de um olhar interno do próprio sertão.

Camilo Cavalcante e Beto Martins – assim como os demais profissionais que trabalharam no longa estudado – aplicaram de modo pontual a construção visual da obra, deixando, assim, um “rastro” a ser seguido e investigado, permitindo-nos exemplificar e contextualizar de modo intrínseco as narrativas.

Reitera-se aqui que a visão a cor nos permite abrir novos caminhos de interpretação, trazem efetivamente o que muitos consideram “a magia do cinema”: este poder transformador de significação oriundo dos filmes, mas que vai muito mais além, atuando na forma como interpretamos tudo que está a nossa volta, até onde a visão permite-nos alcançar.

163

## REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. 3.ed. Campinas, Papyrus, 2012.

\_\_\_\_\_. **A imagem**. 16. ed. Campinas: Papyrus, 2014.

BARNWELL, Jane. **Fundamentos de produção cinematográfica**. Porto Alegre, RS: BOOKMAN Editora LTDA, 2003.

CAVALCANTE, Camilo. Entrevista concedida via e-mail no dia 26/05/2017. Natal-RN, 2017.

COSTA, Maria Helena B. V. da. **Cores e filmes**. Um estudo da cor no cinema. Curitiba: Editora CRV, 2011.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ETERNIDADE, História da. Direção: Camilo Cavalcante. Fotografia: Beto Martins. Produção: Marcello Ludwig Maia. Recife-PE (Brasil). Bretz Filmes, 2014. 1 DVD (120 minutos). Longa-metragem, son, color.

FARINA, Modesto; PEREZ, Clotilde; BASTOS, Dorinho. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. 5.ed. São Paulo: Blusher, 2006.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores**: Como as cores afetam a emoção e razão. São Paulo: Gustavo Gili, 2000.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 14. ed. Campinas, SP:Papirus, 2010.

MARIZ, Candida Lemos França. **Contrato de Leitura**: Um estudo da especificidade do discurso dos meios de comunicação Impressos. UNAR, Araras, SP, v.2, n.1, p.43-54, 2008.

MARTINS, Beto. Entrevista concedida via telefone no dia 20 de Maio de 2017. Natal-RN, 2017.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MISEK, Richard. **Chromatic cinema**. An history of screen color. Singapore: WileyBlackwell, 2010.

SANTAELLA, Lúcia. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Thomson, 2012.

VANOYE, Francis. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 7. ed. São Paulo: Papirus Editora, 2014.

XAVIER, Ismael. O cinema brasileiro moderno. 1. ed. São Paulo, SP: Paz e Terra, 2001.

## CINEMA EM CENA: PROJEÇÕES DE VÍDEO NO TEAT(R)O OFICINA

Ivan Augusto Soares Vinagre<sup>1</sup>

**RESUMO:** O artigo pretende analisar, embasado por uma perspectiva histórica, a apropriação da linguagem cinematográfica pelo grupo Teat(r)o Oficina Uzyrna Uzona, traduzida na utilização de vídeo projeções e cinema ao vivo em suas peças. O estudo se inicia com uma investigação acerca das vanguardas na utilização de ferramentas audiovisuais no Teatro, de modo a compreender as influências que levaram o Teat(r)o Oficina a adotar tais tecnologias. Como recorte específico da pesquisa, foi escolhido o espetáculo multimídia *Acordes* (2012), dirigido por José Celso Martinez Corrêa, baseado em *A Peça Didática de Baden-Baden Sobre O Acordo*, de Bertolt Brecht (1929). Ao analisar as partes constituintes do conjunto de técnicas e suportes audiovisuais inseridos no contexto da montagem de *Acordes*, é possível compreender sua interação do vídeo com os demais elementos cênicos presentes no espetáculo. Conclui-se desse estudo que a linguagem cinematográfica é elemento fundamental no espaço onde se dão as montagens do grupo e que os técnicos e artistas audiovisuais envolvidos no processo influenciam diretamente a estética e o ritmo das peças, de modo comparável aos próprios aos atores e músicos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema. Teatro. História. Multimídia.

165

## CINEMA INSIDE THE SCENE: VIDEO PROJECTIONS BY TEATRO OFICINA

**ABSTRACT:** This article is aimed to analyze, based upon a historical perspective, the appropriation of the cinematographic language by the group Teat(r)o Oficina Uzyrna Uzona, noticed by the use of video projections and live cinema in its theatrical plays. The research starts by investigating the European avant-gardes in the use of projections in theatrical plays leading us to understand the influence they had over the work of Teat(r)o Oficina with video. The multimedia musical play *Acordes*, based upon the *Didactic Play of Baden-Baden*, by Bertolt Brecht (1929) was chosen as the research focus. By analyzing the technics and medias witch through cinema was cooped inside the staging is possible to understand it's influence over the other departments as lightening, music and acting. The conclusion is that the cinematographic language is a fundamental element inside the Oficina workflow and the video artists are as important for the plays as the musicians and the crew of actors.

**KEYWORDS:** Cinema. Theater. History. Multimedia.

---

<sup>1</sup> Formado em Cinema e Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná, atua como diretor de vídeo da companhia teatral Teat(r)o Oficina em São Paulo. E-mail: ivancgctba@gmail.com

Vivemos um momento de rápidas e profundas transformações tecnológicas as quais favorecem o rompimento ou ampliação das fronteiras que antes dividiam rigidamente as linguagens artísticas. A técnica do *Video Mapping*, popular desde o final dos anos 90, consiste na projeção de vídeos mapeados sobre uma estrutura tridimensional (um prédio, uma estátua ou mesmo uma árvore) e parece situar-se na fronteira entre audiovisual, arquitetura e escultura. O cinema ao vivo, modalidade surgida nos anos 2000, faz convergir performance, produção musical, cinematografia, montagem audiovisual e vídeo *broadcast* para criar produções que acontecem em tempo real.

Durante grande parte do século XX, no entanto, essa convergência era recebida com um misto de entusiasmo e a desconfiança:

A polêmica frase de Éric Rohmer, no final da década de 70, em que afirma “o teatro é menos perigoso para o cinema, do que o cinema é para ele mesmo” traduz uma história de conflitos entre as duas artes. [...] A negação do teatro, ato necessário para a afirmação da sétima arte, por muito tempo, faz com que as duas linguagens sejam consideradas rivais eternas, com poucos aspectos em comum (MONTEIRO, 2011, p. 25).

Um dos primeiros a romper essa rivalidade foi o diretor teatral e estudioso soviético Meyerhold. Em suas encenações, explorou uma nova forma de teatro ascendente, utilizando projeções de filmes como procedimentos teatrais.

Professor de Eisenstein, influenciado pelas descobertas da sétima arte, o encenador russo rompe com a ideia de ilustração, por não desejar sublinhar na cena o que já é visível, e parte para uma pesquisa de imagens que pode questionar com profundidade o universo das peças, dissociando o jogo simplório de associação literal entre palavra e imagem. Ao analisar dois canais de percepção do espectador — um visual, outro sonoro — Meyerhold diferencia o “teatro antigo” do “novo teatro” [...]. Meyerhold fala da “cinematização do teatro”, que não é a simples projeção do filme na cena, mas a teorização da arte cinematográfica em sua especificidade, porque o teatro que se pensa em relação à sétima arte pensa também o filme (MONTEIRO, 2011, p. 27-28).

Um dos exemplos recorrentes em sua obra, como observado no extenso estudo de Picon-Vallin (1990), é a fragmentação da narrativa pelo uso de títulos, citações e slides fotográficos projetados, dividindo cenas, interrompendo uma ação (ou se sobrepondo a ela) e marcando a estrutura dramatúrgica da peça, dotando-a, portanto, de algo que se aproxima à montagem cinematográfica. Esse recurso foi utilizado em grande parte de seus espetáculos da década de 1920, como *A Terra em Alvorço* (1923) e *La Vie Assingue* (1921).

“Meyerhold busca as equivalências teatrais em uma nova linguagem fílmica e ultrapassa as restrições da cena, palco italiano esvaziado e desnudado pelos meios teatrais” (PICONVALLIN, 1990, p. 230).

Experimentos paralelos aconteciam na Alemanha de Piscator. Em sua concepção de “Teatro Total”, projetado em 1927 em conjunto com o diretor da Bauhaus, Walter Gropius, Piscator contemplou a possibilidade de reformular o espaço teatral adaptando-o a vários formatos de acordo com as intenções do encenador. O teatro de Piscator e Gropius contemplava também o recurso de projeção de imagens em movimento. Piscator (1997) dividiu essas imagens em dois diferentes grupos, o de filmes “dramáticos” e filmes “comentário”:

O filme dramático intervém no desenvolvimento da ação. Ele substitui a cena falada. Lá onde o teatro perde tempo em explicações e diálogos, o filme esclarece situações através de algumas imagens rápidas. Somente o mínimo necessário [...]. O filme de comentário acompanha a ação como um coro. Ele se dirige diretamente ao espectador, o interpela [...]. O filme de comentário atrai a atenção do espectador sobre os momentos importantes da ação [...]. Ele critica, acusa, precisa as datas importantes [...] (PISCATOR, 1997, p. 179).

Diretamente influenciado por Piscator, Bertolt Brecht se lança às experimentações nas fronteiras entre o cinema e o teatro. Seu Teatro Épico está no cerne dessas experimentações, como observa Monteiro:

Eisenstein, Vertov, Chaplin, os modelos de music-hall, do cinema soviético (Eisenstein e o “Cine-Olho” e “Kino Pravda” de Vertov), os filmes americanos e o cabaret são citados em seus escritos como influências [...]. Partindo da concepção de filme-comentário de Piscator, toma para si a ideia do coro óptico a fim de criar em cena imagens compostas de “elementos estáticos”: intertítulos, gráficos, tabelas cronológicas, os “songs”, fotografias compondo documentos que visam ampliar o efeito de distanciamento, convidando o espectador a refletir sobre a realidade sócio-política na qual está inserido (MONTEIRO, 2011, p. 29).

Um dos primeiros paralelos possíveis entre esses experimentos da vanguarda europeia e o moderno teatro brasileiro se deu na montagem de *Os Fuzis da Senhora Carrar* (peça de Bertolt Brecht de 1937), por Flávio Império, em 1968, na qual se fazia uso de projeções tal qual era indicado no texto original, segundo a ideia de “coro óptico” de Brecht. Os slides projetados ofereciam uma camada de significação política, revelando paralelismos entre a luta contra o fascismo na Espanha e o período de conturbada ditadura militar então estabelecida no país.

No ano anterior, o Teat(r)o Oficina, companhia paulistana fundada em 1958 por José Celso Martinez Corrêa, encenara “Galileu Galilei”, também de Brecht. É esse mesmo grupo, o Oficina, que atuaria de maneira pioneira quanto ao hibridismo entre os meios ao filmar, em 1971, a encenação de *O Rei da Vela* (Oswald de Andrade, 1937).

O recrudescimento da ditadura, no entanto, impediu a montagem e finalização do filme de *O Rei da Vela* e culminou no exílio de José Celso em Portugal, período durante o qual carregou consigo os negativos originais da produção a fim que não fossem destruídos pelos militares. As atividades do Oficina retornariam apenas em 1979, no início da abertura política.

Em 1980, a sede do teatro é ameaçada pelo Grupo Silvio Santos, dona dos terrenos no entorno do edifício. Pretendendo erguer uma construção em todo o quarteirão, o Grupo Silvio Santos faz uma proposta de compra ao dono do prédio onde o teatro estava instalado desde 1961. Para que fosse possível fazer uma contraproposta, o Oficina organiza o “Domingo de Festa”, evento em 28 de novembro de 1980 visando a arrecadar fundos através de shows de Gilberto Gil, Emilinha, Marlene, Caetano Veloso, entre outros. Em sua coluna escrita a partir de Nova Iorque, Paulo Francis observou:

Estou sabendo que o Oficina está ameaçado de perder o teatro que será comprado por Silvio Santos. Não quero acreditar nisso. O Oficina é uma das raras glórias incontestadas do teatro brasileiro, [...] José Celso Martinez, o diretor, e companheiros, deixaram marcas que ninguém apagará (FRANCIS, 1980).

As condições para o financiamento da compra do prédio não foram aceitas pelo Banco Central e o dinheiro arrecadado foi investido na aquisição da primeira câmera de vídeo do grupo, um sistema U-Matic trazido do Japão por Fernando Meirelles, em 1981.

Nesse período, o cineasta Tadeu Jungle, um dos pioneiros do vídeo no Brasil, inicia suas colaborações com a companhia com a retomada da montagem do filme *O Rei da Vela*, que seria liberado pela ditadura em 1982. Tadeu foi um dos responsáveis pelos letreiros do filme. Sua colaboração com o Oficina se estenderia pelos anos de 1990 e 2000, com a inserção do cinema ao vivo nas peças.

Eu tinha uma admiração por alguns diretores: eu gostava muito do Cacá Rosset e gostava muito do Zé Celso. Então eu conheci o Zé Celso em 80, quando realizei um trabalho com o Walter Silveira lá no Oficina [...]. Começou com os letreiros do filme *O Rei da Vela*. Nesse mesmo ano que a gente começou a trabalhar lá, o Zé Celso

acabou comprando uma câmera de vídeo U-Matic e a gente começou a gravar umas coisas pro próprio filme *O Rei da Vela*. Coisas que nós fizemos em vídeo acabaram depois sendo transferidas em 35mm e fazem parte do filme *O Rei da Vela* (KA, 2008, p. 135).

Na impossibilidade de encenar suas peças devido à precariedade do prédio do teatro, o vídeo passa a ser um importante meio de experimentação estética, além de expressão política. É fruto desse momento o média-metragem *Caderneta de Campo* (1983), de José Celso, Edson Elito e Noilton Nunes, no qual o elenco do Teat(r)o vive diversos fragmentos de peças em fase de estudo as quais resultariam, nos anos de 1990 e 2000, em sucessos como *As Bacantes*, *Os Sertões* e *Mistérios Gozosos*. Entre essas cenas das “peças em obras”, é relatada em diversos *inserts* a saga das obras da sede do próprio Teatro em ruínas e a busca de recursos para viabilizar o projeto do *Terreiro Eletrônico*, um espaço teatral em que a tecnologia de ponta e a sabedoria arcaica se encontram. Nesse contexto, o vídeo passa a ser usado como arma para as conquistas do grupo.

Seguimos os exemplos dos Índios, invadindo os campos oficiais em *Círculo* e com a Enorme Câmera de Vídeo U-matic; um Cavalo de Tróia à altura do momento de Abrir Brechas na Abertura Fechada. Foram anos subterrâneos em que trabalhamos as maquetes vivas, das futuras peças que fizemos, quando voltamos à tona com o *Terreiro Eletrônico* (BULHÕES, 2012, p. 3).

## TERREIRO ELETRÔNICO

A utilização dos meios eletrônicos pelo Oficina está diretamente relacionada à arquitetura de sua sede, que permaneceu em obras de 1983 até 1993, quando reinaugurado. Após a finalização e liberação pela censura do filme *O Rei da Vela* (por volta de 1982), o teatro viria ser tombado e logo em seguida demolido, como explica Zé Celso: “Esvaziou-se o teatro para a demolição porque ele foi tombado pra isso. O próprio Flávio Império, arquiteto que fez o teatro anterior, deu o parecer. Ele mesmo, quando teve o incêndio, ao ver o teto cair, disse: ‘caiu a casa dos pequenos burgueses, que maravilha” (JUNGLE, 2008, 14 minutos).

Sobre esse espaço vazio, a arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi, colaboradora do grupo desde os anos 60, quando realizou a cenografia de *Na Selva das Cidades* (Brecht, 1923, encenado pelo Oficina em 1969), projeta uma nova sede para o grupo, o *Terreiro*

Eletrônico: “Reflete teatro moderno, o teatro total que vem dos anos 1920 [...]. Um teatro despido, sem palco, praticamente apenas um lugar de ação, uma coisa de comunidade, assim como uma Igreja (BARDI, 1999, p. 56).

O espaço permaneceria em obras durante toda a década de 1980: “[...] mas aí levou 13 anos [...] foi lento, gradual e restrito, e toda uma arquitetura que foi acompanhando os anos difíceis dos anos 80 da abertura” (JUNGLE, 2008, 15 minutos). Sua inauguração para o público se daria em 1993, com a montagem de *Ham-let* (baseado em Hamlet, de Shakespeare), em 1993.

Figura 1: Terreiro Eletrônico.



Fotos divulgação [Arquivo Teatro Oficina]. 1997.

O Terreiro Eletrônico, eleito pelo jornal britânico *The Guardian* como o mais intenso teatro do mundo<sup>2</sup>, é único em sua arquitetura: ocupa toda a extensão do terreno, sem divisórias. Uma pista de 50 metros de comprimento é ladeada por galerias de andaimes de onde o público acompanha os espetáculos em quatro diferentes níveis. No centro do comprimento da pista, abaixo das galerias, há uma cacheira formada por um sistema de canos com retro circulação e um espelho d’água construído. Um jardim e uma enorme janela trespassada por uma árvore viva ocupam o espaço noroeste. Conectadas

---

<sup>2</sup> Pelo crítico Rowan Moore na edição de 11 de Dezembro de 2015. Primeiro lugar na lista “10 best theaters in the world”.

às estruturas metálicas das galerias de andaimes, há passarelas, plataformas, pontes e sacadas que oferecem espaços diversos para a encenação em todas as dimensões da altura e da largura do edifício.

A singularidade desse conceito favorece o uso do vídeo ao vivo nas peças como uma maneira de agregar camadas de informação distribuídas pelo espaço, oferecendo ao público um mosaico de olhares num mesmo ponto de vista. Assim, o expectador que está sentado na terceira galeria a sudeste, muito distante de uma ação que ocorre no lado oposto do teatro, consegue ter um ponto de vista geral da cena contextualizada na arquitetura, além de acompanhar pelos monitores ou projetores um ou outro detalhe que pudesse passar despercebido devido à distância ou posição.

Dessa maneira, após a inauguração do Terreiro Eletrônico, foram instalados monitores de vídeo ao vivo ligados a um *switcher*. Esse *switcher*, por sua vez, gerava um sinal baseado no corte das câmeras espalhadas pelo teatro, algumas delas operadas ao vivo por cinegrafistas-atores. O registro em vídeo e o vídeo ao vivo passam a fazer parte dos processos de criação das peças.

O Oficina sempre foi um Terreiro Eletrônico, sempre teve essa ligação com a tecnologia. Então o Zé Celso tinha muito interesse em registrar as peças. [...] Boca de Ouro, inclusive [...] foi transmitida ao vivo pela internet. Que se tem notícia, foi a primeira peça em que isso aconteceu. [...] Com oito câmeras cortadas. (KA, 2008, p. 137).

Um dos conceitos utilizados por Tadeu Jungle na criação do vídeo das peças era o câmera-carne, um cinegrafista com livre trânsito pela cena capaz de captar imagens muito próximas da ação.

Fora isso eu criei naturalmente nesses processos de captação das peças. Eu criei uma coisa chamada câmera-carne. A câmera-carne nada mais é do que eu com uma câmera como essa, uma dvcam. Vestido de preto, evidentemente [...], eu caminho com liberdade absolutamente total e indo para todos os lugares. E contracenando, se é que é possível dizer assim, com os atores. Muitas vezes eu entro em uma proximidade tal que o ator fica a essa distância minha (e mostra uma distância de uns 20 cm com as mãos), com a lente aberta assim. [...] O ator sente literalmente minha presença [...] Ele reage à câmera aqui (KA, 2008, p. 138).

Nos espetáculos dos anos 1990, 2000 e 2010, o uso do vídeo se mantém presente na quase totalidade das peças, atualizando-se os suportes e formatos de acordo com a evolução das tecnologias. Entre os muitos profissionais audiovisuais a colaborar com a companhia estão Elaine César, Fernando Coimbra, Eryk Rocha, Tommy de La Pietra, Gabriel Fernandes, Cecilia Luchesi e Igor Marotti.

## **A PEÇA DIDÁTICA DE BADEN-BADEN**

O festival de música de Baden-Baden advém do festival de música de câmara de Donaueschingen, realizado por um conjunto de músicos e intelectuais desde 1921 na Alemanha. De imenso prestígio, era considerado um evento de proa da música contemporânea alemã. O primeiro festival de Baden-Baden foi organizado por Paul Hindemith em 1927 e contava com personalidades como o dramaturgo Bertolt Brecht, o compositor Kurt Weil e os músicos Paul Eller e Hans Dessau.

A partir de 1929, com a queda da bolsa de Nova Iorque, tornou-se difícil, por motivos financeiros, ensaiar e estrear produções teatrais de gênero musical em Berlim. Os custos de coro e orquestra, além do elenco principal de cantores eram proibitivos. No entanto, o festival de Baden-Baden, devido à natural concentração de músicos e entusiastas, era favorável para experimentações na fronteira entre a música e o teatro.

Essa possibilidade de experimentação com músicos, coristas, solistas e compositores, além da possibilidade de utilizar aparatos técnicos presentes no festival, incluindo-se as cine-projeções, inspiraram fortemente o trabalho de Brecht no que diz respeito a suas Peças Didáticas.

Nesses festivais, reunidos em torno da formação artística, grupos de música comunal ou de música funcional (Gebrauchsmusik) das mais distintas origens (corais operários, escolares e sindicais) testavam, com a colaboração de artistas e compositores, formatos que renovassem o cenário musical e operístico em um processo que unia aprendizagem e apresentação. [...] Com as peças didáticas, Brecht testou novas formas de relacionar texto e encenação (CONCILIO, 2013, p. 16).

Outra significativa fonte de inspiração veio do trabalho de seu contemporâneo Piscator, que já sugeria dimensões dialéticas e políticas em seu novo teatro: “Os experimentos de Piscator produziam imediatamente um caos absoluto no teatro. Assim

como transformavam o palco numa casa de máquinas, faziam da plateia um salão de encontros. Para Piscator o teatro era um parlamento, e o público, um corpo legislativo” (EWEN, 1991, p. 139).

Somadas tais circunstâncias e influências, foram apresentadas no festival de 1929 as primeiras Peças didáticas de Brecht: *O Voo de Lindbergh* e a *Peça Didática de Baden-Baden sobre o Acordo*. A primeira foi renomeada, anos depois, quando o aviador Charles Lindbergh se filiou ao partido nazista, para *Peça Radiofônica para Garotos e Garotas*. O personagem principal, chamado “Lindbergh” também teve seu nome alterado, tornando-se “O Aviador”. Na ocasião do festival, tal peça foi encenada em um palco decorado como estúdio radiofônico, num espaço em que se dividiam a orquestra, o coro e o ator/cantor que interpretava Lindbergh/Aviador. Um letrreiro estendido no fundo do cenário dizia: “Fazer é melhor que sentir”.

O voo sobre o oceano, uma peça didática para o rádio, para rapazes e moças, não a descrição de um voo sobre o Atlântico, mas sim um empreendimento pedagógico, é ao mesmo tempo uma forma não experimentada até agora de utilização do rádio, nem de longe o mais importante, mas uma entre uma série de tentativas que utilizam a poesia com objetivos de exercício (KOUDELA, 1991, p. 45).

É a primeira e única peça radiofônica de Brecht, uma clara evidência das pesquisas no campo do hibridismo inspiradas pelos novos horizontes do teatro de Piscator. O enredo narra em formato musical a luta entre O Aviador e as forças contrárias à sua empreitada: atravessar o oceano em um único voo, uma referência à façanha alcançada por Charles Lindbergh em 1927, ao partir de Nova Iorque e aterrissar em Paris. No trajeto, o personagem enfrenta as intempéries da natureza, as limitações tecnológicas, a estafa e o cansaço e a opinião pública.

Um dia após a estreia da peça em Baden-Baden, o mesmo espaço de encenação recebeu *A Peça didática sobre o acordo*. O enredo parte do mesmo princípio da peça do dia anterior: O Aviador em sua luta contra as forças contrárias a seu empreendimento.

Encenada pelo próprio Brecht e com música composta por Paul Hindemith, esta peça revisita o universo apresentado pelo *O voo sobre o oceano*, porém amplia a parábola do voo com vistas a uma discussão mais abrangente: não se trata mais de expor a superação do homem ante às intempéries da natureza; agora, o homem terá que enfrentar suas próprias instituições sociais (CONCILIO, 2013, p. 20).

O elenco da peça é dividido em dois coros. O primeiro é composto por aviadores acidentados. O segundo, por habitantes da localidade onde eles se acidentaram. Os aviadores pedem ajuda, mas não são atendidos. Os cidadãos querem analisar, antes, se “um homem ajuda outro homem”. Para examinar a questão, são instaurados “inquéritos” em forma de canções, monólogos, projeções e até uma peça dentro da peça se sucedem contendo variações da mesma questão. Em um dos inquéritos, são projetadas 10 imagens de mortos, uma cena que causou furor na estreia.

Durante as apresentações de *A peça didática de Baden-Baden sobre o acordo*, o autor do texto e o autor da música ficavam no palco e interferiam constantemente. [...] quando a multidão assistiu, com grande inquietude e aversão, ao filme que mostravam homens mortos, o autor do texto deu ao locutor a função de exclamar, no final: “Mais uma vez a observação da representação da morte (foi) recebida com aversão” – e o filme foi repetido duas vezes (EWEN, 1991, p. 226).

No emblemático ato final, numa espécie de peça dentro da peça, uma cena à la Grand Guignol coloca frente a frente um palhaço gigantesco (ator sob boneco) e seus dois palhaços subordinados. Esses tramam o desmembramento de seu patrão, com requintes de crueldade e violência gráfica, enquanto tentam convencê-lo de que estão fazendo o melhor para ele, ajudando-o.

Brecht introduziu um interlúdio grotesco e macabro para sublinhar o tema de que o homem não ajuda o homem. Três palhaços apareciam, um dos quais um gigante, o Sr. Schmitt, deixava-se serrar em pedaços, membro por membro, pelos outros dois, numa demonstração de como “o homem ajuda o homem”. Como era de se esperar, houve um escândalo (EWEN, 1991, p. 226).

Depois da enumeração de cenas de inquéritos, a inevitável conclusão é de que o homem não ajuda o homem. Os aviadores têm a ajuda negada pelos cidadãos, que simbolicamente recusam dar a eles um copo de água e um travesseiro.

O que temos nesse fragmento é um argumento complicado, nada fácil de acompanhar. Ele parte da ideia de que a ajuda, algo que todos conhecemos, tem sua origem na violência. [...] Ou seja, a ajuda e violência estão ligadas de forma cíclica, e a única maneira de encerrarmos esse processo é abandonando a necessidade da ajuda. Se a ajuda não mais existir, não haverá mais violência. Portanto ambas constituem um todo que precisa ser transformado (CONCILIO, 2013, p. 21).

## ACORDES

A importância da peça didática de Brecht sobre o trabalho do Oficina é tamanha que o texto faz parte do estatuto de refundação do teatro, na década de 1980.

Há quase 40 anos traduzimos essa peça na cozinha cabaret da cozinheira alagoana Zuria, nos porões do Oficina em obras [...]. Por isso, a reciclagem do Oficina em Associação Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona criou seu contrato inspirado na Peça Didática de Baden-Baden sobre o Acordo – Um Acordo jurídico de seus associados se encararem acordes na mudança precisa e permanente – estética e existencial da vida (CORRÊA, 2012, p. 19).

Montada no formato de leitura dramática pelo grupo Oficina com o teatro ainda em obras, em 1984, a *Peça didática de Baden-Baden* recebe o nome de *Acordes*. Mesmo na precariedade radical de um terreno de obras, já se fazia notar o DNA do Terreiro Eletrônico com a presença permanente do cinegrafista Edson Elito em cena. Ele seria também um dos autores, junto com Lina Bardi, da arquitetura da futura sede.

Uma das cenas presente no texto de Brecht, a “Contemplanção dos Mortos”, momento da peça em que imagens de pessoas mortas são exibidas (usualmente através de projeções), foi recriada pela vídeo-criatura de Otávio Donasci, uma imensa fantasia cravejada de televisores ligados, com a qual o artista percorria o espaço dançando a música “Faixa Amarela”, de Noel Rosa.

Apesar dos experimentos realizados nos anos de 1980, o Oficina só inauguraria o Terreiro Eletrônico na década seguinte e *Acordes* só seria encenada em sua totalidade em 2012, quando o cinema ao vivo, as vídeo projeções e Vídeo Mapping já estavam incorporadas na produção do grupo. A influência das vanguardas teatrais do século XX foi registrada por José Celso no programa da peça:

Os jovens anarquistas autocoroados da universidade antropófaga criaram, com Mestres-Aprendizes, a retomada antropofágica de Brecht com a arte contemporânea que vem dos nossos corpos: mais de 60 “pessoas” plugadas a linha progressiva da Arte Pública do Construtivismo Soviético, a Meyerhold, Maiakovski ao modernismo dos anos 20 (CORRÊA, 2012, p. 19).

Em setembro de 2012, um mês antes da estreia, passei a colaborar com o grupo, sendo responsável pelas projeções mapeadas e inserts audiovisuais nas projeções em telas convencionais, além da instalação manutenção de projetores. Dadas as diversas menções

a vídeo projeções presentes na peça original, além da inclinação histórica do Oficina a trabalhar com recursos audiovisuais, foi uma percepção geral da equipe de vídeo que se buscou atualizar a estrutura da instalação audiovisual do teatro. Um projeto foi criado e endereçado ao Itaú Cultural, que firmou parceria com o teatro na renovação de projetores.

Os Kinoatuadores, como querem ser chamados o quarteto do vídeo: no corte, na montagem de imagens, Ivan Vinagre e Tiago Ramos. Nas câmeras, Acauã Sol e Renato Rosatti. Vídeo e Luz do Vídeo na meditação coletiva somaram-se e criaram uma ambiência que vai se completar com o Vídeo Mapping, assim que chegar o investimento inteligentemente aconselhado ao Banco Itaú por Milu Villela, Presidente do Itaú Cultural (CORRÊA, 2012, p. 19).

Quando da estreia do espetáculo, em outubro de 2012, o aprimoramento técnico foi notado pelo crítico da Folha de São Paulo: *“Notáveis são o incremento técnico no uso das imagens projetadas e as invenções cenotécnicas e cenográficas”* (RAMOS, 2012).

No total, a montagem de *Acordes* contou com 11 projetores: 5 deles foram utilizados no vídeo mapping que cobria todo o comprimento da pista do teatro. Outros cinco compuseram telas fixas: uma delas na parede acima da banda, uma delas na porta branca ao sul do teatro. Dois deles dedicados a telas-cortina que entravam e saíam de cena no extremo norte e no extremo sul do teatro, além de um projetor utilizado para a tela que se encontrava logo atrás da fonte, abaixo das galerias leste. Um último projetor foi utilizado para as legendas em inglês, projetadas acima da banda.

## CINEMA AO VIVO EM ACORDES

Como concluído em tópicos anteriores, o cinema ao vivo faz parte do Oficina desde seu retorno pós-ditadura, tendo figurado como um dos elementos do conceito do Terreiro Eletrônico. O cinegrafista da câmera-carne criada por Tadeu Jungle tornou-se um posto permanente no elenco da maior parte das peças dos anos 90 até atualmente, normalmente com dois, três ou mais representantes a depender do tamanho da produção. Esses cinegrafistas recebem figurinos próprios, tais quais os demais atores e têm liberdade de movimento, podendo se aproximar da ação, percorrer distâncias ao lado dos atores e contracenar com o restante do elenco e com o público.

O sinal gerado por esses atores-cinegrafistas compõe a vista dos espectadores e amplifica o olhar, revelando, por vezes, detalhes que não seriam perceptíveis de determinado ângulo das galerias. Além disso, condensam em uma única paisagem eventos que ocorrem em pontos diametralmente opostos do prédio, instigando o olhar a percorrer a arquitetura cravejada de monitores, preenchida simultaneamente por corpos em movimento e imagens desses corpos em movimento.

O resultado estético é ampliado pelo corte ao vivo, que faz imprimir as diversas angulações obtidas por atores-cinegrafistas distribuídos pelas longitudes e latitudes do teatro. Cientes das deixas presentes no roteiro, a equipe é capaz de compor planos e contraplanos, fusões, *jump cuts*, sobreposição de letreiros sobre determinada paisagem etc. A montagem gera, portanto, uma camada de informação totalmente oriunda da linguagem cinematográfica, fundindo-se organicamente à encenação.

A própria natureza da peça, que divide o elenco em dois coros antagonistas, favorece a construção da montagem do cinema ao vivo a partir do posicionamento dos cinegrafistas em relação a esses coros. Os aviadores estavam sempre ao sul, em pontos elevados do teatro, enquanto que o coro da terra, como foi chamado o coro de cidadãos, se espalhava a norte ocupando a pista em nível térreo, facilitando os *raccords* necessários para atingir-se o efeito da continuidade espacial na montagem.

Como depoimento pessoal de quem já operou o corte ao vivo, atesto que a relação do cinema ao vivo com a encenação é tão profunda e simbiótica que tive, mais de uma vez, a impressão de influenciar diretamente o ritmo da peça. No caso de um plano e contraplano, se, após a fala de um ator, eu viesse a cortar mais rapidamente que de costume para o ator que lhe daria a réplica, não seria incomum que esse, percebendo o corte pela mudança da imagem em todos os projetores e percebendo-se projetado nas telas, viesse a dar sua réplica mais rapidamente do que de costume. Segundo essa percepção, pela influência direta no decorrer da encenação e pela presença permanente em cena, o corte ao vivo me parece tão ator quanto os cinegrafistas-atores e quanto o restante do elenco.

O cinema ao vivo também se faz oportuno devido à constante expansão do espaço cênico: sobretudo a partir dos anos 2000 o Oficina realizou cenas de seus espetáculos em ambientes exteriores ao teatro, como no terreno contíguo, nas ruas das redondezas ou mesmo na bilheteria, localizada na parte externa do edifício. Muitas vezes essas cenas são transmitidas via cinema ao vivo para os espectadores presentes no interior do teatro.

Um exemplo dessa utilização em *Acordes* se dá na cena do acidente e queda dos aviadores (*A Queda*). Simultaneamente à *mise-en-scène* que ocorria dentro do teatro, uma bomba explodia no terreno ao lado. Essa explosão era captada por um cinegrafista que se deslocava para a janela do teatro, posicionava-se e, acionando o *zoom*, enquadrava o local da explosão pouco antes dela ser deflagrada, transmitindo a imagem para as muitas telas.

## INSERÇÕES DE VÍDEOS PRÉ-GRAVADOS

Um dos sinais utilizados pela mesa de corte não é oriundo das câmeras ao vivo, mas de um computador no qual uma sequência de vídeos pré-gravados é organizada de acordo com o momento em que devem ser acionados. Esses inserts audiovisuais podem ser divididos, no caso de *Acordes*, em quatro variedades: os vídeos-comentário e os vídeos-dramáticos, para seguir a denominação de Piscator, as cartelas e os vídeo-grafismos.

Os vídeos-comentário são inserções de vídeos ou fotos como uma camada adicional à encenação. Podem fazer alusão a determinado contexto histórico, como na cena do suicídio de Santos Dummont (criada por José Celso e presente, portanto, apenas nessa montagem do Oficina) frente a uma vídeo-projeção de cartazes da revolução constitucionalista.



Figura 2: Personagem de Santos Dummont observa projeção. Figura 3: José Celso em primeiro plano e projeção de vídeo ao fundo. Figura 4: De um mesmo ângulo é possível ver os atores do coro de aviadores (acima) e a projeção do coro da terra (abaixo). [Acervo do Autor] 2012.

Em outras ocasiões, podem dialogar imagetivamente com a *mise-en-scène*, como no inquérito em que o coro da terra questiona os aviadores sobre as grandes cidades, que apesar de notáveis ainda assim não foram suficientes para sustentar corretamente a vida que as habitam. O corte contrapunha as imagens do coro, distribuído pelas galerias de estruturas cilíndricas e metálicas do teatro com inserts pré-gravados de edifícios de grandes metrópoles, numa rima visual entre imagens ao vivo e videotape.

Os vídeos-dramáticos são aqueles que constituem, em si, uma cena. O inquérito da Contemplação dos Mortos é um bom exemplo. As luzes se apagam em *blackout* e todos os telões se iluminam com imagens em preto-e-branco de figuras importantes da história do Teat(r)o Oficina, como Madame Morineau, Eugêno Kusnet e Silvia Werneck. Os coros, em silêncio, observavam as imagens assim como o público. Ao fim de pouco mais de um minuto, após a exibição da última foto programada, as telas se apagam e a cena seguinte é iniciada. O mesmo ocorria em outro inquérito, no qual imagens de violência e injustiça social, em estilo de projetor de slides, sucediam-se entremeadas pelo noticiário político da campanha do governador Geraldo Alckmin.

As cartelas, letreiros e legendas possuíam dupla função. A primeira e mais óbvia consistia em dividir a peça em pequenos atos ou inquéritos. A mudança entre atos era anunciada por um gongo seguido da projeção da cartela com o número e o nome daquele capítulo. Esse pequeno ritual de passagem enfatiza a estrutura da peça, numa tática recorrente de Brecht para ampliar os efeitos de distanciamento.

Outra função, sobretudo no que diz respeito a legendas, é favorecer a participação do público ativamente na encenação, permitindo que mesmo pessoas que assistam ao musical pela primeira vez possam cantar as canções em conjunto ao coro. O próprio conceito de peça didática pressupõe que os participantes estejam todos envolvidos no processo, como salienta Brecht, de modo que eram projetadas falas para o público, convocado a atuar junto com o Coro da Terra. “A peça didática ensina quando nela se atua, não quando se é espectador. Em princípio, não há necessidade de espectadores, mas eles podem ser utilizados. A peça didática baseia-se na expectativa de que o atuante possa ser influenciado socialmente [...]”. (KOUDELA, 1991, p. 16)

Os vídeo-grafismos se inserem na montagem audiovisual em fusões com o sinal ao vivo ou rapidamente sobrepostas a ele. Situados na fronteira entre o figurativo e o abstrato, foram utilizados sobretudo no segmento final da peça, na cena de Grand Guignol em que palhaços desmembram o Sr. Schimidt, um boneco gigantesco, sempre insinuando que o espetáculo grotesco é, na verdade, benéfico a ele. Cada membro era retirado com instrumentos diferentes, incluindo motosserras, ferramentas mecânicas, facas e congêneres. Durante cada desmembramento, o vídeo ao vivo se fundia com imagens saturadas de matadouros em inserts muito curtos e acelerados, geralmente inferiores a 1 segundo de duração. O efeito acompanhava a luz, que imprimia estrobos e fazia piscar lâmpadas tubulares em ritmo acelerado e a música ao vivo, que se transformava, nesses momentos, em um pesado e ruidoso *heavy metal*.

## VIDEO MAPPING

*Acordes* não é pioneiro no uso do vídeo mapping no Terreiro Eletrônico. É possível perceber pelos DVDs dirigidos por Tadeu Jungle no Festival Oficina (que reúnem em um box as peças *Ham-Let*, *Cacilda!*, *Bacantes* e *Boca de Ouro*, todas gravadas em 2001)

que havia um projetor móvel operado manualmente. A cena inicial de *Cacilda!* consiste na imagem desse projetor circulando o espaço: hora voltado pra pista, tingindo as tábuas de madeira com fotografias de Cacilda Becker, hora direcionado para os rebatedores de som acima da banda e hora vagueando pelas estruturas metálicas. Ainda não se trata do que se poderia chamar, a rigor, de vídeo mapping, mas demonstra a intenção de projetar imagens em movimento em superfícies diferentes de uma tela branca, inserindo o vídeo na arquitetura.

Em *Bandidos* (2008), o projetor móvel dá lugar a uma instalação fixa de projetores direcionados para a pista do teatro. O texto de Schiller foi adaptado sob a perspectiva da telenovela brasileira: dois irmãos na luta pelo amor e herança de um pai morto-vivo, dono de uma emissora de televisão.

Valendo-se da atmosfera televisiva injetada no texto, a cineasta Elaine César criou uma espécie de trilha visual paralela e complementar à peça, na qual se utilizou de imagens figurativas, abstratas e do próprio vídeo ao vivo para compor o mosaico de projeções, pensando tanto nos monitores tradicionais (telas brancas) quanto no espaço da pista.

A pista do teatro virou tela, carpete branco a refletir em toda sua amplitude as projeções da densa trilha visual de Elaine César. Com a utilização sem precedentes de imagens projetadas, Zé Celso serve-se de técnicas cinematográficas e televisivas - close-up, planos sequências - para construir a narrativa (RAMOS, 2008).

Em uma das cenas antológicas da montagem, uma enorme linha branca cobre toda a pista de sul a norte, em alusão à cocaína. Um dos personagens percorre a linha em um gestual de estar inalando a substância representada pela vídeo-projeção, ao que a imagem se desfaz. Nesse caso específico, a projeção se vale de uma imagem figurativa (linha ou carreira de cocaína) e de um efeito especial (a linha é “consumida” pelo ator, desaparecendo ao passo em que ele percorre sua extensão em gestual de inalação), numa inserção do audiovisual como elemento cenográfico.

Em *Acordes*, a pista também foi integralmente coberta por projeções e, além do vídeo mapping, recebeu iluminação especial de duas faixas de *leds* nas laterais, emulando uma pista de pouso de aviões. Assim como na experiência de *Bandidos*, foi roteirizada uma trilha visual de projeções.

Em alguns casos, as imagens exploravam o campo dos símbolos, como os cifrões projetados na pista, que se transformavam lentamente em suásticas na cena que antecede a queda dos aviadores. Em outros momentos, o uso se assemelhava ao feito em *Bandidos*, dotando o espaço cênico de elementos projetados. É o caso da cena “O Canto do Bode”, em que uma personagem do Coro da Terra toma o motor do avião das mãos do Aviador ao passo em que a pista do teatro é transfigurada, pela projeção, em pista de dança de discoteca.

Há ainda efeitos cromáticos, nos quais o segmento da pista revestido de madeira é tingido de uma cor enquanto o revestimento das bordas, de concreto, é tingido de outra. Durante a cena “Suruba a Terra”, o piso recebia projeções de tons terrosos que gradualmente se transformavam em esverdeados ao passo em que o coro “semeava” o solo. Os efeitos cromáticos também podem incluir movimentos. Ao fazer piscar uma projeção de luz branco-azulada, obtém-se o efeito de uma luz estroboscópica, presente na cena do voo de Santos Dummont sobre a pista, no qual se desejou simular a “flickagem” de um filme de cinema dos anos 20.



Figura 5: Video Mapping na pista do Teat(r)o Oficina em *Acordes*. [Acervo do Autor] 2012.

## ATLETAS AFETIVOS

Conclui-se que os elementos de vídeo, o cinema ao vivo, o videomapping e os inserts audiovisuais funcionam, dentro do conceito do terreiro eletrônico, como elemento cênico de importância comparável à iluminação, à cenografia e à atuação dos coros e protagonistas, possuindo um roteiro próprio correlacionado à dramaturgia.

Tais recursos já estavam presentes nas vanguardas do teatro do começo do século XX, as quais serviram de grande influência, a partir especialmente de Bertolt Brecht, para o trabalho do Teat(r)O Oficina e do próprio conceito de Terreiro Eletrônico. Ao se deparar com a tecnologia do vídeo por intermédio de artistas audiovisuais como Tadeu Jungle, o Oficina se apoderou dos meios de produção e radicalizou o intercâmbio midiático em suas encenações, utilizando o audiovisual como ferramenta de experimentação estética e de luta política.

*Acordes*, obra de Brecht que já previa o uso de projeções e já estava presente no estatuto de refundação do Oficina, em 1984, mas só foi realizada em sua totalidade em 2012, representou um momento de renovação na estrutura de projetores e equipamentos audiovisuais do teatro, permitindo a inserção de diversas técnicas e suportes durante o espetáculo.

A experiência de ter participado desse processo, somado à leitura e ao estudo da bibliografia e da filmografia listada nesse artigo, conduziu-me à percepção de que o cinema, integrado aos demais recursos cênicos, não levou somente a projeção de filmes durante a peça, mas permitiu aos operadores, técnicos e artistas audiovisuais exercerem grande influência sobre o ritmo e sobre resultado estético da encenação, atuando em cena de modo tão presente quanto o elenco, a banda, o coro e os demais ditos “Atuadores” ou “Atletas Afetivos”, como escrito pelo diretor José Celso na abertura do programa da peça:

A Máquina de Desejo de Teat(r)O Total de “Acordes”, criada e recriada além dos ensaios, nas apresentações de cada dia, por mais de 60 pessoas atuadoras [...] nos vários fronts da Arte Teat(r)al da Atuação, multimídia à produção-administração, interligados na meditação ativa [...] O desejo de saber e criar dos vários coletivos: Luz, Vídeo, Atuação, Gestão, Figurino, Contra Regragem, Música, Arquitetura Cênica, Comunicação [...] levou a percepção de independência criativa em torno de um texto rico em possibilidades de Assembleia de tecno-artistas permanentemente mutantes (CORRÊA, 2012, p. 20).

## REFERÊNCIAS

BARDI, Lina Bo. **Teatro Oficina**. Oficina Theater 1980-1984. Lisboa: Blau/Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1999.

BULHÕES, Marcos. **O Terreiro Eletrônico e a Cidade**. São Paulo: USP, 2012.

CONCILIO, Vicente. **Baden-Baden**. Modelo de Encenação e Ação em Processo com a Peça Didática de Bertolt Brecht. São Paulo: USP, 2013.

CORRÊA, José Celso Martinez. **Programa da Peça Acordes**. São Paulo: Teat(r)o Oficina, 2012.

EWEN, F. **Bertolt Brecht: sua vida, sua arte, seu tempo**. São Paulo: Globo, 1991.

FRANCIS, Paulo. *É preciso salvar o Oficina*. São Paulo: Folha de São Paulo, 20 nov. 1980.

JUNGLE, Tadeu. **Panorama Teat(r)o Oficina**. São Paulo: Academia Filmes, 2008.

KA, Tamara. **Memória do Efêmero: O DVD no Registro do Teatro**. São Paulo: Anablume, 2008.

KOUDELA, I. D. **Brecht: Um jogo de aprendizagem**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel, **Teatro e Cinema, uma Perspectiva Histórica**. Uberlândia: ArtCultura, 2011.

PICON-VALLIN, Béatrice. **La mise en scène: vision et images**. Paris: L'Âge d'Homme, 1990.

PISCATOR, Erwin. **Théâtre politique: suivi de supplément au théâtre politique**. Paris: L'Arché, 1997.

RAMOS, Luiz Fernando. **Teatro Oficina mostra boa forma no musical 'Acordes'**. São Paulo: Folha de São Paulo, 29 nov. 2012.

\_\_\_\_\_. **Zé Celso articula "surrealidade" brasileira e insegurança mundial**. São Paulo: Folha de São Paulo, 09 out. 2008.

## ALEGORIA DA CATÁSTROFE: A HISTÓRIA DA CENSURA AO FILME *PRATA PALOMARES*

Adriano Del Duca<sup>1</sup>

**RESUMO:** O filme *Prata Palomares* (André Faria, 1971) foi realizado no contexto emblemático do pós-1968 e traz elementos estéticos e históricos marcantes da produção cinematográfica deste período. A obra de ficção assinada por André Faria é produto da experimentação cinematográfica coletiva do *Teatro Oficina* em sua fase tropicalista, no final dos anos 1960. Censurado, foi impedido de estrear na *Semaine de La Critique* do Festival de Cannes de 1971, permanecendo bloqueado para exportação até 1977 e para a exibição nacional até 1979. Apesar de desconhecido e ignorado pela historiografia do cinema, é uma das expressões cinematográficas contundentes do cinema brasileiro da virada para os “anos de chumbo”.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema Brasileiro Moderno. Cinema Marginal. Teatro Oficina. Censura. Tropicalismo.

185

## ALLEGORY OF CATASTROPHE: THE HISTORY OF CENSORSHIP IN THE FILM *PRATA PALOMARES*

**ABSTRACT:** *Prata Palomares* (André Faria, 1971) film was made in the pos-1968 emblematic context and brings esthetic elements and remarkable historical production cinematographic for this period. The works of fiction signed by Andre Faria is a product of cinematographic collective experimentation of the *Treatre Oficina* in your tropicalist phase, at the end of the 1960s. Censored, he was barred to launch in the *Semaine de La Critique from the 1971 Cannes Festival*, remaining blocked for exportation until 1977 and for national exhibition until 1979. Although he was unfamiliar and ignored by the historiography of cinemas, it is one of historiography cinematographic forceful by the Brazilian Cinema of turning point for the “lead years”.

**KEYWORDS:** Modern Brazilian Cinema. Marginal Cinema. Teatro Oficina. Censors. Tropicalism.

---

<sup>1</sup>Licenciado em Ciências Sociais – UNESP-FCL/Ar, Graduado em Cinema e Vídeo – Unespar/FAP, Mestrando em Cinema – PPGCINE/UFF. E-mail: adrianodduca@gmail.com

## INTRODUÇÃO

O filme *Prata Palomares* (1971), de André Faria, objeto central deste trabalho, teve sua carreira interrompida e atrasada pela censura por uma década, marcando sua história no campo da cultura cinematográfica como signo da luta política por sua liberação mais do que pelos méritos estéticos e políticos que tem. Abordar esta obra é tarefa bastante complexa, pois trata-se de um produto sintético de momentos cruciais no campo da cultura brasileira: é expressão da conjuntura política emblemática pós-1968 que marcou a produção artística e cultural e que delimitou novos paradigmas no campo da política e da estética; aglutina elementos do Teatro Oficina que durante toda a década de 1960 realizou transformações no teatro brasileiro estabelecendo uma postura estética de vanguarda; sua realização foi marcada por cisões e desentendimentos que rondavam o grupo do Teatro Oficina, que praticamente desmantelou-se depois das filmagens; a censura de que foi alvo é consequência direta da conjuntura política da década de 1970, o que impôs a seus realizadores uma agenda para a manutenção da existência do filme. Assim, qualquer análise mais detida sobre a obra esbarra em questões que ultrapassam as questões do cinema, exigindo uma abordagem sócio-histórica para compreensão do contexto que marca tanto a produção quanto a diegese do filme.

Este artigo é fruto de meu Trabalho de Conclusão de Curso<sup>2</sup> em Cinema e Vídeo, pesquisa que envolveu aspectos da pesquisa histórica, uma vez que há pouca bibliografia sobre esta obra específica e suas informações técnicas estão desorganizadas. Buscamos estabelecer uma metodologia de pesquisa que abarcasse mais os registros oficiais da imprensa, documentos e depoimentos já publicados, para não esbarrar na difícil tarefa de sistematizar de forma clara as informações contraditórias obtidas por fonte direta. A impossibilidade de entrevistar todos os envolvidos e de vasculhar mais a fundo os meandros da produção do filme delimitou esta abordagem metodológica, que se restringiu a organizar a informação dispersa sobre o filme, buscando interpretá-las à luz da análise conjuntural e estética da obra.

---

2DUCA, Adriano Del. Alegoria da Catástrofe: a História da censura ao filme *Prata Palomares*. Trabalho de Conclusão do curso de Bacharelado em Cinema e Vídeo. Orientador: Prof. Dr. Eduardo Tulio Baggio. Unespar-FAP, março, 2017.

Neste sentido, trabalhamos com entrevistas ao diretor André Faria, que nos concedeu três encontros, nos quais contou-nos sobre sua trajetória no cinema, o processo de aproximação com o grupo do *Teatro Oficina* através da atriz Ítala Nandi e do dramaturgo José Celso Martinez Correa, sobre o processo de criação e realização do filme *Prata Palomares* e principalmente sobre a censura sofrida. Além disso, a pesquisa contou com idas ao acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio) onde se concentra o maior número de documentos, reportagens, recortes e informações relativas ao filme, bem como a melhor cópia em película da qual foi feita uma versão em fita magnética, talvez o registro mais seguro do material.

O trabalho de organização do material de arquivo, de sistematização das informações, datas e documentos para criar uma narrativa cronológica e coerente foi amparado pela perspectiva apontada por Marc Ferro em “Cinema e História”, mais especificamente no curto capítulo “Coordenadas para uma pesquisa” (FERRO, 1992, p. 13), em que o autor apresenta brevemente as relações mais contundentes entre a História e um filme, bem como os pontos fulcrais de uma abordagem que pretenda relacionar uma análise histórica a um filme, ou um filme a um período histórico, ou ainda compreender o que é História em um filme. Todos as possíveis confusões de interpretação ou precipitações na análise são de responsabilidade deste pesquisador que escreve, na medida em que construiu uma narrativa e delimitou uma abordagem específica para lidar com o material que reuniu.

A retomada desta obra e de sua conjuntura histórica aponta para o papel do cineasta frente aos desafios políticos colocados durante a década de 1970, traz à tona as estratégias dos artistas para enunciar seu discurso fílmico, dramaturgicamente, literário ou político, bem como estabelece uma mirada crítica à conjuntura e às formulações estéticas dominantes naquele período. Notamos um diálogo crítico com a primeira geração do cinema novo, bem como uma relação indireta com a postura transgressora do cinema marginal e do movimento tropicalista. O recurso à alegoria como forma narrativa remonta a questão da ‘*narrativa de fundação*’ no cinema brasileiro e a “negação das estruturas teleológicas” como crítica estética e política a uma visão de mundo recorrente sobre o a realidade do Brasil, aspectos comuns a outros filmes que lhe são contemporâneos.

## 2 UMA ANÁLISE DE *PRATA PALOMARES*

*Prata Palomares* (1971) é um marco do cinema brasileiro justamente por ser um filme desconhecido. Sua relevância estética e histórica justifica-se pelos elementos da cultura moderna brasileira que convergem quando analisamos a obra. É uma produção cinematográfica independente, em diálogo com o movimento do Tropicalismo e com a estética chamada de “marginal”, própria do final da década de 1960 e início dos anos 1970. É consequência direta da profissionalização do *Teatro Oficina* em São Paulo, que ao longo de toda a década de 1960 constituiu uma vanguarda dramaturgica no contexto do teatro brasileiro.

No filme, dois guerrilheiros em fuga de uma revolução derrotada escondem-se em uma igreja abandonada em um lugar chamado *Porto Seguro*. Um deles decide se passar pelo vigário que a comunidade esperava enquanto o outro prepara meios para prosseguirem a fuga. No entanto, envolvidos por uma figura mística, misto de santa e prostituta, acabam se envolvendo com as disputas políticas locais. Em meio ao conflito entre o povo do local e a Família de Branco, estrangeiros poderosos, o falso padre enlouquece e assume uma personalidade messiânica. Diante de torturas, assassinatos e de seu conflito psicológico, o guerrilheiro trai seus objetivos revolucionários e instaura o “Paraíso Agora”, a alegoria de uma república messiânica e caótica que remete ao subdesenvolvimento político e cultural dos países periféricos.

O filme é dirigido por André Faria, mas foi uma realização coletiva de inúmeros artistas que atuavam de alguma maneira junto ao grupo do *Teatro Oficina*. A tematização da revolução, a crítica política às elites nacionais e ao Estado ditatorial, o tom de balanço pessimista, a estética violenta, a proximidade com a estética tropicalista e o diálogo com as vanguardas político-culturais do período se enunciam na diegese do filme.

A presente análise fílmica busca apontar estas características relacionando-as estética e historicamente, a fim de estabelecer um olhar crítico ao filme que permita refletir sua relevância eo sentido de sua proibição pela censura.

## A ALEGORIA CATASTRÓFICA, TROPICALISMO E A AUSÊNCIA DE TELEOLOGIA DA HISTÓRIA EM *PRATA PALOMARES*

Trabalharemos de forma recorrente o conceito de *alegoria* por tratar-se de um recurso estético e narrativo fundamental ao filme analisado. A acepção do termo é complexa e remete a algumas tradições filosóficas e literárias com sentidos diversos. Seu sentido na tradição Greco-latina, conforme nos informa Ismail Xavier, “etimologicamente *allos*(outro) + *agoreuein* (falar na assembléia) – traz a ideia de falar uma coisa referindo-se a outra, o conteúdo manifesto estando no lugar de algo que, embora ausente, é seu significado” (XAVIER, 2012, p. 465). Mas esta definição, apesar de elucidativa, não contempla o uso contemporâneo da alegoria no cinema, no qual ela pode estar associada à uma dimensão narrativa – o texto, o personagem ou o local, como alegorias – e a uma dimensão da composição visual – associada à descontinuidade, pluralidade de focos, colagens, fragmentações e outros efeitos de montagem (XAVIER, 2012, p.38).

Neste sentido, trabalhamos com a definição emprestada de Angus Fletcher, aqui resumida por Ismail Xavier, que dá conta das metamorfoses da alegoria ao longo do tempo e de seu sentido no uso narrativo moderno.

[...]no âmbito da mise-en-scène, desfilam personagens cuja aparência tende ao diagramático, à constelação de traços marcantes que as insere num sistema de oposições bem nítidas e, no limite, elas compõem de modo a escancarar sua condição de ‘personificações’ de forças dentro de um mundo hierarquizado. Sua ação, mesmo numa linearidade aparentemente simples, pode adquirir um tom de ritual, de uma jornada feita de procura obsessiva, ou pode estar justaposta a ações paralelas espelhadas de forma rigorosa num jogo de repetições, que assinalam uma ordem cujo horizonte é enigmático. Em casos limites há uma causalidade mágica a inserir os agentes numa progressão do cosmo que nem sempre é unívoca em seu sentido. Os espaços destas ações e causalidades se estruturam como microcosmos mais ou menos fechados, podendo receber nomeações reveladoras (XAVIER, 2012, p.39).

Buscaremos estabelecer uma análise que extraia da narrativa descrita anteriormente os elementos que compõem a alegoria do filme, sua estruturação nos personagens, na espacialidade e na textura da narrativa através de seus recursos de montagem e uso da linguagem cinematográfica.

*Prata Palomares* tem a marca da transição temática e estética ocorrida entre o ocaso do Cinema Novo e a construção do tropicalismo e do cinema marginal. Neste sentido, estabelece uma narrativa a um só tempo crítica ao Estado autoritário, mas também à incapacidade da militância de esquerda em esboçar respostas efetivas. Sua alegoria expõe um 'lugar' – Porto Seguro – tomado por uma aristocracia imperialista, e uma outra 'nação-distópica' – o Paraíso Agora – vislumbrada messianicamente por um guerrilheiro em fuga que se converte em um padre alucinado. De um lado, temos o personagem de um Prefeito populista da cidade de Porto Seguro, figurando a burguesia nacional entreguista; de outro, temos um 'Povo' amorfo, alienado, ensimesmado em crenças e rituais, incapaz de tomar as rédeas do processo histórico, passivo diante de seu líder Tonho e, posteriormente, do falso padre/messias. De um lado, uma Família estrangeira, *Kitsch* e ritualizada exercendo a dominação pela violência; por outro, temos uma Santa/Prostituta que encarna a violência reativa do povo e a ritualização da revolta política.

Os personagens são alusivos a situações concretas da história recente do Brasil. A construção destes personagens não é psicológica ou dramática, mas carrega um conteúdo ideológico na medida em que exagera ou estereotipa aspectos históricos, políticos e culturais presentes na complexidade social. Ao estilo diagramático e com oposições marcantes, as relações estabelecidas entre estes personagens e que farão andar a narrativa também são formas de desnudar relações políticas e sociais. Sem evidenciar classes, personalidades ou instituições, o filme elabora uma mística interna que, no jogo do ocultamento da realidade, expõe, através da metáfora alegórica, as contradições do subdesenvolvimento social e cultural. A escolha por uma estrutura não industrial para a produção de *Prata Palomares*, associada ao recurso alegórico, está em diálogo com esta postura crítica, que permeou a práxis dos cineastas de esquerda naquele contexto.

[...]o contexto de rápidas transformações culturais e estéticas nos anos 60 marcou um cinema que internalizou a crise política da época em sua construção formal, mobilizando estratégias alegóricas marcadas pelo senso da história como catástrofe, não como uma teleologia do progresso técnico-econômico ou da revolução social, nem como promessa de estabilização de uma cinematografia no médio ou longo prazo, muito menos como sugestão de contato com uma transcendência capaz de definir um campo de esperanças (XAVIER, 2012, p.13).

A alegoria de 'nação' que é desenvolvida na diegese de *Prata Palomares* não é clara em seu sentido histórico, pois rompe tanto com a teleologia de redenção histórica, na qual o povo liberta-se de opressores e instaura outra ordem, bem como tampouco faz alusão a uma 'narrativa de fundação' positiva do "novo lugar". A concepção de 'Revolução' presente na narrativa, apesar de estar evidentemente inspirada na ação guerrilheira castro-guevarista<sup>3</sup> e no contexto histórico da disputa entre o 'bloco soviético' e o 'bloco capitalista'<sup>4</sup>, também não é historicamente clara com suas referências. Há uma mística sincrética por trás das representações políticas e religiosas no filme, cruzando as referências do cristianismo às do candomblé, das revoltas regionais com a guerrilha, criando assim um ambiente completamente absurdo, uma conjunção política improvável que, através da metáfora violenta da guerrilha e de uma representação agressiva do contexto histórico, remete a interpretação do espectador à história dos países latino-americanos.

A metáfora da guerrilha [...] compôs um dos referenciais para a arte produzida dentro destas estratégias de agressão dirigidas à platéia. Em alguns casos, como o do Teatro Oficina a partir de 1968, e o do cinema marginal, a impaciência se desdobrou em pesquisas de estratégias localizadas num além (ou aquém) da representação, na esfera do ritual que ativa pulsões e, não raro, se faz grito expressionista. Há uma cruzada que, pelo insulto, quer mobilizar (XAVIER, 2012, p.48).

O que se vê é uma concepção de "nação não-formada", impactada por colapsos do subdesenvolvimento e pela derrota da guerrilha revolucionária, situação oposta ao conceito de "narrativa de fundação" que permeou filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha. Em *Prata Palomares* identificamos a cidade de *Porto*

---

3 Fidel Castro e Che Guevara, líderes emblemáticos da Revolução Cubana, inspiraram, assim como outras personalidades revolucionárias, teorias e táticas para a revolução social. A revolução em Cuba foi marcada pela tática do combate da guerrilha rural como ponto de apoio ao movimento popular que se desencadeava na cidade. A concepção de guerrilha como caminho para a tomada do poder popular é comumente chamada de 'guerrilheirismo' no chavão da esquerda lusófona. O binômio 'castro-guevarismo' refere-se aos sobrenomes dos líderes revolucionários de Cuba.

4No pós segunda guerra mundial, com a divisão de nações entre um contexto liberal/capitalista e outro estatal/comunista, o mapa geopolítico tendeu a definir-se entre os países alinhados com a potência capitalista (EUA) e a potência comunista (URSS). O período descrito neste trabalho é justamente este, o qual ficou conhecido pela historiografia como "Guerra Fria". O bloco soviético seria aquele ligado aos países socialistas ou em perspectiva revolucionária de inspiração nos soviets russos e o bloco capitalista aglutinaria o conjunto de países alinhados à perspectiva liberal simbolizada pelo capitalismo norte-americano.

*Seguro* como um lugar alegórico mais próximo do conceito de “alegoria da catástrofe”<sup>5</sup>, como enuncia Ismail Xavier quando analisa a *Eldorado de Terra em Transe* (1968), também de Glauber (XAVIER, 2007, p. 186). A transição política e cultural ocorrida no fim da década de 60 marcou esta mudança nas representações estéticas da “nação” no cinema brasileiro e esta construção pessimista é evidente em *Prata Palomares*.

Na tensão entre a fragmentação e a totalização do discurso, *Prata Palomares* tende à fragmentação. Sua metáfora para a ‘nação’ quando não é irônica é negativa. O desdobramento da crise de *Porto Seguro* não remete a soluções ou mesmo apontamentos abertos sobre o futuro, é taxativamente pessimista. Os personagens que poderiam ser os portadores do futuro – a Santa que deseja um filho, os revolucionários que querem voltar a *Maracangalhae* Tonho e sua revolta liberadora – são avassalados pelos acontecimentos. O sentido negativo da alegoria relaciona-se claramente com o conceito forjado por Ismail Xavier quando analisa *Eldorado*, bem como com um sentido estético ainda mais drástico da *mise-en-scène* marginal ou tropicalista, mais afeita a uma representação que choça pelo abjeto, pelo encadeamento de agressões ao bom gosto ou à possibilidade recepção catártica da narrativa filmica.

Esta postura violenta, própria do tropicalismo, aponta uma reinterpretação de experiências modernistas na literatura das décadas de 1920 e 1940, assim como marca uma postura moderna no teatro e cinema de vanguarda de fins da década de 1960. O grupo do *Teatro Oficina*, central na concepção e realização do filme *Prata Palomares*, foi durante os anos sessenta um dos principais expoentes deste *Tropicalismo* em montagens como *O Rei da Vela* (1967), de Oswald de Andrade, *Roda viva* (1960), de Chico Buarque de Holanda, e *Galileu Galilei* (1968), de Bertolt Brecht, todas elas dirigidas por José Celso Martinez Correa, importantes no processo de modernização da dramaturgia nacional.

A narrativa de *Prata Palomares*, consequência deste acúmulo estético, não contempla uma teleologia clara. Sua diegese não tem encadeamento direto com a realidade sócio-histórica e não respeita internamente uma sucessão de acontecimentos que se

---

5 Ismail utiliza o conceito de “alegoria da catástrofe” para estabelecer comparações entre os recursos alegóricos dos filmes *Terra em Transe* (1968), de Glauber Rocha, e *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla. Em ambos, notam-se usos de metáforas e outros recursos de linguagem que apontam uma visão catastrófica da nação. A ‘estética da fome’ dos cinemanovistas é sobreposta por uma ‘estética do lixo’ pelo cinema marginal.

justifiquem, apesar de manter alguma lógica discursiva que permita a compreensão dos acontecimentos. Esta ruptura com a visão teleológica da história e a crítica à perspectiva nacionalista é um indício da aproximação temática ao *Tropicalismo*. Há a cisão crítica com a elite nacional e a presença do estrangeiro, mas há também uma descrença na efetividade da resistência do povo. O simbolismo da derrota e da violência está exposto também nas atitudes contraditórias dos personagens guerrilheiros e na situação amorfa do povo. Tonho, o único que enuncia claramente a perspectiva de organizar a libertação do povo, é morto pela elite em ritual de tortura.

Podemos notar ao longo do filme referências à música popular brasileira e latino-americana através de Roberto Carlos, Dorival Caymmi, Noel Rosa e Daniel Viglietti. Surgem ainda citações do Novo Testamento Bíblico, trechos da Revolução Cultural de Mao TseTung, frases de Fidel Castro. Elementos da cultura pop, como *The Beatles* e *Rolling Stones*, surgem na trilha sonora e em diálogos. Afora um grande número de outras imagens que surgem ao longo do filme, estabelecendo este contato entre a alegoria e a realidade. Há uma atitude própria do modernismo de estabelecer representações religiosas sincréticas, mesclando a cultura popular com a representação alegórica. O pastiche de referências é talvez uma das marcas mais fortes da postura tropicalista do Teatro Oficina e na estruturação estética de *Prata Palomares*. Junto dela está uma postura de estranhamento que utiliza a citação e a reflexividade como forma de expor o procedimento narrativo, quebrando com o ilusionismo próprio da técnica cinematográfica.

[...]no seu jogo de contaminações – nacional/estrangeiro, alto/baixo, vanguarda/kitsch – o tropicalismo pôs a nu o seu próprio mecanismo. Ou seja, chamou a atenção para o momento estrutural das composições, lembrando um tipo de estranhamento que ganha maior nitidez nas artes visuais e de mise-en-scène [...]. Pela função que cumpriu no procedimento tropicalista, a citação se articulou a outro protocolo da modernidade, igualmente programático e variado em suas acepções: a reflexividade, a exibição dos materiais e do próprio trabalho de representação (XAVIER, 2012, p.50).

Encontramos na representação dos atores, no cenário e na construção da mise-en-scène características próprias à “*estética do lixo*”, da valorização do grotesco, do abjeto e do violento. O grito, o sangue, a sujeira, um apelo ao kitsch não apresentam-se como referência distorcida da tradição clássica, mas como decadência de uma sociedade

condenada ao subdesenvolvimento econômico, moral e civilizatório. A ritualização da política também aparece de maneira jocosa e pessimista, evidenciando a representação, a teatralidade do ato. A dominação política se dá pela fé, como dominação carismática tanto da *direita* como da *esquerda*. A autoridade não está posta pela razão, mas sempre pela doutrina ou afeto, como no paternalismo e no populismo, e isso será enunciado pela caricatura, não por atitudes ou personagens realistas.

*Maracangalha*, o local sublevado de onde os rebeldes fogem no início do filme e para onde pretendem voltar, é um sujeito oculto e novamente remete à ideia de crise da nação-sujeito. Não há a construção de uma utopia redentora oposta à catástrofe de *Porto Seguro* que abarque a expectativa revolucionária: desde o início *Maracangalha* está derrotada. O ímpeto resistente dos guerrilheiros vai sendo domesticado pela tragédia que envolve *Porto Seguro* e a saída surge como uma distopia violenta e ‘esculhambada’ que é o *Paraíso Agora*.

O recurso à alegoria de uma revolução derrotada, de guerrilheiros em fuga, de uma elite parasitária e entreguista, bem como à tresloucada atuação da esquerda, aliando-se à tradição messiânica e religiosa, evidencia uma consciência da crise que se vivia naquele momento e estabelece pontos de uma crítica irônica e violenta. A postura do cineasta na organização da narrativa, desarticulando as estruturas temporais, espaciais e a clareza dos personagens, indica a tentativa de estilizar a legibilidade do filme e estabelecer um olhar caótico a uma conjuntura marcada pela violência. Através da *alegoria catastrófica*, reflete implicitamente uma visão de sociedade e uma visão sobre o próprio cinema.

As alegorias entre 1964 e 1970 não se furtaram do corpo a corpo com a conjuntura brasileira; marcaram muito bem a passagem, talvez a mais decisiva entre nós, da ‘promessa de felicidade’ à contemplação do inferno. Passagem essa cujo teor crítico não deu ensejo à construção de uma arte harmonizadora, desenhada como antecipação daquela promessa, mas sugeriu, como ponto focal de observação, o terreno da incompletude reconhecida (XAVIER, 2012, p.32).

As características de descontinuidade e fragmentação que dão ao filme uma textura ininteligível são partes de uma “experiência de transgressão” próprias de um cinema experimental em conflito com os parâmetros do mercado. Mais que isso, o cineasta e demais artistas envolvidos na criação de *Prata Palomares* evidenciam na obra o conflito declarado

ao regime político vigente em sua época. Esta postura demarcada no filme incidirá sobre os desdobramentos históricos do mesmo, marcando seu lugar na história do cinema brasileiro a partir da perspectiva de combate ideológico e estético no qual seus autores se colocaram. O cinema, arte da síntese, envolve procedimentos que articulam narrativa e composição visual, mas também a realidade social e política. Neste sentido, mesmo que as metáforas sejam vigorosas, esbarram sempre nos muros concretos da realidade histórica.

## **A HISTÓRIA DA PRODUÇÃO DO FILME *PRATA PALOMARES* E A SUA CENSURA (1969-1985)**

O filme *Prata Palomares* tem em sua trajetória no campo da cultura um aspecto interessante: justamente por ter sido proibido integralmente pela censura, sua não circulação manteve-o inédito e curiosamente em diálogo com o processo político e cultural que se deu entre início dos anos 70, marcado pela repressão pós- AI-5, e meados da década de 80, período de distensão do ditadura civil-militar e abertura política. O processo de tentativa de liberação, as campanhas internacionais pela sua exibição em festivais e a posterior liberação do filme, mesmo que atrasada e datada, o colocaram no noticiário e, de alguma maneira, na reflexão daqueles que pautavam a discussão cultural, desde realizadores a críticos. O filme, desconhecido, atravessou a década como um mito silenciado. Liberado em 1977 para carreira internacional e em 1979 para festivais no Brasil, só pôde ser lançado comercialmente em 1984. Entre o início da criação do roteiro em 1969 até seu tímido lançamento comercial em 1984, passaram-se quinze anos. O filme, seus realizadores e todo o conteúdo ligado ao material atravessaram, assim, as trevas do regime civil-militar, simbolizando a crise político-cultural que se desdobrou até a reabertura política.

André Faria chegou a São Paulo em 1969 com uma boa experiência no cinema carioca. Realizara, a convite de Nelson Pereira dos Santos, estágio em *Garota de Ipanema* (1967) de Leon Hirszman. Depois disso, fez assistência de fotografia em *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), de Glauber Rocha, e a Direção de fotografia no episódio dirigido por Luiz Rosenberg em *América do Sexo* (1969), filme com episódios dirigidos também por Flavio Moreira da Costa, Rubens Maya e Leon Hirszman. É no set do episódio de Rosenberg que conhece Ítala Nandi e José Celso Martinez Correia, que integravam

o elenco. Aproxima-se assim do grupo do *Teatro Oficina*, onde trabalhou na montagem do espetáculo *Galileu Galilei*, também em 1969. Neste período, José Celso indicava ao grupo a ideia de formar o “Oficina-Cinema”, experiência que levaria ao desenvolvimento do projeto do filme *Prata Palomares*. Em entrevista para o Jornal de Brasília em setembro de 1979<sup>6</sup>, André relata sinteticamente o surgimento do projeto do filme: “eu trabalhei no Galileu Galilei. Aí o Zé Celso propôs a gente abrir o Oficina-Cinema. Todo o Pessoal do Oficina acatou entrando no filme”(FRANCISCO, 1979).

Ítala Nandi conta em seu livro autobiográfico “Teatro Oficina, onde a arte não dormia” que André já tinha um argumento de longa metragem e que, diante da ideia do Oficina-Cinema, e depois dela insistir pessoalmente para que o grupo o lesse, o roteiro acabou agradando a todos:

Decidimos, então, que faríamos duas produções: uma teatral com Fernando [Peixoto] na direção, enquanto que Renato [Borgui], Zé [Celso Martinez] e André [Faria] se dedicaram a acabar o roteiro do filme que se chamava *Porto Seguro*, para dar a ele a ‘linguagem-Oficina’. Ao final o filme passou a se chamar *Prata Palomares*. Prata porque seria a cor das balas, e Palomares por ter sido a cidade da Espanha onde caiu um caça americano, que levava duas bombas H – uma encontrada e outra não (NANDI, 1998, p.238).

Há neste depoimento de Ítala uma informação fundamental para a reflexão sobre o sentido estético do filme e sua direção dramaturgic e cinematográfica. André, José Celso e Renato Borgui trabalharam juntos no desenvolvimento e conceituação do filme, com a intenção de que fosse um projeto com a “linguagem Oficina”. De fato, o filme estampa esta característica e apesar de ser assinado por André, é fruto de uma criação coletiva, assim como eram os espetáculos do *Teatro Oficina*. Essa percepção é fundamental para a análise que fazemos sobre o uso da linguagem cinematográfica em *Prata Palomares* e também para as conclusões que estabelecemos aqui sobre o processo de criação do filme.

Entre fevereiro e junho de 1970, conseguiram o apoio do Banco Econômico da Bahia S/A, na pessoa de Luiz Augusto Sacchi e de João Guerra e Marcos Guimarães da São Paulo Minas Investimentos, que apostaram corajosamente na missão de produzir o filme. Ítala relata, inclusive, que nunca faltou dinheiro pra produção do filme até a completa finalização e que “os problemas que aconteceram foram [em termos] humano e de censura”

<sup>6</sup> Reportagem “Terror, terrorista ou real?” de Severino Francisco no Jornal de Brasília, 29/09/1979.

(NANDI, 1998, p. 241). Em junho, iniciam as filmagens em Santa Catarina, na parte antiga da Ilha de Florianópolis. As filmagens desenrolaram-se até setembro, entres muitos conflitos na equipe e reavaliações do projeto que, segundo André Faria, teriam gasto 740 mil cruzeiros<sup>7</sup>.

No início das filmagens, havia um acordo de que José Celso dividiria a direção com André, o dramaturgo voltado à direção de atores, e o cineasta ligado à direção geral, ou seja, técnica e composição cinematográfica. No entanto, desacordos de liderança atrapalhavam as filmagens e colocaram a equipe em crise. Uma greve da equipe foi desencadeada. Houve troca de elementos da equipe técnica em meio às filmagens. O clima já tenso de filmar em um local distante com toda uma equipe deslocada, em situação semi-clandestina, fora agravado por estas tensões e implodiram as relações de confiança. Havia uma divisão gerada pela concorrência e falta de diálogo que rachava a equipe entre os que se posicionavam ao lado de José Celso e Renato Borgui e aqueles da técnica, mais próximos a André Faria e Ítala Nandi. No auge da crise, Ítala se recusa a atuar na presença de José Celso Martinez e a equipe de direção é obrigada a parar para reorganizar os trabalhos que não caminhavam.

Segundo o relato de Ítala, a situação se desdobrou da seguinte maneira:

[...] assim que cheguei ao local de filmagem, convoquei atores, técnicos e figurantes e, na presença de todos, inclusive do próprio Zé Celso, comuniquei que não rodaria mais um fotograma sequer enquanto ele continuasse no set, perturbando nosso trabalho. No mesmo dia, embarcamos todos os quatro (Zé Celso, Renato, André e Ítala) para São Paulo. Na manhã seguinte, realiza-se uma reunião no Banco Econômico da Bahia S/A, na sala da presidência, entre nós e os financiadores do filme. Depois de nos ouvirem, chegaram a uma conclusão lógica: Zé Celso deveria ficar em São Paulo [...]. Fernando iria conosco para desempenhar a função de diretor artístico (de atores), papel que Zé havia se recusado a fazer (NANDI, 1998, p. 245).

Os relatos carregam suas visões particulares e não foi possível a esta pesquisa resgatar os detalhes sob todos os pontos de vista envolvidos. As entrevistas com André Faria não foram gravadas integralmente, José Celso não concedeu entrevistas e também não há registros escritos por ele sobre os desentendimentos e a conclusão das filmagens de *Prata Palomares*. Ítala Nandi, apesar de não conceder entrevistas, publicou suas posições em seu livro supracitado. Além disso, dispusemos de fontes indiretas como imprensa e documentos sobre a censura do filme. Em cinema, arte essencialmente coletiva, as tensões tão comuns

<sup>7</sup> CALDIERI, Sérgio. Tribuna da Imprensa – 29/09/1979.

entre membros da equipe refletem na obra e compõem, na tela e fora dela, o corpo do filme. Há em *Prata Palomares* a evidência da direção artística do *Teatro Oficina*, sua equipe o compõe da criação dramaturgica à cenografia, contaminando com a criatividade do grupo toda a obra. André, Ítala, Fernando, José Celso, Renato Borgui, bem como grande parte da técnica eram parte ativa daquele coletivo que ali vivia suas crises internas. As disputas pelo discurso ou pelo controle do set de filmagens, do método composição e gravação das cenas, apontam questões mais de ordem pessoal do que propriamente estéticas. Sempre haverá, entre aqueles que compõem a obra, rivalidades, conflitos, disputa de influência pelos rumos da produção, sendo a obra o resultado destas disputas, com as marcas de todos os que se envolveram e das resoluções que puderam ser tomadas. Marc Ferro, sobre isso, nos alerta:

Assim como todo produto cultural, toda ação política, toda indústria, todo filme tem uma história que é História, com sua rede de relações pessoais, seu estatuto dos objetos e dos homens, onde privilégios e trabalhos pesados, hierarquias e honras encontram-se regulamentados, os lucros da glória e do dinheiro são aqui regulamentados com a precisão que seguem os ritos de uma carta feudal: guerra ou guerrilha entre atores, diretores, técnicos, produtores, que é mais cruel à medida que, sob o estandarte da Arte, da Liberdade, e na promiscuidade de uma aventura comum, não existe empreendimento industrial, militar, político ou religioso que conheça diferença tão intolerável entre o brilho e a fortuna de uns e a obscura miséria de outros artesãos da obra (FERRO, 1992, p.17).

A História se impõe sobre a obra e sobre os realizadores de inúmeras maneiras, seja nos aspectos mais subjetivos expressos nas relações entre os membros da equipe, suas visões de mundo e perspectivas de ação, seja nos desdobramentos políticos e econômicos que envolvem o empreendimento artístico e cultural. Os desdobramentos que ainda impactariam a produção e circulação do filme são próprios do seu tempo histórico e têm ecos daquilo que já estava presente desde a sua idealização. Assim como o coletivo de artistas ali engajados é consequência concreta da articulação entre indivíduos que naquela conjuntura elaboravam uma voz dissonante tanto na política quanto na estética, a recepção desta obra pela crítica, pelos agentes culturais e pela oficialidade do Regime político vigente também está materialmente impregnada pelo contexto histórico em que foi forjada.

Em 1971, vivendo no Rio de Janeiro, André finaliza o filme na moviola da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro junto aos montadores João Ramiro e Amauri Alvez, com a colaboração de Ítala Nandi. É neste contexto, com o filme recém-finalizado, que recebem o convite a participar da *Semaine de La Critique*, mostra paralela aos filmes que concorrem à Palma de Ouro no Festival de Cannes, na França. Sem uma cópia comercial pronta, o filme ainda não havia sido submetido à censura. André Faria relata que, apesar disso, remetem o filme à França por meios clandestinos, dentro de bagagens do diretor e da atriz Ítala que iria à França representar outros dois filmes em que havia atuado: *Os Deuses e os Mortos* (1970), de Ruy Guerra, e *Pindorama* (1971), de Arnaldo Jabor.

Paralelamente a isso, submeteram o filme à censura na tentativa de obter a liberação para a exibição internacional. No entanto, o conteúdo político frontalmente contrário ao teor permitido pela cultura oficial da ditadura civil-militar, bem como o acabamento estético transgressor, fizeram com que o filme fosse integralmente vetado, e o visto para exportação, negado. A direção do Festival, na figura de Pierre Henri Deleau, é informada e tenta várias medidas para a liberação do filme. Primeiro um telegrama com assinatura de mais de 20 entidades internacionais é encaminhado ao Ministro da Educação Jarbas Passarinho. Entre os subscreventes estavam Luis Buñel, Roman Polanski, Orson Welles, Elizabeth Taylor, Luchino Visconti, Louis Malle, John Lennon, membros da Associação Francesa de Cineastas, entre outros artistas presentes no Festival de Cannes daquele ano. O Ministro sequer contestou o documento. O filme, que já havia sido programado para a *Semana da Crítica*, teve de ser retirado da programação, por exigência do Instituto Nacional de Cultura (INC) brasileiro. O diretor do Festival, Pierre Henry Deleau, através da Associação Francesa dos realizadores, assumiu a causa do filme a fim de obter a sua liberação. A embaixada francesa intercedeu junto à embaixada brasileira, no entanto a exibição continuou vetada.

Tanto André quanto Ítala contam que o filme participou de sessões privadas, nas quais obteve popularidade, pois muitos queriam ver o filme proibido pelo regime político brasileiro, mas não puderam efetivar vendas e contratos de exibição pela falta da guia de exportação do filme. Uma promissora carreira internacional e que traria ao filme possível

projeção diante da crítica especializada foi interrompida aí. A direção do Festival de Cannes mantém o convite por todos os anos seguintes, até 1977, quando recebeu autorização pra exibição internacional. A este respeito o jornalista Sergio Caldieri nota algo característico sobre este filme longamente vetado.

*Prata Palomares* é até hoje o único filme dentro da história do Festival de Cannes a receber convite durante 6 anos consecutivos para participar do mais famoso Festival de Cinema do mundo. O Diretor Pierre Henry Deleau, da Quinzaine dos realizadores e componente da associação francesa de realizadores, assumiu a causa desse filme e deu aos seus realizadores a solidariedade que lhes era negada na sua terra(CALDIERI, 1979).

Em 1972, o filme foi convidado novamente para participar da Semana da Crítica do Festival de Cannes. O diretor André Faria recorre à censura para pedir concessão de um certificado provisório especificamente para participar do festival – pedido que lhe foi sumariamente negado, apesar da insistência do Festival de Cannes. Em 1973, o filme é convidado a participar da Mostra de Cinema de Los Angeles, nos Estados Unidos da América. Houve um novo pedido de liberação à censura, o que foi novamente negado. Entre os anos de 1974 e 1977, André dedicou grande parte de seus esforços profissionais pela liberação, mesmo que provisória do filme, para participar em festivais internacionais, o que ocorreu apenas em 1977 quando o então ministro Reis Veloso concedeu o atestado, permitindo *Prata Palomares* ser o representante do Brasil na *Quinzaine dês Realisateurs* do Festival de Cannes.

O diretor aproveitou a viagem do filme à Europa e participou também do *Festival Internacional de Cinema de San Sebastian*, na Espanha, além da Seleção especial do *Cine OlympicEntrepot*, em Paris. Quando a película retornou ao Brasil, Rogério Nunes, diretor da Divisão de Censura a Diversões Públicas (DCDP) alega que o filme “tem problemas com representações da fé da Igreja Católica” já que em uma das cenas o pároco interpretado por Renato Borgui reza a missa de frente aos fiéis, atitude proibida pela Igreja à época,

e, por isso, o censor atribui a liberação do filme à CNBB. O cineasta apresenta o filme aos cardeais brasileiros que o recebem bem, emitindo inclusive notas favoráveis ao filme<sup>8</sup>. Mesmo assim, a censura manteve o filme interdito para exibição nacional.

Observa-se uma articulação complexa a fim de inviabilizar a carreira do filme em território nacional. As autoridades, diante da resistência de mais de meia década do diretor, apelam pra expedientes escusos à sua metodologia comum, criando obstáculos intransponíveis à liberação do filme. Mesmo com as declarações positivas dos cardeais da CNBB e com listas de convites de festivais para a participação do filme, o órgão de censura segue intransigente. Cumpre ressaltar que, no período da década de 1970, a estrutura da censura brasileira passou por significativas mudanças. Após o AI-5, ela desloca-se para a sede da Polícia Federal em Brasília, alterando drasticamente o perfil de seus funcionários, bem como recrudescendo o controle aos bens imateriais produzidos nacionalmente. Se quando a censura funcionava dentro de estruturas estaduais havia margens de negociação para liberação de trechos, troca de palavras ou sentidos completos para a liberação parcial da obra, uma vez centralizada no Distrito Federal, a censura passou a atuar com vetos rígidos que mutilavam as obras, inviabilizando seus sentidos ou vetando completamente sua circulação.

O filme *Prata Palomares* foi alvo desta situação, mas soma-se a isso o fato de que o grupo do Teatro Oficina já era velho conhecido dos censores. Todas as suas obras sofreram cortes e ajustes. José Celso e Ítala Nandi já haviam intervindo diretamente, ora mais distendidos, ora mais armados, pela liberação de suas peças<sup>9</sup>. O filme, apesar de assinado por André Faria, carregava em seu bojo todo o conteúdo estético e político que tanto a crítica teatral, como os censores conservadores, repudiavam: a estética da agressão, o uso de palavras inadequadas, o gosto pelo abjeto, a afronta aos símbolos

---

8 Informação dada por André Faria em entrevista a esta pesquisa. Informações com o mesmo teor aparecem em entrevista a Sergio Caldieri na matéria da Tribuna da Imprensa – “*Prata Palomares*, interdito há 9 anos” em 29/09/1979.

9 O pesquisador Daniel Martins Valentini, em seu artigo “Uma leitura sobre a censura ao Teatro Oficina nos anos 1960”, recapitula peça a peça, processo a processo, os trâmites da censura à obra do Oficina durante os anos sessenta, concluindo que não houve um texto sequer do grupo que não sofreu cortes, adaptações ou empecilhos para a exibição. O trabalho foca sua investigação nas peças *A vida Impressa em Dólar* (1961); *Todo Anjo é terrível* (1962); *Pequenos Burgueses* (1963); *Andorra* (1964); *O Rei da Vela* (1967); *Galileu Galilei* (1968), *Roda Viva* (1968) e *Na Selva das Cidades* (1969).

cristãos, forte sexualização e conteúdo político considerado subversivo. Além disso, seus atores já carimbados pelos censores e a assinatura de José Celso no roteiro possivelmente colaboraram para acender a atenção da ala mais conservadora da censura federal.

Em 1978, com o fim do AI-5, acaba também a censura prévia à imprensa e esta se torna uma arma aos cineastas e artistas na liberação de suas obras encontradas nas prateleiras da censura. Neste momento, os autores passam a recorrer diretamente ao Conselho Superior de Censura, acreditando que a instância máxima não iria manter o veto aos filmes, diante da abertura que o Estado vinha experimentando. Este clima menos sufocante à produção artística permitiu a realização, não sem problemas, de uma sessão de filmes até então proibidos pela censura, durante o Festival de Gramado de 1979.

Realizado entre 22 e 27 de janeiro, a assim chamada “Mostra Negra” obtém uma liberação provisória pra exibição privada no Festival de Cinema de Gramado de alguns filmes que estavam proibidos há anos no país. A mostra foi composta por *Prata Palomares*, de André Faria, *25 – A revolução de Moçambique*, de José Celso Martinez Correa e Celso Luccas, *Iracema*, de Jorge Bodansky e Orlando Senna, e *Contos Eróticos*, de Joaquim Pedro de Andrade, Eduardo Scorel, Roberto Santos e Roberto Palmari. A mostra foi um marco importante na queda de braço com a ditadura e a censura.

É neste contexto que inúmeros filmes conseguem liberação para exibição em festivais nacionais apoiados em táticas diversas dentro dos órgãos de censura. 1979 é também o ano da Anistia que fez retornar ao Brasil diversos artistas, intelectuais e políticos que viviam fora do país desde o recrudescimento da violência do Estado nos fins da década de 1960. Com o General Figueiredo como presidente, a ala das forças armadas mais alinhada com a abertura do regime ganhou espaço e iniciou, não sem contradições, um lento processo de liberalização da expressão artística e cultural, fato que beneficiou diretamente o filme *Prata Palomares*.

Liberada a exibição em território nacional, o filme é selecionado a participar do XII Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, que ocorreu em setembro de 1979. Este talvez tenha sido o espaço no qual o filme consegue afinal a projeção merecida, mas com um atraso que o fez soar como um libelo político anacrônico. Num ambiente político que se abria, o filme expunha uma representação alegórica sobre o período mais sombrio vivido

durante os últimos anos do regime civil-militar. *Prata Palomares* conquista dois prêmios, o de Melhor Cenografia para Lina Bo e Melhor Direção para André Faria. Foi quando a imprensa e a crítica puderam finalmente tomar contato com a obra, ouvir e publicar abertamente o discurso de André Faria que passara os últimos sete anos em batalha contra as agências de censura e o Estado que o silenciava.

A ala mais progressista da crítica cinematográfica não ignorou a qualidade do discurso buscado pelo filme, sabendo situá-lo em seu contexto de produção e ler à contrapelo o que viram na tela: o filme ganhara uma dimensão de registro histórico daquele período sinistro da História do país. Mas não faltaram textos apontando o anacronismo ou mesmo a agressividade das imagens que compõem a estética alegórica e catastrófica da película de André Faria. No entanto, esta aparição e a projeção que o filme alcançou foram o trampolim necessário para pleitear junto ao Conselho Superior de Censura a liberação para a comercialização do filme, o que ocorre em meados de 1980.

O estrangulamento temporal e ideológico causados pela censura impôs ao filme o desinteresse comercial. Liberado em 1980, só pôde chegar às salas em maio de 1983. Durante três anos, André viveu ainda a difícil tarefa de convencer distribuidores a assumir o risco comercial de um filme que, apesar de estética e politicamente relevante, já somava quase 10 anos de idade. Fora do contexto político que o gestou, restava o interesse histórico do filme, que além de sua saga pela liberação era também o último trabalho conjunto dos antigos membros do *Teatro Oficina*.

Em 1982, André Faria e Ítala Nandi conseguem apoio da Embrafilme para a circulação do *Prata Palomares* e assinam contrato para o ano seguinte. Mas ainda esbarrariam em mais dificuldades com a censura antes de ver o filme em salas de cinema. O *trailer* preparado para a divulgação também foi parcialmente censurado, atrasando e atrapalhando a publicidade de lançamento do filme. Ainda em janeiro de 1983, o filme ganha algum destaque em jornais com a promessa de seu lançamento com atraso de 11 anos, mas as notas versam mais sobre o veto ao *trailer* do que sobre o sentido da obra, retomando sua carreira na sombra e dando pequeno destaque às premiações em Brasília.

Finalmente, em 9 de maio de 1983, onze anos após ser finalizado, entra em cartaz no circuito comercial do Rio de Janeiro e em junho na cidade de São Paulo. Seria ainda exibido em uma sala de São Paulo em fevereiro 1984.

A passagem comercial do filme foi pífia no que diz respeito ao alcance midiático e de público. Coroou bravamente a jornada de André Faria e Ítala Nandi pela liberação da obra mais do que obteve o devido mérito de alcançar seu público. É um exemplo cabal da situação vivida na abertura política no país: ao mesmo tempo em que a ditadura civil-militar fez concessões políticas às classes artísticas e intelectuais, restringiu o mercado cultural ocupando-o com produções internacionais ou a rebarba da chanchada que havia conquistado o público durante a década de 1970. A história do *Prata Palomares*, de maneira drástica, evidencia o sentido da relação do Estado com o cinema nacional politicamente engajado: controle ideológico, domesticação política e estrangulamento econômico.

## REFERÊNCIAS

CALDIERI, Sérgio. *Prata Palomares*, interdito há 9 anos. In: **Tribuna da Imprensa**, 29/09/1979.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Tradução Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FRANCISCO, Severino. Terror, terrorista ou real? In: **Jornal de Brasília**, 29/09/1979.

NANDI, I. **Teatro Oficina, onde a arte não dormia**. Rio de Janeiro: Faculdade da Cidade Editora, 1998.

*PRATA Palomares*. Direção: André Faria. VEGA-I Filmes, Brasil, 1971. (100 min), NTSC, color.

STEPHANOU, Alexandre Ayub. **Censura no Regime Militar e Militarização das Artes**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

VALENTINI, Daniel M. Uma leitura da censura ao Teatro Oficina nos anos 1960. **Verinotio**. Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas. ISSN 1981-061X. Ano XI. abr./2016. n. 21.

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

\_\_\_\_\_. **Sertão Mar, Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Cosac&Naif, 2007.

\_\_\_\_\_. **Alegorias do subdesenvolvimento**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

## A REPRESENTAÇÃO VISUAL DO HOLOCAUSTO PELO CINEMA

Alan Campos Araújo<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente artigo irá discorrer sobre a representação cinematográfica do extermínio judaico pelos nazistas. A partir dos filmes como *Noite e Neblina*, *Shoah*, *O Filho de Saul* e *Memórias do Mundo e a Inscrição da Guerra*, discuto as escolhas estéticas de cada exemplo, eventualmente comparando-os entre si, assim como a problemática do Holocausto foi tratada em torno dessas imagens.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema. Holocausto. Irrepresentável. *Noite e Neblina*. *Shoah*.

## THE VISUAL REPRESENTATION OF THE SHOAH BY THE CINEMA

**ABSTRACT:** This article will discuss the cinematic representation of Jewish extermination by the Nazis. From the films such as *Night and Fog*, *Shoah*, *Saul's Son* and *Memories of the World*, and the *Inscription of War*, I discuss the aesthetic choices of each example, eventually comparing them to each other, and how the problem of the Holocaust was dealt with those images.

**KEYWORDS:** Cinema. Holocaust. Unrepresentable. *Night and Fog*. *Shoah*.

205

---

<sup>1</sup>Formado em Cinema e Audiovisual pela UFPE em 2015. Ingressou no PPGCOM da mesma faculdade em 2017, onde estuda Slow Cinema, Imagens e Afetos e o campo da imagem para além da forma cinema. E-mail: alancampos1965@gmail.com

## INTRODUÇÃO

Lidar com a representação cinematográfica do extermínio judaico na segunda guerra mundial é se deparar com diversas questões políticas e estéticas em relação ao genocídio. Questões que muitas vezes ocasionam impasses e sacrifícios – frequentemente impostos pelos próprios realizadores – no intuito de atingir um trabalho que não falte respeito para com as vítimas.

Por outro lado, a representação do Nazismo no cinema é marcada por uma diversidade fascinante de casos que iluminam a ideologia como um terreno agenciador de questões ou lugares que nem sempre são percebidos à primeira instância. Penso, por exemplo, em um filme como *Os Deuses Malditos* (Luchino Visconti, 1969) que conta a história da ruína interna de uma rica família de banqueiros durante a ascensão nazista. Visconti injeta em sua narrativa um caráter *queer* na juventude Hitlerista, a fim de se lançar na estética nazista como algo próprio do exagero da cor e da violência passional de seus personagens. Outro exemplo, temos em *Hitler, Um Filme da Alemanha* (Hans-Jürgen Syberberg, 1977) uma obra com mais de 5 horas de duração, em que seu diretor recorre a Wagner, ao cinema do fantástico de Méliès e ao teatro épico de Brecht para poder compreender melhor a dimensão estética e política do fenômeno nazista. Por último, penso no filme do Russo Alexandr Sokurov, *Moloch* (1999), que despe Adolf Hitler e Eva Braun de suas roupagens políticas, colocando-os como um casal ordinário em um fim de semana cheio de banalidades do cotidiano.

Em contrapartida, o cinema em busca do holocausto nos fornece uma diversidade reduzida de casos, entretanto, não menos desinteressantes. O presente artigo é sobre alguns desses casos, mas também é sobre as dificuldades que o dispositivo cinematográfico possui ao lidar com o extermínio judaico.

## DIANTE DA DOR

Em seu livro “Diante da Dor dos Outros”, Susan Sontag (2003) propõe uma discussão sobre as imagens de morte que povoam nossa sensibilidade imagética. Partindo de diversos objetos de estudo – cinema, pintura, fotografia –, Susan enxerga uma espécie de malha sensível que permeia tais imagens de dor e sofrimento como sendo uma maneira,

mesmo que estranha, de empatia: “Talvez se atribua um valor demasiado à memória e pouco valor ao pensamento. Recordar é um ato ético, tem um valor ético em si mesmo e por si mesmo. A memória é, de forma dolorosa, a única relação que podemos ter com os mortos” (SONTAG, 2003, p. 47).

A empatia pelos mortos marca o evento para uma escala maior do que o próprio evento, ela permite que o evento seja acessado, rememorado e representado por futuras gerações. Tal chave de adesão é conveniente financeiramente para o cinema lidar com eventos históricos marcados por tragédias – por ser mais fácil de receber um retorno do público – por ser frequentemente passível de euforias melodramáticas. Irei falar disso adiante, mas primeiro é preciso se aprofundar nas questões do cinema em relação ao Holocausto.

A primeira questão que surge ao se lidar com o holocausto no cinema é: Como representar o irrepresentável? Junto a essa questão, joram-se outras de caráter ético e estético, como aponta o pesquisador Rafael Valles:

As construções discursivas sobre o Holocausto não estão isentas de escolhas sobre “como” relatar determinado evento. Ao assumirem intenções e escolherem abordagens, os relatos terminam revelando um desprendimento entre o discurso e o fato em si. Entender um acontecimento histórico está longe de ser uma atividade simples e objetiva (VALLES, 2015, p. 101).

O que se coloca em jogo é o próprio narrador. Portanto, a tomada de posição da câmera é crucial para entendermos o que ela se propõe a narrar e a partir de onde, sendo ela jamais isenta. Tendo em mente os objetos cinematográficos que lidaram com o Holocausto, nota-se que sua grande maioria é composta de obras que possuem um caráter empático com a dor do extermínio, entretanto, tais exemplos recorrentemente diluem sua empatia, mesclando-se a certo tipo de fascínio ou até mesmo prazer estético pela degradação humana.

Pensemos no filme oscarizado *A Lista de Schindler* (Steven Spielberg, 1993), a série *Band of Brothers* (2001) e no filme *Kapò* (Gillo Pontecorvo, 1960). São obras enraizadas no sentimentalismo e que se posicionam de maneira empática com a questão do extermínio judaico nos campos de concentração, mas que são falhas em entender ou apontar para os atravessamentos políticos de suas respectivas representações, tornando-

se ainda mais problemáticas quando se utilizam da degradação corporal e emocional das vítimas como imagens de sofrimento como outras quaisquer, despolitizadas e interessadas quase que exclusivamente em chocar ou provocar sensações de fácil construção e acesso.

O caso famoso de Jacques Rivette, em seu artigo “Da abjeção”, expõe o caso específico do *travelling* final em Kapò, momento em que uma personagem se joga no arame farpado de um campo de concentração:

O homem que decide, nesse momento, fazer um *travelling* para a frente para reenquadrar o cadáver em *contra-plongée*, tomando cuidado para inscrever exatamente a mão levantada num ângulo de seu enquadramento final, esse homem só tem direito ao mais profundo desprezo.<sup>2</sup>

Talvez não exista um grupo de filmes mais representativo de que a estética é inseparável de seu conteúdo do que o cinema em busca da imagem do Holocausto. A empatia se torna a chave de acesso, mas o que se segue é o verdadeiro desafio para a câmera. É interessante observar que analisar uma espécie de cinema sobre o holocausto é, também, perceber o quanto o próprio cinema como dispositivo é colocado em conflito. Questões do cinema são enfatizadas ou retrabalhadas: Qual o limite da representação estética? Até onde um evento de ampla repercussão influencia na tomada de posição da câmera? Existe uma imagem que não deve ser filmada?

Da reflexão sobre a impossibilidade de representação da catástrofe, uma vez que o real está todo ele impregnado por essa catástrofe, passou-se a uma condenação da representação de um modo geral [...] No centro dessa discussão localiza-se – como um poderoso buraco negro – a Shoah. Esse evento-limite, a catástrofe, por excelência, da Humanidade, e que já se transformou no definiens do nosso século, reorganiza toda a reflexão sobre o real e sobre a possibilidade da sua representação. Busca-se agora uma nova concepção de representação que permita a inclusão desse evento (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 75).

É certo o apontamento de Seligmann sobre a Shoah, o evento que ainda causa vertigem por suas dimensões centrífugas. O acontecimento provoca um contágio em quem decide lidar com ele, fazendo com que a natureza do evento nunca se configure em algo estável e sem inquietações. A catástrofe ainda pulsa. O que os exemplos que irei abordar apontam (mesmo que indiretamente) é que o dispositivo cinematográfico é colocado no centro da experiência. Os filmes foram escolhidos por apresentarem

---

2 RIVETTE, Jacques. Da abjeção. In: **Cahiers du Cinéma**, nº 120, 1961

abordagens diferentes – muitas vezes conflituosas entre si, se os colocarmos em relação – e que fujam da dramatização recorrente da maioria das obras que lidam com o holocausto (obras que possuam música exagerada, roteiro enfático em situações grosseiras de imagens carregadas de clichês visuais). Portanto, interessa ao artigo manter a pluralidade de abordagens a partir de alguns casos significantes.

### **NOITE E NEBLINA E A QUESTÃO DA IMAGEM ARQUIVO**

O primeiro estudo de objeto do artigo é o filme *Noite e Neblina* (Alain Resnais, 1955). Um documentário de pouco mais de 30 minutos, composto por imagens de arquivo do governo nazista e por imagens da libertação dos campos que são mescladas às imagens dos campos abandonados e desolados na década de 50.

As imagens de arquivo em *Noite e Neblina* duram pouquíssimos segundos (entre 2 a 3) em relação às imagens filmadas para o filme (cerca de 10 a 15 segundos), contudo, a imagem de arquivo parece pulsar mais em nossa experiência. As tomadas em colorido (as dos campos desolados) são menos de trinta, enquanto que as de arquivo são mais 250. Ou seja, a imagem de arquivo como representação do Holocausto, como fato incontestável de que o extermínio ocorreu, parece ser a força motriz do filme. A presença dos campos esverdeados é convidativa ao coração daquelas imagens, ao que está no cerce do filme: o trabalho de escavação por parte de Resnais em fazer o genocídio pulsar como imagem do que ocorreu ali. Os *travellings* dos campos são índices do que a paisagem idílica esconde:

A preferência formal de Resnais por longos primeiros planos em detrimento dos planos gerais curtos tem uma consequência estética: fragmenta o corpo das vítimas e deixa um rastro preparatório que evoca a transformação do ser humano em coisa, alguma coisa que pode ser trocada, experimentada ou simplesmente exterminada (CARREIRO, LESSA FILHO, 2015, p. 82).

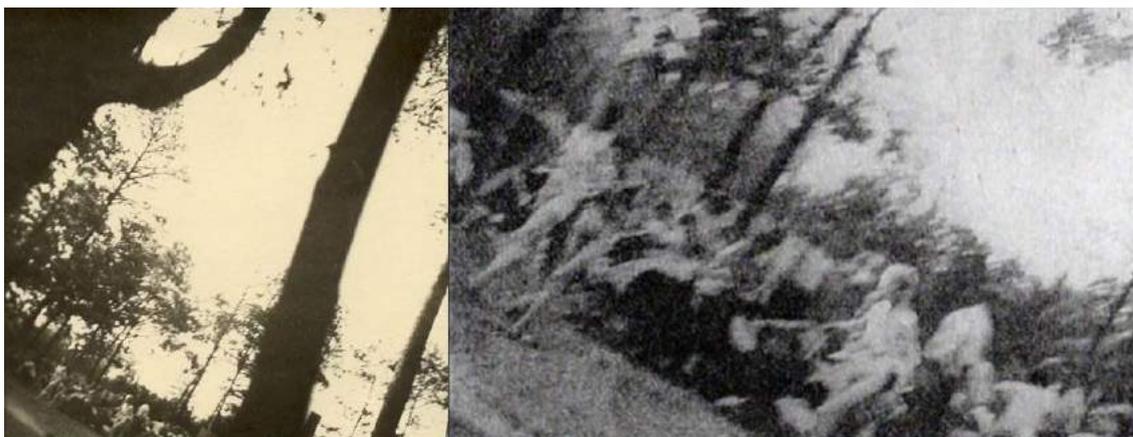
O uso da narração em relação às imagens coloridas dos campos abandonados enfatiza uma realidade que nós, como espectadores, não podemos alcançar, não podemos apreender uma experiência tão próxima da rotina dos prisioneiros dos campos. Ao mesmo tempo, tal técnica parece indicar que a única chave de acesso – tendo em vista que a

palavra nunca é dada a quem presenciou o extermínio, ela somente serve ao propósito de expor a realidade do campo a quem estava fora dele – a essa imagem do extermínio incompleto, e de certa maneira ausente, é o material de arquivo.

Aqui, a imagem de arquivo me parece ser mais pulsante porque é através dela que o filme se posiciona como denúncia do nazismo, mais pela materialidade da imagem de corpos em estado degenerativo do que pela ausência da presença do homem nas imagens coloridas. A imagem de arquivo aqui é um monumento, no sentido de que ela é imóvel, inflexível, um fato fechado e absoluto das consequências do Nazismo.

Ao se utilizar da imagem dos campos abandonados com as imagens de arquivo da libertação desses mesmos campos, o filme acaba por apontar uma espécie de dicotomia de sua posição crítica: por um lado, temos o arquivo como imagem material e prova irrefutável do que aconteceu aos prisioneiros dos campos, mas, por outro, há a narração em *off* na desolação dos campos indicando a impossibilidade de se alcançar a realidade dos campos: “Destes dormitórios de tijolo, destes sonos ameaçados, só conseguimos mostrar-lhe um esboço... a cor”. Neste sentido, “o arquivo, ao existir, não somente legitima historicamente uma história de extremo horror e racismo, mas também difunde e transmite um fragmento da dimensão horrorífica daquilo nele gravado [...] a perpétua memória do horror (real) cravado no cinema” (CARREIRO, LESSA FILHO, 2015, p. 88).

Em determinado momento, *Noite e Neblina* se utiliza de uma fotografia tirada dentro do campo enquanto o extermínio estava em andamento. A fotografia foi tirada juntamente a mais três, em agosto de 1944, pelo judeu grego Alex, membro do *Sonderkommando* – prisioneiros judeus encarregados de levar outros prisioneiros às câmeras de gás – no campo de Auschwitz-Birkenau.



A primeira imagem é uma das fotos retiradas dentro do campo pelo judeu Alex. Atenção para a **câmera posicionada alta demais**. A segunda imagem é uma Still do filme *Noite e Neblina* da mesma fotografia da primeira imagem, porém reenquadrada em um detalhe. Percebe-se uma mulher sendo escoltada.

O reenquadramento da fotografia é alvo de um debate extensivo. Enquanto que na imagem original percebemos que o desconforto do fotógrafo é sentido através do ângulo desnorteante da fotografia, tal caráter inexistente na imagem recortada do filme de Resnais. O gesto do fotógrafo – esse, que poderia ocasionar em seu fuzilamento imediato caso fosse descoberto – é atrelado ao próprio assombro de confrontar as imagens do extermínio em andamento. A potência dessa fotografia reside tanto no fato de sua importância histórica em captar o processo de extermínio humano em andamento, como em constantemente deslocar nosso olhar para suas próprias condições, para o desconforto e tensão que pairam naquele que a captou.

Um erro do filme de Resnais está em colocá-la ao lado das outras imagens de arquivo, pois no momento em que tal imagem perde-se dentre outras, uma vez que só interessa ao realizador o detalhe de seu interior, o gesto do fotógrafo é apagado, neutralizando, retirando assim um grande mote da verdade da imagem, seu caráter expositivo tanto da condição dos judeus, como da condição de sua realização.

De certa maneira, o filme de Resnais é um marco na história do cinema, tanto por sua importância histórica pioneira, como por suas escolhas estéticas, tornando-se um filme sempre redescoberto pelo impacto de sua montagem de imagens de arquivo. De lado oposto, o realizador Claude Lanzmann marcou a história do cinema com outra obra referência que não utiliza nenhuma imagem de arquivo ao longo de suas quase 10 horas, pelo simples motivo do diretor as considerar:

Imagens sem imaginação. Elas petrificam o pensamento e matam todo o poder de evocação. Vale bem mais fazer o que fiz, um imenso trabalho de elaboração, de criação da memória do acontecimento. [...] Optar pelo arquivo fílmico às palavras das testemunhas, como se pudesse mais do que estas, é reconduzir subrepticiamente está desqualificação da palavra humana na sua destinação para a verdade (LANZMANN, 2001, p. 274).

O que escapa a Lanzmann é que a imagem nunca fala por si própria. Não há um único caminho que elas nos leva, é necessário colocá-la em relação – seja com textos e palavras ou com outras imagens – pelo trabalho do realizador para que os caminhos dela brotem, como é o caso do trabalho arqueológico de Resnais com os campos esverdeados e serenos em *Noite e Neblina*. Já em *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985), a relação em que a imagem é colocada prioriza a memória, aquilo que não possui um aporte material.

### SHOAH E A PALAVRA TESTEMUNHO

Como *Noite e Neblina*, *Shoah* é uma narrativa documental com diversas cenas gravadas nos campos abandonados (porém são cenas captadas na década de 70, enquanto as de Resnais são da década de 50). Montado com base em dezenas de entrevistas conduzidas por mais de dois anos, *Shoah* vai atrás da palavra-testemunho como força motriz de sua narrativa. São entrevistados diversos personagens – esses, com a mais variada relação possível com o extermínio dos judeus: condutores dos trens que levavam prisioneiros aos campos, membros da resistência judaica, sobreviventes dos guetos, judeus cabelereiros de prisioneiros nos campos, ex-oficiais de guerra do partido nazista que vivem no anonimato, ex-burocratas do regime nazista, moradores dos vilarejos próximos ao campo, e outros sobreviventes do processo de extermínio.

O conceito da palavra testemunho normalmente adquire contornos de devolver a voz para os oprimidos das guerras ou perseguições violentas, como também para colocar em cheque a história dos vitoriosos, a história dos grandes feitos da humanidade que acabam por ofuscar fatos e detalhes que sejam desagradáveis para marcar a história de um povo ou nação, como lembra Seligmann-Silva:

A historiografia positivista tradicional é avessa às imagens, desconfia delas assim como despreza a imaginação. Já a memória sempre foi pensada como um misto de verbalidade e imagens. Em seu pequeno tratado *Memória et reminiscência* (450 a 24), Aristóteles notou que a memória, devido ao seu caráter de arquivo de imagens,

pertence à mesma parte da alma que a imaginação: ela é um conjunto de imagens mentais das impressões sensuais, com um adicional temporal; trata-se de um conjunto de imagens de coisas do passado (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 74).

Nesse sentido, *Shoah* desapega-se de um contexto amplo sobre a guerra ou de comentários ideológicos aprofundados sobre o nazismo, focando em uma grande parcela das vítimas que em cena ganham dimensões de narrar uma história sem pretensões de ser uma versão definitiva do acontecimento. O que esse documentário apresenta é sua confiança na palavra-testemunho como condutora de uma narrativa que não cansa em buscar nas histórias dos sobreviventes uma chave de acesso ao extermínio. Assumidamente, Lanzmann não procura uma imagem material do holocausto, mas as narrativas daqueles que o viveram. Restando aos labirintos da memória, o que Lanzmann cria é um mosaico imensurável e inexato – tendo em vista que *Shoah* é um filme que trabalha sem descanso na evocação de imagens baseadas no testemunho de histórias. Seu mérito está em devolver aos sobreviventes a possibilidade de contarem suas narrativas. *Shoah* redescobre uma nova maneira de articular o holocausto ao assumir que nenhuma imagem seria capaz de dar conta da tarefa de narrar o evento em si, o que resta é a memória, o preenchimento de um tempo, de uma voz, que foi roubada dos oprimidos durante a violência do evento.

213

*Shoah* ainda inventa novas narrativas baseando-se na palavra de seus personagens. Por exemplo, seu primeiro personagem é um Judeu que havia sido poupado pelos nazistas por conta de sua voz, havendo cantado para oficiais nazistas e moradores de vilarejos. Em determinado momento, Lanzmann leva o sobrevivente aos antigos moradores da região na qual ele era prisioneiro, criando um confronto e uma tensão na imagem que não seriam possíveis através do caráter imóvel da imagem de arquivo em *Noite e Neblina*.

Lanzmann se tornou uma figura bastante controversa nos estudos de imagem do holocausto devido a sua posição intransigente em relação ao que deve e ao que não deve ser feito em relação à representação visual do extermínio por parte do audiovisual. O repúdio do realizador pela imagem de arquivo se torna uma aversão a outras formas de representação que não sejam as do seu filme, desqualificando futuras abordagens que podem iluminar diversos novos caminhos. A posição de Lanzmann transcende o ato histórico que é tema de seu filme, revelando, assim, uma postura quase dogmática que

em determinado nível categoriza e justifica seu filme como o caminho a ser seguido pelo cinema. O realizador recebeu diversas críticas a sua posição, sendo que a do teórico francês Didi-Huberman permanece uma das mais famosas:

Eis o que se assemelha menos a um cogito do que à paixão especular de um homem pelo seu próprio trabalho. [...] Lanzmann ilude-se assim ao especular sobre um documento que não existe, com fins bastante obscuros que o levam a não refletir sobre os documentos que, de fato, existem. Ilude-se, sobretudo, ao enraizar todo o seu discurso – não o seu filme, elaborado desde 1985, mas a sua certeza dogmática reivindicada dez ou quinze anos mais tarde– numa incompreensão obtusa do que são um arquivo, um testemunho ou um ato de imaginação (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 128-129).

Mesmo opondo-se às imagens de arquivo, *Shoah* não consegue escapar dos *travellings* fantasmagóricos dos campos de concentração. O gesto que remete às *Phantom Rides* dos trens no início do cinema: as imagens do presente dos campos desabitados, as imagens que permitem ao realizador voltar ao local onde o extermínio ocorreu. A materialidade do passado, o verde da grama onde muitos entrevistados passaram e a ferrugem das máquinas de morte nazista. Penso eu que tal gesto indique um complemento à fala dos entrevistados. Como se fosse uma necessidade da narrativa em permitir-se ao caráter assombroso que permeia esses espaços. O desejo de Lanzmann pela criação de uma memória do acontecimento parece atrelado ao anseio por algo material e que se possa acessar em um contato mais direto, nesse caso, as paisagens dos campos.

*Shoah* é um dos mais importantes filmes já realizados, não só por conseguir o feito de construir um mosaico impressionante de rostos e histórias que de outra maneira não poderiam ser partilhadas com o mundo, nem por devolver um tempo roubado das vítimas do extermínio, mas por colocar o dispositivo audiovisual no cerce de tantos atravessamentos, obra capaz de extrapolar seu conteúdo e assumir os limites do audiovisual com tanta ênfase. Contudo, não é representativo de um modelo que deve ser seguido como única maneira de se lidar com o holocausto no cinema.

## O FILHO DE SAUL E O EXTERMÍNIO PELAS BORDAS DA IMAGEM

*O Filho de Saul* (László Nemes, 2015) se difere dos dois últimos casos por se tratar de uma narrativa de ficção. A história do filme apresenta a rotina de um membro do *soderkommando* que acolhe o corpo de um menino sobrevivente das câmeras de gás, porém que é morto logo em seguida por um oficial nazista. Saul toma tal cadáver como seu filho e busca uma maneira de enterrá-lo de maneira mais digna.

A forma do filme é tão rígida quanto a de *Shoah*, delimitando suas escolhas estéticas de maneira clara logo em seus primeiros momentos. Um tom seco e violento, povoado por barulhos fora do quadro e por uma constante sensação claustrofóbica. Mas se esse trabalho é intransigente em sua linguagem, ele o é por crer em uma espécie de representação do acontecimento somente para fazer o espectador experimentá-lo como se estivesse lá, ao lado do protagonista.

Com rigor e coragem, Nemes confronta-se, face a face, com o mais paradigmático dos eventos – cuja representação possível será, forçosamente, parcial e lacunar. [...] Recusando a banalidade realista e a indecência do melodrama no contexto do extermínio concentracionário, o realizador opta por uma linguagem rigorosa, de uma parcialidade radical: assim como o protagonista, não vemos “o” campo e não temos acesso a nenhuma forma de totalidade do que se passa (FELDMAN, 2016, p. 149).

215

A falta de uma visão do “campo” por parte do espectador como aponta a pesquisadora Ilana Feldman gera uma imagem sempre fisicamente urgente, próxima de nós. Um filme que nos atinge pelo corpo, pelo incômodo. Gravado inteiramente com lentes de 40mm e usando o formato de tela 1:375:1, *O Filho de Saul* não ousa ir além da visão de seu protagonista. Não me refiro a isso em um caráter negativo, pelo contrário, existe um limite bastante delimitado do dispositivo cinematográfico do filme de Nemes em não construir sua *mise en scène* muito além do rosto de seu protagonista, portanto, os elementos fora da proximidade com o rosto de Saul são borrados e desfocados. Uma imagem física.

É possível olhar para uma nova forma em *O Filho de Saul*. A representação realista do cotidiano no campo é contornada por dimensões alegóricas. O próprio “Saul” é um nome bíblico, a pesquisadora Ilana Feldman (2016) ainda aponta que o gesto de Saul em querer enterrar o corpo da criança é simbólico como ato judaico em se recusar a

desaparecer: “Se levarmos em conta que, para a tradição judaica, a inscrição do nome na forma do sepultamento é um de seus momentos estruturantes, salvar um morto da anulação mais extrema e radical seria salvar toda a humanidade” (FELDMAN, 2016, p. 151).

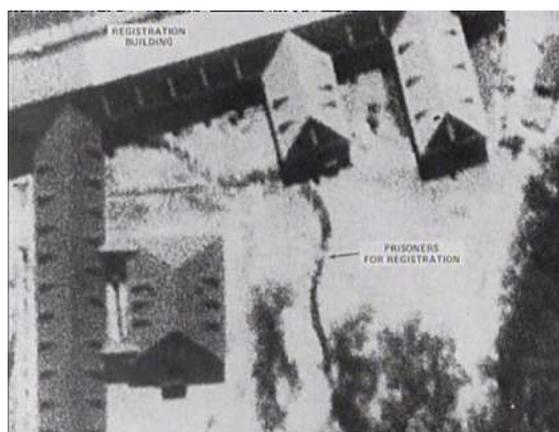
O que se apresenta em *O Filho de Saul* no final das contas é uma abordagem, ironicamente, quase documental da rotina de seu protagonista – que se via diante do extermínio a todo o momento –, entretanto o horror não surge diretamente, nem é bastante visível, mas o extermínio é certamente explícito através de sons do extracampo e do próprio conteúdo de seus diálogos. Inclusive, em determinado momento, *O Filho de Saul* encena a realização das fotos do *soderkommando* que falamos ao lidarmos com *Noite e Neblina*.

O que se busca no filme é uma espécie de imagem-sensação, uma que esteja atrelada a um roteiro de situações, mas por onde sejam atravessadas, ou melhor, tomadas por sensações, tais como claustrofobia, desespero, angústia. O filme aponta para sua materialidade como obra que anseia para uma experiência realista da rotina do extermínio. Mas não se deve esquecer que o “realismo” desejado é carregado de artifícios estéticos para sua realização. Tendo o campo de visão de Saul como chave de acesso para a imagem do Holocausto, o que o diretor induz é a uma espécie de absorção daquela realidade terrível e violenta. Portanto, a tomada de posição da câmera no filme consiste em nos fazer imergir naquela realidade, como espectadores quase participantes daquele contexto, constituído na ausência de diálogos explícitos do dispositivo com a problematização de se lidar com a imagem do holocausto.

*Saul* escapa dos sentimentalismos comuns de um *A Lista de Schindler* por se recusar a dramatizar o extermínio pelos artifícios – trilha sonora pomposa, ângulos sugestivos para enfoque dramático, cortes bruscos na imagem – do filme de Spielberg, construindo uma imagem à primeira vista interessada somente em captar os gestos do real, mas que, à medida que prossegue, revela-se como criador de uma sensação de sufocamento que inexistente nos outros exemplos citados nesse artigo. *O Filho de Saul*, sendo nosso exemplo mais recente, certamente ainda será palco de debates pertinentes.

## IMAGENS DO MUNDO E DA INSCRIÇÃO DA GUERRA

O documentário ensaio *Imagens do Mundo e da Inscrição da Guerra* (1989), do alemão Harun Farocki, é uma obra pouco conhecida, mas que se revela essencial para um diálogo mais amplo da imagem do Holocausto. Em 1944, um avião aliado tirou várias fotografias em Auschwitz: usinas de energia, fábricas de armas e outros complexos industriais no intuito de fornecer alvos em potencial para as tropas aliadas. Em 1977, dois funcionários da CIA voltaram a tais imagens por acaso e acabaram percebendo que as fotografias de 1944 capturaram imagens das câmeras de gás e de diversas fileiras de prisioneiros em direção a tais câmeras. Ou seja, as imagens do extermínio só foram “descobertas” mais de 30 anos depois de terem sido realizadas. Farocki encontrou nos vestígios uma forma de se aproximar do Holocausto e da própria imagem na contemporaneidade.



A imagem que só foi vista décadas mais tarde, *Imagens do Mundo e da Inscrição da Guerra*

O filme de Farocki propõe um debate com essas fotografias – que se fossem “vistas” a tempo poderiam ter ocasionado numa liberação dos campos antecipada – e outras fotos tiradas por oficiais nazistas dentro do campo no intuito de colocar a própria produção de imagens em xeque. O diretor acusa um excesso de produção imagética na contemporaneidade como sendo incapaz de lidar com sua própria produção. A imagem de arquivo aqui passa longe das características apresentadas por Lanzmann na defesa de seu *Shoah*, sendo a força motriz do trabalho de Farocki, mas elas não existem na obra do alemão sem serem modificadas ou postas sob um olhar filtrado por parte de seu realizador que elimina os riscos de um discurso carregado de clichês e incapaz de pensar, ou melhor, repensar as imagens do mundo, como aponta o Valles:

Mais do que uma “imagem sem imaginação”, as imagens de arquivo desafiam o nosso próprio imaginário: podem não somente escapar à nossa percepção, como também dizer mais do que imaginamos. [...] Trabalhos como o de Farocki tornam-se essenciais para realizar um processo dialético sobre discursos ideológicos que pretendam assumir um sentido definitivo para temas tão complexos (VALLES, 2015, p. 108).

Didi-Huberman (2015) defende a obra de Farocki como própria de um pensamento bastante contemporâneo de pensar a imagem. O teórico aponta que o gesto político na obra de Farocki é o da restituição de imagens ao domínio público: “Enfim, ele não toma conhecimento senão para dar a conhecer: para retornar as imagens a quem de direito, quer dizer, ao bem público. Em suma, para emancipá-las” (p. 209). O grande mérito do filme consiste em ser conduzido pela operação da montagem de maneira explícita.

Farocki não somente devolve tais imagens para serem vistas novamente, ele desenvolve a partir delas. Ele caminha por livres associações ensaísticas para desprender a imagem de uma única função. Ao ver naquilo que não foi visto originalmente, ele não nos entrega uma tese direta, mas um deslocamento centrífugo da imagem.

Trouxe o filme do Farocki por último para mostrar o valor da imagem de arquivo para a produção de conhecimento que atravesse a imagem do holocausto e que ao falar do extermínio, acaba por falar da própria criação imagética. O que se extrai desses filmes, colados lado a lado, é a necessidade de se pensar de maneira não cartesiana ao lidarmos com um tema tão delicado como a representação visual do Holocausto pelo audiovisual. O que esses filmes apontam é que existem limites e que ao transpô-los ou ao reconhecê-los, a imagem cinematográfica se coloca em questão. Portanto, falar da imagem do holocausto é olhar para o dispositivo como tal.

## EPÍLOGO

No livro “Casca” – ensaio ora biográfico, ora relato de viagem, ora texto teórico –, Didi-Huberman vai ao museu de Auschwitz-Birkenau em um dia de domingo. Refletindo sobre o duplo lugar do museu – o da barbárie e o da cultura –, o francês aponta que o local parece ter se esquecido de sua própria história para ficcionalizar-se em algo cujo timbre das vozes que ali pereceram tornam-se inaudíveis, a barbárie se transforma em cultura.

Em um das passagens do livro, é apontado que flores brancas cresceram no lugar exato dos fossos de cremação, constituindo um local inquietantemente belo. Em outra passagem, o teórico aponta para os problemas técnicos da direção do museu por conta dos constantes ressurgimentos de parte dos corpos na região devido às inundações da chuva. A natureza ora mascara a barbárie com a exuberância de flores, ora faz ressurgir violentamente os restos dos mortos.

Didi-Huberman faz em seu ensaio com que o lugar da barbárie que é Auschwitz retorne. Existe uma tendência em ver movimentos fascistas e seus genocídios como algo incapaz de ter suas engrenagens postas a funcionar novamente. O que o teórico faz é uma tentativa de olharmos para o holocausto como algo que ainda ecoa, que não deve ser visto como algo estável, inacabado e incapaz de provocar novas reflexões para além do período histórico em que está inserido. No fundo, é um gesto político acerca dos perigos do esquecimento da história. Penso, que cada um dos filmes que trouxe apresenta um gesto similar. Uma reconstrução ou remontagem das imagens da Shoah que passe longe dos clichês do imaginário dominante (Hollywoodiano) como um gesto para nunca esquecer aquilo que é inimaginável e, portanto, eu devo, nas palavras de Didi-Huberman, “imaginá-lo apesar de tudo” (2017, p. 30)

## REFERÊNCIAS

ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar A Imagem**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

CARREIRO, Rodrigo; LESSA FILHO, Ricardo. Apontamentos sobre o uso de arquivos históricos: acerca de Noite e Neblina. In: **Revista Devires**. 2015. Anais Eletrônicos. Disponível em <http://www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/82>. Acesso em 24/08/17.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: Imago, 2012.

\_\_\_\_\_. Devolver uma imagem? In: ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar A Imagem**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. Cap. 9, p. 165-190.

\_\_\_\_\_. **Cascas**. 1.ed. São Paulo: Editora 34 Ltda, 2017.

FELDMAN, Ilana. Imagens apesar de tudo: problemas e polêmicas em torno da representação, de “Shoah” a “O filho de Saul”. In: **Revista USP**. 2016. Anais Eletrônicos. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/124999>. Acesso em 24/08/17.

LANZMANN, Claude. 'Le monument contre l'archive!'. In: **Cahiers de médiologie**, n. 11, pp. 271-279. Paris: CNRS Editions, 2001. Disponível em [http://mediologie.org/cahiersde-mediologie/11\\_transmettre/lanzmann.pdf](http://mediologie.org/cahiersde-mediologie/11_transmettre/lanzmann.pdf). Acesso em: 14/05/2015.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o Trauma – A Questão dos Testemunhos de Catástrofes Históricas. In: SciELO. 2008. **Anais Eletrônicos**. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010356652008000100005&script=sci\\_abstract&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010356652008000100005&script=sci_abstract&tlng=pt) . Acesso em 20/07/2017

SONTAG, Susan. **Diante da Dor Dos Outros**. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda, 2003.

VALLES, Rafael. Como representar o “irrepresentável”? – uma análise sobre a abordagem do Holocausto no cinema documentário. In: **Revista Devires**. 2015. Anais Eletrônicos. Disponível em <http://www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/67>. Acesso em 20/07/2017.

## UTOPIAS E VISÕES SOBRE O ESPAÇO URBANO: O FILME DE CIDADE NA DÉCADA DE 1920<sup>1</sup>

Cesar de Siqueira Castanha<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este trabalho busca analisar o filme de cidade da década de 1920, especificamente *Berlim – Sinfonia da Metrópole* (1926), *Um Homem com uma Câmera* (1929) e *São Paulo, Sinfonia da Metrópole* (1929), a partir da tradição de visões e utopias sobre o espaço urbano a que esses filmes de alguma maneira respondem. Para isso, o trabalho resgata críticas da arquitetura e sensibilidades do urbano, como a figura do *flâneur*. Busca-se, enfim, encontrar a especificidade do modo como cada obra constrói a cidade e suas diferenças em relação a como a cidade foi apresentada no primeiro cinema.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cidade. Cinema. Espaço Urbano. Filme de Cidade. Utopia.

## UTOPIAS AND VISIONS ON URBAN SPACE: THE CITY FILM IN THE DECADE OF 1920

221

**ABSTRACT:** This work intends to analyze the city films of the 1920s, specifically *Berlin: Symphony of a Metropolis* (1926), *Man with a Movie Camera* (1929) and *São Paulo, Symphony of the Metropolis* (1929), based on the tradition of visions and utopias about the urban space to which these films somehow respond. For this, the work rescues criticism of the architecture and sensibilities of the urban, as the figure of the *flâneur*. Finally, we seek to find the specificity of the way each work constructs the city and its differences in relation to how the city was presented in the first cinema.

**KEYWORDS:** City. Cinema. Urban Space. City Film. Utopia.

---

1 Este artigo foi também publicado nos Anais Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – Fortaleza - CE – 29/06 a 01/07/2017.

2 Mestrando do PPGCom da Universidade Federal de Pernambuco. Graduação em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). E-mail: cesars.castanha@gmail.com

A câmera — e, com ela, o olhar do espectador — sobe uma montanha russa. Na primeira queda, sobrepõem-se diversas imagens dissonantes de Berlim. Entre elas, a de uma mulher que contempla, de cima de uma ponte, sua futura queda. Abaixo, diversas pessoas a observam, agitadas. Esta sequência de *Berlim – Sinfonia da MetrÓpole* (1927) sintetiza para mim o desejo do olhar absoluto para a cidade, a ansiedade do cinema diante do espaço urbano.

Não considero possível distinguir o registro do espaço urbano no cinema das visões que se voltam para esse mesmo espaço urbano. Isso, entre outros motivos, porque o cinema em seu primeiro momento responde a algumas das visões que o antecederam — podendo até ser concebido como o produto direto destas — e parece emergir como uma força excepcional de construção da cidade.

Ainda que a dinâmica desse primeiro cinema (refiro-me aqui aos filmes produzidos entre 1895 e 1915, antes de a montagem se tornar uma prática hegemônica no cinema), se estabeleça entre o entretenimento popular e a invenção tecnológica (MENNEL, 2008, p. 5), dos filmes de trem e passeios fantasmas às pequenas ficções urbanas, perspectivas ideológicas sobre a cidade já se fazem em disputa. Barbara Mennel, em seu livro *Cities and Cinema*, faz uma ótima análise de filmes como *Explosion of a Motor Car* (1900), *How it Feels to Be Run Over* (1900), *The ? Motorist* (1906), que capturam de modo bem espirituoso, com ironia, o fenômeno do trânsito, “que fez necessário ajustar o comportamento do sujeito e suas reações cognitivas na cidade” (ibidem, p. 4).

Mas a questão das visões sobre o espaço urbano no primeiro cinema antecede esse plano de interpretação do sentido. Quando afirmo que o cinema poderia ser concebido como produto direto de algumas dessas visões, não posso dizer que ele tinha intenção de sê-lo (e tampouco posso afirmar o contrário). Apenas entendo que ele respondeu a algumas preocupações estéticas e políticas quanto ao gesto de olhar para a cidade, como defenderei a seguir.

Este trabalho, no entanto, está interessado na construção de visões da cidade que estão presentes no primeiro cinema para melhor analisar o conjunto de visões e utopias acerca do espaço urbano através de três filmes de cidade da década de 1920. São esses

filmes *Berlim – Sinfonia da Metrópole* (dir. Walther Ruttmann, 1927), *Um Homem com uma Câmera* (dir. Dziga Vertov, 1929) e *São Paulo, Sinfonia da Metrópole* (dir. Adalberto Kemeny, Rudolf Rex Lustig, 1929).

Em seu livro, Mennel entende o termo *city film* (que traduzo como *filme de cidade*) como filmes sobre cidades de modo bastante amplo, tirando exemplos do primeiro cinema, do gênero *film noir*, do movimento da *nouvelle vague* francesa e do cinema *queer*. Neste trabalho, porém, escolho analisar três obras pouco narrativas, em que a cidade ou uma construção de olhar sobre a cidade ocupa uma centralidade absoluta. São três filmes em que o modo como a cidade está apresentada é mais pragmático e implica uma retórica mais direta. As visões e utopias sobre a cidade estão, em cada um desses filmes, abertamente declaradas. Escolho também três obras dos últimos anos da década de 1920 porque alguma coisa da urgência de se representar o espaço urbano através do cinema (algo que veremos com mais cuidado a partir da leitura que Stanley Cavell faz de Charles Baudelaire) ainda está presente, ao mesmo tempo em que a imagem da cidade — em comparação àquela apresentada pelo primeiro cinema, de duas décadas antes — mudou drasticamente.

Antes da análise dos filmes, no entanto, é preciso discorrer aqui sobre o uso da palavra *utopia* neste texto. Sigo em parte o entendimento de Jorge Annibal-Iribarne, que, em seu *Some Thoughts on Cities*, diferencia *utopia* de *Arcadia*, defendendo que a primeira é “sempre urbana”, uma “não-cidade” antes de um “não-lugar” (2013, p. 178). Annibal-Iribarne é também muito crítico ao que chama de utopia do arquiteto, que “pretende encontrar a perfeita forma urbana” e é, por isso, reacionária — porque “o seu objetivo de perfeição destrói a possibilidade do bem” (ibidem). O modo como o autor usa a palavra “utopia” nessa passagem é muito específico. Logo em seguida, ele afirma ser:

feliz que as cidades, por causa da sua complexidade, obstinadamente se recusam a cair na armadilha da utopia. Elas preferem sonhos, mas acima de tudo precisam de uma visão comum que dará algum propósito a sua posse do território. Elas precisam saber quem são e aonde estão indo, ainda que a visão e destino que elas pressupõem sejam transientes (ibidem).

Está claro que o valor negativo dado à utopia aqui é devido a sua perspectiva de fim absoluto, de encontrar a perfeita e última forma urbana. Distinguir *utopia* de *sonhos* ou *visões*, apesar de ser algo que Annibal-Iribarne faz muito bem em seu ensaio, parece-me

uma armadilha perigosa para este texto. Não acredito que posso definir uma obra de arte (como os filmes que serão analisados) ou uma perspectiva teórica para o espaço urbano tão categoricamente entre *utopia* e *visão/sonho*; assim como não posso abrir mão das especificidades colocadas a cada uma dessas maneiras de se pensar uma construção da cidade. Resta-me, portanto, pensar como a utopia –como a determinação de um fim para o espaço urbano e as visões transientes para esse mesmo espaço– são negociadas em cada obra.

Se mantivermos como exemplo a ação da arquitetura sobre o espaço urbano, tão cara ao filme de cidade, somos rapidamente confrontados com nuances que impossibilitam a oposição mais dura entre esses valores. No ensaio *A Critical Position for Architecture?*, Hilde Heynen defende a validade da manutenção de um projeto crítico da arquitetura, um que, como a teoria crítica, “não aceite a realidade social como ela é, mas sempre questione sua legitimação e justificação” (2007, p. 48).

Para a autora, “a reflexão crítica é possível porque a arquitetura tem um momento autônomo — não é inteiramente determinada por forças heterônomas como requisitos técnicos, funcionais ou econômicos” (ibidem, p. 49). Esse momento de autonomia da reflexão crítica, no entanto, ao mesmo tempo em que abre caminho para um projeto de arquitetura que tem finalidades muito específicas de transformação das interações sociais — e de contribuição para uma sociedade mais justa —, também dá espaço para trabalhos que localizam a criticalidade da arquitetura em sua própria autonomia. É a partir dessa noção que a autora introduz a análise de Michael Hays do trabalho de Mies van der Rohe, que tem como objetivo “distinguir a arquitetura das forças que influenciam a arquitetura” (HAYS, 1984, apud HEYNEN, 2007, p. 50). Hays também entende que “para conquistar isso, ele colocou a arquitetura em uma posição crítica entre cultura como um corpo massivo de ideias que se autoperpetuam e forma supostamente livre de circunstância” (ibidem).

Assim, o momento de autonomia da arquitetura possibilita também uma construção menos militante do espaço urbano, mas resultado da mesma abertura à subjetividade crítica. Quando, em *A Imagem da Cidade*, Kevin Lynch apresenta — a partir do seu incômodo com a falta de identidade das três cidades que analisa, Boston, Jersey

City e Los Angeles — seu ideal de dar *forma visual* à cidade, ele também deixa claro sua menor preocupação com problemas sociais e econômicos diante da “profunda experiência de deleite, melancolia ou pertencimento” (1960).

As esperanças e prazeres comuns, o senso de comunidade pode fazer frescos. Acima de tudo, se o ambiente for visivelmente organizado e bruscamente identificado, então o cidadão pode informá-lo com seus próprios significados e conexões. Então se tornará um verdadeiro *lugar*, notável e inconfundível. [...] Viver nesse ambiente [de Florença], qualquer que sejam os problemas econômicos e sociais encontrados, parece acrescentar uma profundidade extra à experiência, quer seja de deleite, ou de melancolia, ou de pertencimento (LYNCH, 1960, p. 92).

O propósito de Lynch é a construção de uma paisagem consciente das pessoas que vão compô-la. A chave para a *forma visual* da cidade estaria em sua relação com o sujeito, aquele que “teve longas associações com alguma parte da cidade, e sua imagem está mergulhada em memórias e significados” (ibidem, p. 1). Seu comentário então pede por uma reconstrução da cidade que leve em consideração a experiência e o olhar de seus habitantes.

A construção do espaço urbano pelo olhar que se lança a ele e pela experiência subjetiva que se dá dentro dele é, acredito, uma das consequências da *flânerie*. Vale a pena recordar as várias maneiras como a figura do *flâneur* humaniza a paisagem urbana. Começando pelo conto *O Homem da Multidão* (1840), de Edgar Allan Poe, em que um personagem-narrador se senta à janela de um café londrino e observa os tipos urbanos que transitam pelas ruas, descrevendo cada um deles. O personagem, nas suas próprias palavras, “olhava para os transeuntes em massa, e considerava-os em suas relações coletivas” (1993). Utilizo aqui um trecho do conto a partir da tradução de Dorothee de Bruchard.

À medida que a noite avançava, avançava em mim o interesse pela cena; pois não só ia se alterando materialmente o caráter geral da multidão (suas feições mais amenas iam sumindo com a retirada gradativa da porção mais disciplinada das pessoas e as mais grosseiras surgindo em mais acentuado relevo, à medida que a hora adiantada trazia toda espécie de infâmia para fora da toca), como também os reflexos dos lampiões de gás, antes enfraquecidos em sua disputa com o dia evanescente, tinham agora enfim alcançado a supremacia e derramavam sobre todas as coisas uma luminosidade ofuscante e cambiante. Tudo era esplêndido, ainda que negro — como o ébano a que foi comparado o estilo de Tertuliano. [...] Os efeitos fantásticos da luz me obrigavam a um exame individual de cada rosto; e ainda que a rapidez com que o mundo de luz borboleteava diante da janela me impedisse

de lançar mais do que um olhar em cada semblante, mesmo assim parecia que, no peculiar estado de espírito em que me encontrava, eu muitas vezes conseguia ler, até neste breve intervalo de um olhar, a história de longos anos (POE, 1993)

*O Homem das Multidões*, como testemunha literária da *flânerie*, não descreve uma relação muito diferente da que o filósofo marxista Henri Lefebvre idealiza em uma ciência de análise do ritmo, que ele denomina *rhythmanalysis*. Lefebvre, muito crítico ao que ele chama de uma hegemonia burguesa na construção do espaço, parte de uma utopia de engajamento e leitura do espaço muito próxima da *flânerie*, comparando a análise do ritmo a se estar em uma varanda, a observar o movimento na rua. A varanda possibilita que se experimente o ritmo na rua como uma unidade externa, enquanto se compreende o ritmo próprio do observador, embora distinto dessa unidade, como parte do conjunto:

Ele que anda na rua abaixo, ali, está imerso na multiplicidade de barulhos, murmúrios, ritmos [...]. Por contraste, da janela, os barulhos se distinguem, os fluxos se separam, os ritmos respondem uns aos outros. Em direção à direita, abaixo, a luz do tráfego. No vermelho, carros parados, os pedestres cruzam, murmúrios fracos, passos, vozes confusas (LEFEBVRE, 2004, p. 28).

Em *Os Sete Velhos* (1857), Charles Baudelaire explora a natureza específica dessa relação do sujeito com a paisagem que surge na *flânerie*. O poema é dedicado a Victor Hugo, escritor que produziu uma vasta obra literária romântica de busca por uma humanização da arquitetura urbana.

Cidade a formigar, cheia de sonhos, onde  
O espectro, em pleno dia, agarra-se ao passante  
Flui o mistério em cada esquina, cada fronde,  
Cada estreito canal do colosso possante.  
Certa manhã, quando na rua triste e alheia,  
As casas, a esgueirar-se no úmido vapor,  
Simulavam dois cais de um rio em plena cheia,  
E em que, cenário semelhante à alma do ator,  
Uma névoa encardida enchia todo o espaço,  
Eu ia, qual herói de nervos retesados,  
A discutir com meu espírito ermo e lasso  
Por vielas onde ecoavam carroções pesados  
(BAUDELAIRE, 1857, apud CRUZ, 2010)

Mais uma vez, o eu-lírico, ao assumir o papel de *deflâneur*, constrói o espaço a partir da relação que se estabelece entre o sujeito que o ocupa e a sua arquitetura. Essa relação é evocada diretamente pelo poeta, que também reflete sobre o seu caráter místico e transcendental. Se formos discutir a relação do personagem com o espaço em

qualquer momento do cinema, é justo que se observe também a manifestação imagética da *flânerie* na pintura. Vou usar como exemplo a obra *Rue de Paris, temps de pluie* (1877), do impressionista Gustave Caillebotte, apresentada abaixo.



Figura 1- Rue de Paris, temps de pluie (Gustave Caillebotte, 1877)<sup>3</sup>

Na pintura, a *flânerie* se apresenta não apenas no olhar do pintor, que dispõe os corpos de modo a compor a paisagem da cidade tanto quanto a arquitetura ou a sugestão de um clima ensolarado ou pôr do sol chuvoso, mas também na atitude dos personagens representados, que vagam com olhares perdidos.

A obra de Caillebotte está demasiadamente próxima do advento do cinema como entretenimento, expressão e arte. E a distância entre Caillebotte e os primeiros filmes pode ser ainda enfaticamente reduzida se considerarmos que o cinema “solucionaria” muitas das questões presentes na sua obra. Falo nessa solução partindo de uma leitura que o filósofo e teórico de cinema Stanley Cavell faz do texto *O Pintor da Vida Moderna*, de Baudelaire.

O texto de Baudelaire clama pela realização de uma parte da arte que ele chama de *modernidade*, que, segundo ele, é “efêmera, fugitiva e subordinada à ocasião”, “descrição da vida contemporânea” e “natureza da beleza do tempo presente”. Em *The World Viewed*, Cavell, por sua vez, questiona se a insistência de Baudelaire por uma representação

---

3 CAILLEBOTTE, Gustave. *Rue de Paris, temps de pluie*. 1877. Disponível em: <[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d4/Gustave\\_Caillebotte\\_-\\_Jour\\_de\\_pluie\\_%C3%A0\\_Paris.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d4/Gustave_Caillebotte_-_Jour_de_pluie_%C3%A0_Paris.jpg)>. Data de acesso: 07 de maio de 2016.

de iconografias efêmeras não sugere uma exigência profética pela fotografia e, mais ainda, pelo cinema, o que Cavell define como “o desejo pela específica simultaneidade entre presença e ausência que só o cinema pode satisfazer” (1979).

Baudelaire divide *O Pintor da Vida Moderna* em uma série de aspectos da vida moderna que a pintura, de alguma maneira, falhava em representar. O título dos capítulos da obra deixa isso mais claro: “O Homem do Mundo”, “Multidões”, “A Criança”, “Esquetes de Guerra”, “Pompas e Cerimônias”, “O Militar”, “O Dandy”, “Cosméticos”, “Mulheres e Cortesãs” e “Carruagens”. Gosto de como Cavell analisa a aflição de Baudelaire por uma representação do movimento de uma carruagem, que este define como algo de “uma graça complexa, difícil de se anotar taquigraficamente”, ao que Cavell acrescenta:

Difícil? É impossível imaginar sendo posto no papel, mas é o próprio grão do cinema. A carruagem de Baudelaire carrega o peso de todos os meios de transporte e máquinas que tem seus movimentos tão amorosamente estudados nos filmes — não, como é tipicamente colocado, porque “gostamos de ver que as coisas se mexem”, mas porque seus movimentos característicos têm essa “graça misteriosa e complexa” profetizada por Baudelaire. O filme nos retorna e estende nosso primeiro fascínio diante de objetos, com suas vidas internas e fixas, e estuda o que é feito neles e com eles, o que Baudelaire também menciona. O que é feito em e com cada um desses aparelhos, onde eles são colocados e por que — isso é algo com um drama próprio, sua própria lógica de início, meio e fim, e eles criam o tipo de criatura que pode usá-los. Essas são formas que afetam as possibilidades cinematográficas. Quando Baudelaire fala do “prazer que o olho artístico obtém da série de figuras geométricas que o objeto em questão sucessivamente e rapidamente cria no espaço”, ele não está descrevendo algo que um desenhista o mostrou, ele está tendo uma alucinação profética (CAVELL, 1979, p.43).

O primeiro cinema, então, traz consigo a alucinação realizada de um modo de olhar para o espaço urbano. Ao observar o movimento de operárias saindo de uma fábrica — enquanto um cão vira-lata de tempos em tempos se aproxima, recua e é enxotado dos portões — ou o movimento causado pela chegada de um trem, o cinema imediatamente se coloca diante da cidade.

E não demora, tampouco, para que o cinema — que já traz algo muito específico no olhar para a cidade — traga também reimaginações do espaço urbano. O já mencionado caso dos filmes de trem ou passeios fantasmas, por exemplo, propõe visões da cidade que só são possibilitadas pelo cinema. Em *View from an Engine Front— Barnstaple* (1898), por exemplo, não compartilhamos o olhar do condutor do trem, pois a câmera está posicionada fora da sua cabine, à frente do trem. Flutuamos, assim, sobre os trilhos como uma entidade-

trem, a observar estações vazias, interagindo com solitários funcionários das ferrovias. Isso já não é, então, a concretização de um olhar ideal sobre a cidade, mas a proposta de um novo olhar — isso antes mesmo do artifício da montagem.

Mas, entre o primeiro cinema e o filme de cidade da década de 1920, a *forma visual* da cidade europeia passa por mudanças significativas. No texto *Film as Spatial Critique*, Patrick Keiller cita Lefebvre em sua observação dessas mudanças como o “desaparecimento de sistemas de referência” ou a quebra do espaço de senso comum (1991, apud KEILLER, 2007). A investigação de Keiller segue passando pelo geógrafo David Harvey, que menciona “reações possíveis ao crescente sentimento de crise na experiência do tempo e espaço” e para quem essa crise “era uma de inovações tecnológicas, de dinâmicas do capitalismo através do espaço e da produção cultural” (1989, apud KEILLER, 2007).

O filme de cidade da década de 1920 já não encontra, portanto, o mesmo espaço urbano do cinema dos irmãos Lumière ou dos passeios fantasmas. Assim, não divide com o primeiro cinema o mesmo olhar sobre o espaço urbano. O declínio do espaço comum acompanha também o desaparecimento da figura do *flâneur*, um modo de olhar específico de um certo espaço e de um certo tempo — e, então, um olhar a ser resgatado.

229

No texto *O Retorno do Flâneur* — um comentário sobre o livro *Spazieren in Berlin*, de Franz Hessel — Walter Benjamin coloca que a obra de Hessel, publicada em 1929, revela “o espetáculo sem fim da *flânerie* que pensávamos ter finalmente relegado ao passado” (1929). O que segue essa observação é uma curiosa crítica de Benjamin às cidades europeias, começando por Berlim:

E se pode [a *flânerie*] ter renascido aqui, em Berlim de todos os lugares, onde nunca realmente floresceu, devemos apontar em resposta que os berlinenses mudaram. Seu problemático orgulho nacional na sua capital começou a ceder ao seu amor por Berlim como um lar. Ao mesmo tempo, a Europa testemunhou uma amolação do sentido de realidade, a consciência da crônica, documento e detalhe. Nessa situação nós vemos a chegada de alguém que é jovem o bastante para ter experimentado essa mudança e velho o bastante para ter conhecido os últimos clássicos da *flânerie*: Apollinaire e Léautaud (BENJAMIN, 1929).

O fato de que esse texto é contemporâneo a *Berlim – Sinfonia de uma Metrópole* pode nos levar à associação mais óbvia entre o filme e a sensibilidade de retorno da *flânerie*. Mas acredito que o texto de Benjamin se aproxima mais do filme, e da visão de cidade que

este traz, quando percebe o retorno da *flânerie* como uma sensibilidade deslocada entre gerações, agenciando duas maneiras distintas de se experimentar a cidade. Essa leitura não precisa se ater ao caso de *Berlim* — embora seja, entre os três, o filme que parece mais confortável com esse agenciamento. *Um Homem com uma Câmera e São Paulo* também trazem visões dissonantes sobre a cidade, embora cada filme se abra para essa dissonância a sua maneira e não seja necessariamente receptivo a ela.

As duas “sinfonias da metrópole”, *Berlim* e *São Paulo*, emblemizam a modernidade — a sua organização e tecnologia. *Berlim* começa com o movimento de um trem, em uma sequência de montagem rigorosa, muito próxima a do construtivismo. No movimento do trem, há velocidade; há também o princípio de uma organização do tempo<sup>4</sup>, essencial para a estrutura do filme, que constrói a visão do espaço urbano a partir de sua organização temporal (o filme começa com a entrada dos trabalhadores na fábrica e termina na vida noturna de *Berlim*). Mas nesse movimento do trem também há vertigem diante da experiência urbana moderna — uma sensibilidade que *São Paulo*, em sua recorrente exaltação à cidade por meio de intertítulos e cartelas, recusa.

Essa vertigem da *Berlim* que o filme apresenta é acentuada no momento da parada do trem, quando o visitante fantasma desembarca nas ruas vazias da cidade, nas primeiras horas da manhã. O ritmo do filme muda bruscamente. Agora, contempla-se vitrines de lojas, edifícios e também a estrutura organizacional da cidade: os postes, a rede de esgoto e a engenharia interna das fábricas. Com o despertar da cidade, vemos algumas pessoas caminhando dispersas pela rua e logo pequenas multidões caminhando no mesmo sentido, em direção ao trabalho. E o movimento dos trabalhadores é substituído pelo movimento das máquinas, que, produzindo pão e leite, é abraçada pelo filme como parte indissociável do que constitui a cidade. Tanto que, da máquina, *Berlim* retorna às ruas sem multidões, de comerciantes abrindo suas vendas, mulheres indo à feira e crianças à escola.

---

4 Barbara Mennel diz: “Os filmes manipulam espaço e tempo, enquanto trens sucumbem o espaço e demandam o conceito de tempo universal. Até o advento das ferrovias, o tempo tinha sido local, frequentemente divergindo de aldeia para aldeia, mas com a invenção do trem tinha que se tornar consistente através do espaço” (2008, p.8).



Figura 2 - A cidade nas primeiras horas da manhã em Berlim - Sinfonia de uma Metrópole (1927)

Mennel reconhece, no filme de cidade berlinense, operações de um capitalismo moderno ou, como na citação a Weber feita pela autora, um “capitalismo burguês sóbrio que conta com possibilidades técnicas e calculabilidade” (2008, p. 31). E o filme de Ruttmann se dispõe, evidentemente, a se debruçar sobre uma organização da vida na cidade, mas trata-se de uma organização em que o ato de se distrair também está disposto como parte da estrutura cotidiana. Mas a vertigem da experiência urbana moderna cava fissuras mais profundas na organização da cidade, de que o filme se aproxima ao insinuar o suicídio de uma mulher ou o movimento de sedução apática de uma prostituta. Esses dois momentos me parecem, como trabalhados dentro do filme, desvios à organização moderna, mas ainda assim entendidos como parte da malha urbana, dos movimentos da cidade.

É importante perceber, acredito, como *Berlim* se aproxima melhor da experiência moderna — em comparação a *São Paulo*, por exemplo — a não se esquivar dessas figuras desviantes/distraídas. Para Mennel, o filme de cidade:

reflete aspectos da modernidade ressaltados por importantes teóricos durante a república de Weimar, tal qual o *flâneur* e o tipo metropolitano, a configuração do ornamento de massa, e as diferentes formulações da multidão; em resumo aqueles tipos de configurações das produções culturais, espaços urbanos e subjetividade humana que mudaram com a modernidade, mas também produziram a modernidade na cidade (ibidem, p. 40).

Seguindo adiante para o soviético *Um Homem com uma Câmera*, é preciso apontar que este filme — apesar de sua observação minuciosa do espaço urbano — carrega, antes de um projeto de cidade, um projeto muito específico de cinema, como declarado pelas primeiras cartelas: sem intertítulos, sem atores, “de cinema baseado em sua total separação da linguagem teatral ou literária”. Essa autonomia da linguagem cinematográfica, no filme,

antecipa uma autonomia da cidade, reconhecida também por uma linguagem própria, pois Vertov monta o filme a partir de um material reunido de diversas cidades soviéticas, “de Moscou a Odessa”. Em *Projected Cities*, Stephen Barber coloca que “a identidade discreta da cidade é em si erodida, desde que Vertov compacta espaços urbanos disparates de um número extenso de cidades soviéticas, para criar um lugar composto, desunificado, capaz de refractar seus experimentos em percepção” (2002, p. 48).

O aspecto absoluto e constante da observação da cidade em *Um Homem com uma Câmera* e o modo como o filme assume a figura do observador, o *cameraman* Mikhail Kaufman, desde o título — acentuando a sua presença em diversos momentos do filme — leva-me a pensar o cinema de Vertov de modo muito próximo à disciplina da *rhythmanalysis*, idealizada por Lefebvre. O ritmo (espaço, tempo e vida cotidiana<sup>5</sup>) é observado de fora como uma unidade; e o observador, apesar de se distinguir dessa unidade, é necessário para a composição do conjunto.

Diferente da *rhythmanalysis*, contudo, o observador em *Um Homem com uma Câmera* não está na varanda ou à janela, como a figura descrita por Lefebvre. Ele está constantemente interagindo com aquele espaço, fazendo parte de sua construção rítmica. Há pouca ou nenhuma distinção entre ele e uma “unidade externa”; e, como a própria expressão sugere, essa “unidade externa” depende da distinção do observador, sem a qual evidentemente não pode se constituir. Acredito que *Um Homem com uma Câmera* recuse essa distinção e, ao fazê-lo, abra o espaço urbano no filme à composição de seu observador.



Figura 3 – O observador em O Homem com uma Câmera (dir. Dziga Vertov, 1929)

---

5 Este é o subtítulo da obra *Rhythmanalysis*, de Henri Lefebvre.

Se o ritmo é composto pelo observador — no filme, Mikhail Kaufman — da cidade; e tendo a cidade sido desconstruída à observação de suas operações mínimas, universais (com planos curtos de pequenos movimentos urbanos, que se repetem em qualquer outra cidade), então há uma abertura para um segundo observador, aquele que assiste ao filme, recompor a cidade de Vertov/Kaufman. Barber aponta também para essa abertura:

O foco urbano de Vertov impulsiona a cidade na velocidade de um vasto delírio de imagens, em fluxo infinito e frequentemente independentes uma das outras, então o espectador é compelido a recriar o filme a cada visita, com resultados diferentes cada vez. A incitação e desafio de Vertov à percepção do espectador resultam na acumulação salutar das variantes contraditórias da cidade: é solta, desarticulada, aberta para transformação (BARBER, 2002, p. 45).

Apesar das diferenças estruturais entre os dois filmes (como a natureza mais incisiva da montagem e a incorporação do observador à cidade no caso de Vertov), a autonomia da cidade diante do “nacional” em *Um Homem com a Câmera*, de certa maneira, repete o que acontece em *Berlim*, em que “a metrópole moderna é marcada principalmente pelo retorno repetido da câmera a lugares na cidade que não são identificados por sua significação nacional na capital da Alemanha, mas sim pelo seu papel no transporte ou lazer” (MENNEL, 2008, p. 38).

Esse não é o caso, no entanto, em *São Paulo, Sinfonia da Metrópole*. A cidade apresentada pelo filme não poderia ser nenhuma outra que não São Paulo, e essa especificidade do espaço é salientada na obra sempre que possível. Somos constantemente apresentados, assim, ao orgulho da cidade: sua indústria, sua história, suas tecnologias e seus monumentos. É, como diz a cartela de abertura, “o filme que revela aos próprios paulistas a grandeza desta soberba metrópole”. É um orgulho que ultrapassa aquele de pertencimento à cidade e alcança o ufanismo patriota, para isso deslocando-se em alguns momentos consideravelmente do gênero do filme de cidade ou mesmo do cinema documentário — como na cena em que o filme recria cinematograficamente a imagem da pintura *Independência ou Morte* (Pedro Américo, 1888).



Figura 4 - Reencenação cinematográfica da pintura *Independência ou Morte* em São Paulo, *Sinfonia de uma Metrópole*

Intertítulos estão constantemente pontuando o filme, muitas vezes enaltecendo liricamente cada pequeno objeto urbano, como aquele que apresenta os jornais diários como “synthese da vida humana” e “encyclopedia que se põe no bolso”. Do mesmo modo, somos apresentados ao palácio de governo, ao comércio de café, “alavanca para o progresso”, e à imprensa dos “olhos de lynce”.

Enquanto isso, as multidões na cidade são celebradas apenas como uma massa completamente anônima, e o filme não busca encontrar personagens nessa multidão (como poderíamos entender, por exemplo, a prostituta em *Berlim* e as várias pessoas com quem Kaufman interage em *Um Homem com uma Câmera*, além é claro do próprio Kaufman). Nesse sentido, *São Paulo* parece recuar um pouco ao primeiro cinema, em que:

A imagem fílmica começou a cumprir um papel dominante na determinação e colocação de corpos humanos no espaço urbano, sua identidade definida como aquela dos habitantes de uma cidade em particular, incorporada dentro da arena de suas construções e suas ressonâncias disparates de pobreza ou riqueza. Os grandes ímpetos de figuras humanas individuais atravessando uma tela arquitetônica que constantemente paira e faz tremeluzir as primeiras imagens fílmicas da cidade, como se esses corpos fossem engolidos dentro do calor de uma miragem do deserto (BARBER, 2002, p. 27).

O filme apresenta, porém, os corpos desviantes da multidão, aqueles que, como diz um intertítulo, “não concorrem para o progresso”. É nessa breve apresentação do desvio, do “não-progresso”, que a noção utópica da cidade colocada pelo filme enfim se cristaliza. No texto *O cinematógrafo e a ilusão espetacular da São Paulo Moderna*, Maria Inez Machado Borges Pinto cita uma observação de Gilberto Freyre sobre a cidade, em que

o autor a entende como americanizada, no sentido de apresentar “a natural predominância psicológica de esperança no futuro sobre a tradição de um breve passado” (FREYRE, 1954, apud PINTO, 2000).

Acredito que a leitura de Freyre justifique em parte a diferença entre os filmes. Enquanto *Berlim*, em que *São Paulo* diretamente se inspira, coleta visões da cidade agenciando um deslocamento entre gerações, a *São Paulo* falta a referência que devolve a sensibilidade de *Berlim* ao movimento do *flâneur*. A cidade brasileira, então, apoia-se em uma promessa utópica para o espaço urbano, a utopia do progresso e da modernidade que dita parâmetros para a construção (cinematográfica e arquitetônica) da cidade.

*Berlim*, a cidade-soviética e *São Paulo*, nos filmes, são construções específicas e afetuosas da cidade. São “visões”, como temos dito, mas que reivindicam a centralidade do espaço urbano e a necessidade de se disputar visões sobre esse espaço. Ao dividir seus sonhos com o espaço material da cidade, o cinema não é muito diferente da arquitetura. Concordo com Annibal-Iribarne quando este coloca que “o futuro das cidades descansa na centralidade do espaço público, o propósito ou espaço comum que liga cidadão e estrutura, o poeta, o político, o arquiteto, seus sonhos e sua realidade” (2013, p. 183). A construção de uma imagem da cidade não é unívoca, exclusiva do cinema, da arquitetura ou de governantes. Visões contraditórias do espaço urbano seguem em disputa, mas é esse dissenso mesmo que recupera a centralidade da cidade e do espaço urbano como espaço comum — espaço em que o sonho democrático é um sonho possível.

## REFERÊNCIAS

ANNIBAL-IRIBARNE, Jorge. Some thoughts on cities. In: KRAUSE, Linda (ed.); PETRO, Patrice (ed.). **Global cities**: cinema, architecture, and urbanism in a digital age. Piscataway: Rutgers University Press, 2013. p 177-184.

BARBER, Stephen. **Projected cities**: cinema and urban space. Londres: Reaktion Books, 2002.

BAUDELAIRE, Charles. Os sete velhos. Disponível em: <[http://www.revistazunai.com/traducoes/charles\\_baudelaire.htm](http://www.revistazunai.com/traducoes/charles_baudelaire.htm)>. Data de acesso: 08 de novembro de 2016.

BENJAMIN, Walter. The return of the flâneur. 1929. Disponível em: <<http://blindflaneur.com/contact/browse-the-archives/tutelary-spirits/the-return-of-the-flaneur/>>. Data de acesso: 29 de abril de 2017.

BERLIM - sinfonia da metrópole. Direção de Walther Ruttmann. Alemanha, 1927. 65 min., p. e b., son.

CAILLEBOTTE, Gustave. **Rue de Paris, temps de pluie**. 1877. Disponível em: <[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d4/Gustave\\_Caillebotte\\_-\\_Jour\\_de\\_pluie\\_%C3%A0\\_Paris.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d4/Gustave_Caillebotte_-_Jour_de_pluie_%C3%A0_Paris.jpg)>. Data de acesso: 07 de maio de 2016.

CAVELL, Stanley. **The world viewed**, reflections on the ontology of film. Cambridge, Massachusetts e Londres: Harvard University Press, 1979.

CRUZ, Claudio Celso Alano da. Um Baudelaire para o século XXI. **Sibila**, abr., 2010. Disponível em: <<http://sibila.com.br/novos-e-criticos/um-baudelaire-para-o-seculo-xxi/3579>>. Data de acesso: 07 de maio de 2016.

HEYNEN, Hilde. A critical position for architecture? In: RENDELL, Jane (ed.); HILL, Jonathan (ed.); FRASER, Murray (ed.); DORRIAN, Mark (ed.). **Critical architecture**. Nova York: Routledge, 2007. p 48-56.

KEILLER, Patrick. Film as spatial critique. In: RENDELL, Jane (ed.); HILL, Jonathan (ed.); FRASER, Murray (ed.); DORRIAN, Mark (ed.). **Critical architecture**. Nova York: Routledge, 2007. p 115-123.

LEFEBRVE, Henri. **Rhythmanalysis: space, time and everyday life**. Nova York: Continuum, 2004.

LYNCH, Kevin. **The image of the city**. Massachusetts: The M.I.T. Press, 1960.

MENNEL, Barbara. **Cities and cinema**. Nova York: Routledge, 2008.

PINTO, Maria Inez Machado Borges. O cinematógrafo e a ilusão espetacular da São Paulo moderna. 2000. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/24-histcinema/90-o-cinematografo-e-a-ilusao-espetacular-da-sao-paulo-moderna>>. Último acesso em 29 de abril de 2017.

POE, Edgar A. **O homem da multidão**. Porto Alegre: Paraula, 1993.

SÃO Paulo, sinfonia da metrópole. Direção de Adalberto Kemeny e Rudolf Rex Lustig. Brasil, 1929. 62 min., p. e b.

UM HOMEM com uma câmera. Direção de Dziga Vertov. URSS, 1929. 68 min., p. e b., son.

## **NORMAS EDITORIAIS**

O Mosaico – Revista de Pesquisa em Artes do Campus Curitiba II FAP/ Unespar, abre chamadas anuais. As submissões devem ser feitas exclusivamente através de cadastro do autor no portal de periódicos da UNESPAR: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/index>

Poderão ser submetidas entrevistas, traduções ou outro tipo de produção bibliográfica. Neste caso, os organizadores da revista irão deliberar, junto ao Conselho Editorial, a melhor forma de avaliação dos trabalhos. Abaixo estão mais detalhes sobre cada um dos tipos de artigo aceitos pela publicação:

**Artigos:** compreende textos que contenham relatos completos de estudos ou pesquisas concluídas, matéria de caráter opinativo, revisões da literatura e colaborações assemelhadas.

**Resenhas:** compreende análises críticas de livros e de periódicos recentemente publicados, como também de dissertações e teses.

**Memorial artístico-reflexivo:** compreende um memorial de performance onde constam informações sobre o conceito da obra e uma descrição detalhada do trabalho de produção artística.

**Tradução:** compreende a tradução de textos de estudos artísticos em língua estrangeira moderna para seu correlato em língua vernácula brasileira.

**Entrevista:** compreende o relato de pesquisadores, profissionais ou artistas que tenham sido interrogados sobre um objeto de estudo.

## **APRESENTAÇÃO DOS TRABALHOS**

### **SUBMISSÃO**

Os artigos devem ser enviados ou em formato “DOC” ou em “DOCX”, sem informação de autoria/co-autoria. O nome completo dos autores, bem como a biografia resumida (com no máximo 100 palavras) em língua vernácula e em mesmo idioma do

resumo em língua estrangeira, devem obrigatoriamente ser incluídos nos respectivos campos da submissão do artigo no sistema da Periódicos da UNESPAR. Na biografia, indicar a afiliação institucional, o endereço eletrônico, informações de interesse e que digam respeito à pesquisa e o link de acesso ao Currículo Lattes do(s) autor(es).

Detalhes Importantes: Ao submeter o(s) trabalho(s), o(s) autor(es) deverá(ão) indicar quando se tratar de Programa de Iniciação Científica ou TCC, pois este(s) não passará(ão) por revisão cega e deverão ter os orientadores com coautores. O nome dos autores e avaliadores será mantido em sigilo. Outros trabalhos enviados pelos autores serão submetidas ao processo de revisão cega por pares de no mínimo dois avaliadores mais a revisão dos editores. No caso de discrepância avaliativa será enviado a um terceiro parecerista. Os pareceres serão enviados aos autores para a ciência do resultado do processo e, quando for o caso, para que faça as modificações sugeridas e rerepresente o trabalho.

## **FORMATAÇÃO**

O artigo deve iniciar com folha de rosto contendo:

- Título em negrito (com ou sem subtítulo);
- Resumo em língua vernácula (mínimo de 150 e máximo de 250 palavras, em fonte Arial, tamanho 12, com entrelinhamento simples, justificado e sem recuo);
- Palavras-chave em língua vernácula, separadas por pontos finais (até 5 palavras que, preferencialmente, façam parte de vocabulário controlado. Exemplos: Vocabulário Controlado USP; VCB das Bibliotecas do Congresso Nacional, BNDigital da Biblioteca Nacional.
- Título em língua estrangeira (com ou sem subtítulo)
- Resumo em língua estrangeira (mínimo de 150 e máximo de 250 palavras, em fonte Arial, tamanho 12, com entrelinhamento simples, justificado e sem recuo);
- Palavras-chave em língua estrangeira separadas por pontos finais (até 5 palavras que, preferencialmente, façam parte de vocabulário controlado.

Os trabalhos devem ser digitados em Word e devem seguir as diretrizes abaixo:

2.1 texto escrito em fonte Arial, tamanho 12, justificado e em entrelinhamento de 1,5 cm;

- Notas de rodapé, quando necessário, fonte em tamanho 10, justificado e com entrelinhamento simples;
- Parágrafos com recuo;
- Espaço duplo entre partes do texto;
- Páginas configuradas no formato A4, com numeração.

## **CITAÇÕES DENTRO DO TEXTO**

Nas citações de até três linhas, feitas dentro do texto, o nome do autor deve ser citado entre parênteses, pelo sobrenome, em letras maiúsculas e separado da data da publicação, por vírgula. A especificação da(s) página(s) deverá seguir a sequência de data, separada por vírgula e precedida de “p.”, como em (SILVA, 2000, p. 100), por exemplo. Se o nome do autor estiver citado no texto, indica-se apenas a data, entre parênteses, “como Silva (2000, p. 100) assinala...”. As citações de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras minúsculas após a data, sem espaçamento, (SILVA, 2000a, p. 25). Quando a obra tiver dois ou três autores, todos os nomes poderão ser indicados, separados por ponto e vírgula (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000, p. 17); quando houver mais de três autores, indica-se o primeiro seguido de et al. (SILVA et al., 2000, p. 155). As citações com mais de cinco linhas devem ser destacadas, ou seja, apresentadas em bloco, em fonte tamanho 10, espaço simples e com recuo de parágrafo de 4 cm. [Clique aqui para visualizar exemplos de citações](#)

## **REFERÊNCIAS**

As referências devem conter informações de todos os autores, sites, imagens, textos sem autoria, notícias entre outros materiais utilizados/citados na pesquisa, para que o material utilizado como embasamento da pesquisa seja identificado por quem leia o artigo no site de periódicos da UNESPAR. [Clique aqui para visualizar exemplos de referências](#)

## ILUSTRAÇÕES

As imagens devem ser enviadas em formato JPEG, PNG ou GIF, diagramadas no arquivo do texto e enviadas em arquivos separados, como documento suplementar, durante o processo de submissão do artigo. Cada arquivo de imagem deve ter no mínimo 100 e no máximo 300 dpi. O uso de imagens em geral tem que ser acompanhado de uma legenda constando fonte, nome do autor, local (no caso de fotografias) e data.

## PRODUTOS AUDIO VISUAIS

Os arquivos audiovisuais podem ser submetidos como documentos suplementares nos formatos MP3, MP4 ou AVI. Recomenda-se, também, o uso de materiais disponíveis no depósito dos arquivos de vídeo, no portal Internet Archive, de sons, no portal Petrucci Music Library, e de arquivos diversos em Domínio Público.

## ÉTICA DA PESQUISA

No caso da pesquisa envolver algum tipo de conflito de interesse, o autor deve fazer uma nota final, declarando que não foram omitidas ligações com órgãos de financiamento. Da mesma forma, deve-se citar a(as) instituição(ções) de vinculação do(s) autor(es). Sugere-se, para artigos resultantes de pesquisas envolvendo seres humanos, informar os procedimentos éticos estabelecidos que tenham passado por Comitê de Ética em Pesquisa. Essa informação deve ser indicada em nota de rodapé.

## AVALIAÇÃO

Os artigos recebidos serão previamente avaliados pelo Editor da Revista. Aqueles que estiverem fora dos critérios editoriais serão devolvidos e os demais, encaminhados aos pareceristas para avaliação. A análise será realizada sob a forma de parecer formal. Todo processo é feito dentro do regime de anonimato, ou seja, sem que autores e pareceristas tenham ciência um do outro. Feita a análise, a equipe editorial entrará em contato com o autor por e-mail para comunicar se o seu artigo foi aceito ou recusado. No caso de haver modificações sugeridas pelo parecerista, o autor deverá atendê-las, tendo um prazo

máximo de 15 dias para retornar o trabalho por e-mail. Os trabalhos serão avaliados quanto aos conteúdos teórico e empírico, à coerência e ao domínio a partir da literatura científica. Também pela contribuição para área específica, atualidade do tema, estrutura do texto, metodologia e qualidade da redação. A Comissão Editorial poderá solicitar reformulações e dar sugestões. E uma vez reformulado, haverá uma conferência realizada pelo editor que emitirá um parecer final.

## **DIREITOS AUTORAIS**

Os autores detêm os direitos autorais, ao licenciar sua produção na Revista O Mosaico / FAP, que está licenciada sob uma licença Creative Commons. Ao enviar o artigo, e mediante o aceite, o autor cede seus direitos autorais para a publicação na revista. Os leitores podem transferir, imprimir e utilizar os artigos publicados na revista, desde que haja sempre menção explícita ao(s) autor (es) e à Revista O Mosaico / FAP não sendo permitida qualquer alteração no trabalho original. Ao submeter um artigo à Revista O Mosaico / FAP e após seu aceite para publicação os autores permitem, sem remuneração, passar os seguintes direitos à Revista: os direitos de primeira edição e a autorização para que a equipe editorial repasse, conforme seu julgamento, esse artigo e seus metadados aos serviços de indexação e referência.

**241**

## **POLÍTICA DE PRIVACIDADE**

Os dados cadastrais, referentes a nomes, endereços e outros dados presentes no sistema de periódicos, serão utilizados exclusivamente para a publicação e não serão disponibilizados para outros fins ou a terceiros.