

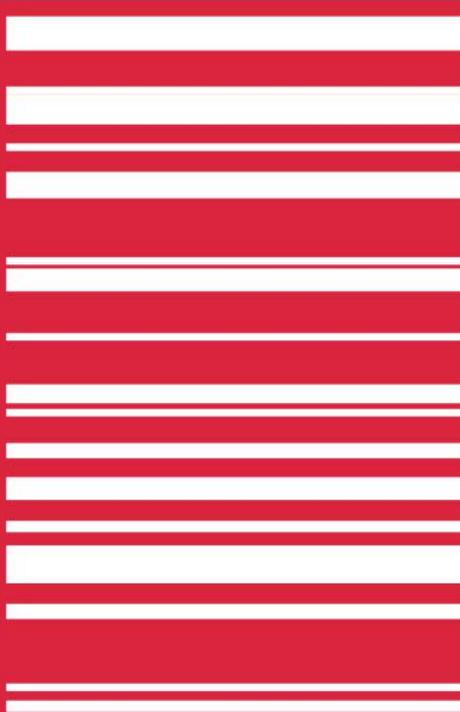
ISSN 1980-5071

FAP

# REVISTA CIENTÍFICA

VOLUME 12 JAN. / JUN. 2015

CINEMA: CRIAÇÃO E REFLEXÃO



DOSSIÊ: TEORIA DOS CINEASTAS

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ  
REVISTA DE ARTES DA 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**

---

**Prof. Ms. Antonio Carlos Aleixo**  
Reitor

**Profª Ms. Stela Maris da Silva**  
Diretora

**Prof. Ms. Antonio R. Varela Neto**  
Vice-Reitor

**Prof. Ms. Ângelo J. Sangiovanni**  
Vice-Diretor

**Profª Drª Zeloí A. Martins dos Santos**  
Coordenadora da Divisão de Pesquisa e Pós-Graduação

### **CONSELHO EDITORIAL**

**Profª Drª Zeloí A. M. dos Santos**  
Editora-Chefe

**Wanderson Barbieri Mosco**  
Capa/Projeto Gráfico

**Prof. Dr. Eduardo Tulio Baggio**  
Editor Convidado

**Mauro Cândido dos Santos**  
Bibliotecário Responsável

**Prof. Dr. Rafael Tassi Teixeira**  
Editor Convidado

### **CORPO CONSULTIVO**

**Ms. Ana Flávia Merino Lesnovski**  
Universidade Estadual do Paraná

**Dra. Kati Caetano**  
Universidade Tuiuti do Paraná

**Dra. Beatriz Avila Vasconcelos**  
Universidade Estadual do Paraná

**Dr. Raphael De Boer**  
Universidade Federal do Rio Grande

**Dr. Luiz Antonio Zahdi Salgado**  
Universidade Estadual do Paraná

**Dra. Sandra Fischer**  
Universidade Tuiuti do Paraná

**Dra. Cynthia Leticia Schneider**  
Instituto Federal do Paraná

**Dra. Sara Sanchez del Olmo**  
Université de Genève

**Dra. Denize Correa Araujo**  
Universidade Tuiuti do Paraná

## OBJETIVOS E POLÍTICA EDITORIAL

A Revista Científica de Artes/FAP é uma publicação periódica de Artes do Campus Curitiba II Faculdade de Artes do Paraná – FAP/UNESPAR.

A revista tem por objetivo publicar e divulgar artigos na área de Artes, incluídas as subáreas de Artes Visuais, Cinema, Dança, Música e Teatro, nas suas mais variadas formas de análise disciplinar, fomentando assim o intercâmbio entre pesquisadores de diversas instituições universitárias do país. Além da seção de artigos científicos, a partir de 2014 a publicação passou por alterações no seu perfil contando com a colaboração de editores convidados. O objetivo de tal mudança foi de redimensionar o formato da revista e oferecer aos interessados em publicar e leitores outras opções. Foram implementadas a seção “Destaques” que publica textos acadêmicos versando sobre Artes e suas Interfaces com obrigatório rigor acadêmico podendo ser uma visão independente do autor. Nesta seção serão considerados, inclusive em língua estrangeira, reflexões livres, relatos de experiência, e a outra seção reservada para publicação de entrevistas, resenhas, traduções, depoimentos sobre processo criativo, memorial artístico-reflexivo, resultados de pesquisa prática.

A revista está indexada no sistema de dados Latindex (internacional) e na plataforma digital Sumários (nacional), a Revista Científica/FAP está disponível nas versões impressa (ISSN 1679-4915) até o ano de 2010 (número 5, de Jan. a Jun.) e on-line (ISSN 1980-5071).

Todos os artigos publicados na revista passam pela avaliação Ad-hoc de especialistas.

## NORMAS EDITORIAIS

A Revista Científica de Artes/FAP recebe artigos para dois volumes ao ano conforme temática estabelecida pelos editores convidados de cada número (verifique detalhes abaixo). A publicação tem por objetivo divulgar artigos universitários de Mestres e Doutores na área de Artes, ou seja, suas subáreas de Artes Visuais, Cinema, Dança, Música e Teatro, nas suas mais variadas formas de análise disciplinar, fomentando assim o intercâmbio entre pesquisadores de diversas instituições de ensino do país. Indexada nos sistemas de dados Qualis, Latindex e Sumários, a Revista Científica / FAP está disponível na versão on-line (ISSN 1980-5071).

1. Serão aceitos originais inéditos para serem submetidos à aprovação de avaliadores que sejam especialistas reconhecidos nos temas tratados. Os trabalhos serão enviados para avaliação sem a identificação de autoria.
2. Os originais serão publicados na língua portuguesa, na língua espanhola e na inglesa.
3. A redação se reserva o direito de introduzir alterações nos originais, visando a manter a homogeneidade e a qualidade da publicação, respeitando, porém, o estilo e as opiniões dos autores. As provas tipográficas não serão enviadas aos autores.
4. Os artigos publicados na Revista Científica de Artes/FAP podem ser impressos, total ou parcialmente, desde que seja obtida autorização

expressa da direção da revista e do respectivo autor, e seja consignada a fonte de publicação original.

**5.** É vedada a reprodução dos trabalhos em outras publicações ou sua tradução para outros idiomas sem a autorização da Comissão Editorial.

**6.** As opiniões emitidas pelos autores dos artigos são de sua exclusiva responsabilidade.

**7.** A revista aceita colaborações de diversos formatos:

**a.** Artigos: compreende textos que contenham relatos completos de estudos ou pesquisas concluídas, matéria de caráter opinativo, revisões da literatura e colaborações assemelhadas.

**b.** Resenhas: compreende análises críticas de livros e de periódicos recentemente publicados, como também de dissertações e teses.

**c.** 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.

**d.** Tradução: compreende a tradução de textos de estudos artísticos em língua estrangeira moderna para seu correlato em língua vernácula brasileira.

**e.** Entrevista: compreende o relato de artistas ou pesquisadores de arte que tenham sido interrogados sobre um objeto de estudo específico.

## APRESENTAÇÃO DOS TRABALHOS

**Formatos:** as contribuições devem ser enviadas exclusivamente para um dos e-mails disponibilizados pelos editores convidados da edição, Em arquivo anexo, formato Word com extensões “doc” e “docx”. Só serão aceitos trabalhos enviados com a devida revisão ortográfica e sintática. Deverão ser enviadas duas versões do artigo, um sem qualquer identificação de autoria e outro contendo os seguintes dados: a identificação do trabalho e do autor; filiação e titulação acadêmica; funções que autor exerce; endereço postal e eletrônico, telefone(s) para eventual contato. Os artigos podem ser escritos na língua portuguesa, na inglesa e na espanhola. Não serão aceitos artigos de Mestrados, mesmo que tenham sido escritos em co-autoria com seus orientadores.

Obs.: Não deve haver nenhum tipo de identificação do autor no arquivo que contém o artigo para garantir a avaliação por pares cega.

**Formatação:** os textos podem ser digitados no arquivo disponibilizado, já configurado para a formatação da publicação.

Os trabalhos devem ser digitados em Word e ter o seguinte formato: fonte Calibri em tamanho 11 e notas de rodapé em tamanho 09; espaço entrelinhas 1,5 e parágrafos sem recuo; espaço duplo entre partes do texto; páginas configuradas no formato 21,10x28,10 cm , com numeração. Os trabalhos, configurados no formato descrito, devem ter entre 12 e 15 páginas.

A organização interna dos trabalhos deve obedecer à seguinte sequência: TÍTULO (centralizado, em negrito); dois espaços abaixo nome do(s) autor(es) à direita da folha (no caso da versão em que constará informação de autoria) com o primeiro número para a nota de rodapé que aponte a titulação, a vinculação a uma instituição, informações breves e pertinentes aos interesses de pesquisa; RESUMO (com um máximo de 80 palavras) e PALAVRAS-CHAVE (até 5 palavras), escritos no idioma do artigo; ABSTRACT (com um

máximo de 80 palavras) e KEYWORDS (até 5 palavras); corpo do texto do Resumo e do Abstract em fonte Calibri, tamanho 09, com recuo de parágrafo de 3 cm; REFERÊNCIAS no final do artigo (apenas trabalhos citados no texto).

Para maiores detalhes e/ou sanar dúvidas quanto às normas para apresentação de documentos científicos a serem enviados para possível publicação na revista, o seguinte manual, cujo teor guia esta publicação, deve ser consultado: DO PARANÁ, UNIVERSIDADE FEDERAL. "Normas para apresentação de documentos científicos: periódicos e artigos de periódicos. n. 6." Curitiba: Editora UFPR (2000).

A coleção dos cadernos de normas para apresentação de documentos científicos está disponível na Biblioteca Octacilio de Souza Braga (BOSB) do campus de Curitiba 2 da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR).

**Notas de rodapé:** as notas devem ser reduzidas ao mínimo e o autor deve utilizar os recursos do Word: em corpo 09, notas automáticas, com a numeração acompanhando a ordem de aparecimento.

**Citações dentro do texto:** nas citações de até três linhas feitas dentro do texto, o autor deve ser citado entre parênteses pelo sobrenome, em maiúsculas, separado por vírgula da data da publicação. A especificação da(s) página(s) deverá seguir a data, separada por vírgula e precedida de "p." (SILVA, 2000, p. 100). 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 poderão ser indicados, separados por ponto e vírgula (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000, p. 17); quando houver mais de 3 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 tamanho 09, espaço simples e com recuo de parágrafo de 3 cm.

Link para exemplos:

<[http://www.portal.ufpr.br/tutoriais\\_normaliza/citacao\\_exemplo.pdf](http://www.portal.ufpr.br/tutoriais_normaliza/citacao_exemplo.pdf)>

**Referências:** as referências devem conter o mínimo de informação para que o material utilizado como embasamento da pesquisa seja identificado por quem ler o artigo no site de periódicos da UNESPAR. As informações a serem incluídas em cada referência variam de acordo com o tipo de documento/mídia no qual o material foi consultado.

**Ilustrações:** as imagens devem ser enviadas em formato JPEG diagramadas no arquivo do texto e enviadas em arquivos separados, como anexo do e-mail. Tabelas, gráficos, desenhos, quadros e demais imagens só serão impressos em P&B. Cada arquivo de imagem deve ter 300 dpi.

Obs.: Sugere-se, para artigos resultantes de pesquisas que tenham sido aprovadas por Comitê de Ética em Pesquisa, que esta informação seja indicada em nota de rodapé.

# FAP REVISTA CIENTÍFICA

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ  
DIVISÃO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

Revista Científica/FAP é uma publicação semestral

ISSN 1980-5071

© 2015 Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR – Campus de Curitiba II -  
Faculdade de Artes do Paraná – FAP

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=117>

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

Revista Científica / FAP / UNESPAR - Campus de Curitiba II - FAP;  
Zeloi Aparecida Martins dos Santos; Rafael Tassi Teixeira; Eduardo Tulio Baggio (editores). – v. 12 (jan./jul., 2015). - Curitiba: FAP, 2015.  
295 p.: il. color.

Semestral

ISSN 1980-5071

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

1. Arte – Periódicos. 2. Música eletroacústica. I. – UNESPAR - Campus de Curitiba I. II. – Faculdade de Artes do Paraná. III. – Santos, Zeloi Aparecida Martins dos. IV. – Teixeira, Rafael Tassi. V. – Baggio, Eduardo Tulio.

CDD 705  
CDU 7(05)

Indexadores:

INDEX COPERNICUS  
INTERNATIONAL

latindex

Sumários.org

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  
[revistadeartes.fap@unespar.edu.br](mailto:revistadeartes.fap@unespar.edu.br)  
<http://www.fap.pr.gov.br>

## EDITORIAL

- 13 Apresentação  
*Eduardo Tulio Baggio; Rafael Tassi Teixeira*

## DOSSIÊ: TEORIA DOS CINEASTAS

- 19 Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema  
*André Rui Graça; Eduardo Tulio Baggio; Manuela Penafria*
- 33 O cinema como representação da esperança: questões de teoria e estética do cinema em "8 ½", de Federico Fellini  
*Renato Cunha*
- 47 Glauber Rocha e Gutiérrez Alea, Eisenstein e Brecht  
*Maria Alzuguir Gutierrez*
- 65 Da etnoficção segundo Jean Rouch: contribuições do processo criativo do cineasta para o pensamento e a prática do documentário  
*Sandra Straccialano Coelho*
- 83 O pensamento realista e humanista de Linduarte Noronha  
*Eduardo Tulio Baggio*
- 99 A distância entre criador e criação: uma análise de uma análise de um curta-metragem  
*Dagoberto Ludwig Schelin*

## ARTIGOS

- 109 A história de uma região nos filmes da Universidade da Beira Interior: silêncios, homenagens e inquietudes  
*Ana Catarina Pereira*
- 127 Imagens-pulsão: incidência e pertinência para compreender o cinema brasileiro dos anos 2000  
*Bruno Leites*
- 155 Reflexões analíticas sobre a paratextualidade fílmica: exercícios extra-campo e extra-texto documental  
*Cristiane Wosniak*

- 175 Verdade ou desafio? Birdman e os novos caminhos para o cinema mainstream  
*Jeferson Ferro; Fernando Andacht*
- 193 Nas dobras farmacopolíticas, a palavra encarnada e a discursividade do corpo: o escândalo da verdade em Estamira  
*Juslaine Abreu Nogueira*
- 213 Poética do cinema: sobre complementariedade, direção e método no processo de criação  
*Marcelo Moreira Santos*
- 231 Reflexões sobre os realismos geográfico e social em "Viajo porque preciso, volto porque te amo", "Deserto feliz" e "Árido movie"  
*Maria Helena Costa*
- 243 Revisitando a loja de répteis: estudo de caso sobre as interfaces entre o cinema e o design  
*Paulo Carneiro da Cunha Filho; Celso Hartkopf Lopes Filho; Paulo Fernando Dias Diniz*
- 263 Paisagens da crise e identidades de abandono no cinema brasileiro contemporâneo  
*Rafael Tassi Teixeira*
- 277 A fotografia de Lauro Escorel no filme "S. Bernardo"  
*Salete Paulina Machado Sirino*

## **CONTENTS**

### **DOSSIER ON THEORY OF FILMMAKERS**

- 19 *Theory of filmmakers: an approach to film theory*  
*André Rui Graça; Eduardo Tulio Baggio; Manuela Penafria*
- 33 *Film as representation of hope: questions of film theory and aesthetics in Fellini's "8 ½"*  
*Renato Cunha*
- 47 *Glauber Rocha and Gutiérrez Alea, Eisenstein and Brecht*  
*Maria Alzuguir Gutierrez*
- 65 *Jean Rouch's ethnofiction: contributions of filmmaker's creative process for documentary thought and practice*  
*Sandra Straccialano Coelho*
- 83 *The realistic and humanist thinking of Linduarte Noronha*  
*Eduardo Tulio Baggio*

- 99** *The distance between creator and creation: an analysis of an analysis of a short film*  
Dagoberto Ludwig Schelin

## **ARTICLES**

- 109** *The story of a country-region in the films of University of Beira Interior: silence, tributes and disturbances*  
Ana Catarina Pereira
- 127** *Impulse-images: incidence and relevance for understanding brazilian cinema in the 2000's*  
Bruno Leites
- 155** *Analytical reflections about filmic paratextuality: exercises offscreen and outside of documentary text*  
Cristiane Wosniak
- 175** *Truth or dare? Birdman and the new paths for mainstream cinema*  
Jeferson Ferro; Fernando Andacht
- 193** *In the pharmacopolitics folds, the embodied word and the discourse of the body: the scandal of truth in Estamira*  
Juslaine Abreu Nogueira
- 213** *Poetics of cinema: on complementarity, direction and method in the creation process*  
Marcelo Moreira Santos
- 231** *Discussions about social and geographic realisms in "Viajo porque preciso, volto porque te amo", "Deserto feliz" and "Árido movie"*  
Maria Helena Costa
- 243** *Revisiting "Reptiles shop": case study on the interfaces between cinema and design*  
Paulo Carneiro da Cunha Filho; Celso Hartkopf Lopes Filho; Paulo Fernando Dias Diniz
- 263** *Landscapes of the crisis and abandonment of identity in contemporary Brazilian cinema*  
Rafael Tassi Teixeira
- 277** *Lauro Escorel's photography on the movie "S. Bernardo"*  
Salete Paulina Machado Sirino

## APRESENTAÇÃO

O cinema como criação reúne uma série de características que são estabelecidas nos processos de realização e que perpassam os pensamentos dos cineastas. O cinema como reflexão apresenta-se na diversidade de sentidos que os múltiplos modos da análise cinematográfica permitem, dentro de um pensamento crítico e sistematizador, a partir de discursividades diversas para dimensionar o âmbito expressivo das relações humanas e as representações que delas ressoam.

A imagem fílmica não pode ser pensada, acreditamos, sem uma conexão direta com os espaços polifônicos determinados pela vontade de tratar a reflexividade dos filmes como um lugar de aceite, de encontro de possibilidades, de interações mútuas e desprotegidas de seus espaços tradicionais, em que certo 'pensamento estético' pode, então, tentativamente se localizar.

O cinema, como lugar propício à articulação teórico-analítica é campo privilegiado de ação mediadora entre as subjetividades fílmicas e suas condições representacionais de emergência nas realidades sociais observadas. Condições estas que, tanto no fazer como no expressar, reúnem possibilidades de indagação cinematográfica, e permitem a leitura do próprio cinema como um campo de sensibilidades equacionadas pela tentativa – mais e menos narrativa, mais e menos recoberta de rupturas – que atravessa, com vida própria, as constantes e incisivas associações das imagens com as possibilidades que as repercutem.

A série de textos aqui reunida, com pesquisadores advindos de Brasil, Portugal e Uruguai, revela uma heterogeneidade temática e reflexiva que enfatiza os processos de formação, criação, questionamento e, simultaneamente, o debate sobre o cinema.

Os textos estão divididos em duas partes, a primeira delas é uma dossiê que recebe o título de Teoria dos Cineastas, devido a sua origem. Os seis artigos presentes no dossiê são resultantes do primeiro encontro do grupo de trabalho Teoria dos Cineastas, vinculado à AIM (Associação dos Investigadores da Imagem em Movimento), que se reuniu pela primeira vez em maio de 2015,

em Lisboa, no V Encontro Anual da AIM. Seu objetivo geral é o de analisar os pensamentos dos cineastas enquanto potencialidades teóricas.

O primeiro artigo do dossiê apresenta desdobramentos dos estudos realizados até o momento pelos coordenadores do GT Teoria dos Cineastas da AIM, **André Rui Graça** (University College London), **Eduardo Tulio Baggio** (Universidade Estadual do Paraná) e **Manuela Penafria** (Universidade da Beira Interior). Trata-se de uma contextualização de abordagens e conceitos relacionados aos pensamentos de criadores cinematográficos enquanto proposições teóricas, seguida de delimitação do campo possível da Teoria dos Cineastas e da metodologia geral que se propõe para pesquisas nessa linha, finalizado com proposições de percursos de investigações viáveis e de interesse para tal teoria.

A abordagem teórica e estética do cinema, tendo o filme “8 ½” (1963) e as ideias do diretor Federico Fellini como foco de análise, estão presentes no artigo de **Renato Cunha** (Universidade de Brasília) ao dialogar com a obra de Ernst Bloch. Nas palavras do autor: “É uma esperança, ou desesperança, o que “8 ½” intenta revelar, dentro de seus relatos autobiográficos e mnêmicos.” O texto nos apresenta o percurso que conduz à esperança e ao sonho na proposta fílmica de Fellini em “8 ½”.

A aproximação entre os cineastas Gutiérrez Alea e Glauber Rocha diante da proposta de ambos da reunião de Eisenstein e Brecht está presente no trabalho de **Maria Alzuguir Gutierrez** (Centro Universitário Belas Artes). Partindo da ideia de que o cinema moderno está vinculado à noção de autoria, o artigo encontra pontos comuns fundamentais em Eisenstein e Brecht e que foram evocados diretamente nas proposições de autores, tais como Alea e Rocha.

O cinema extremamente original e autoral de Jean Rouch é o foco do trabalho de **Sandra Straccialano Coelho** (Universidade Federal da Bahia). A autora parte do conceito de etnoficção e aprofunda o debate sobre a criação e o pensamento do diretor em sua prática no cinema documentário. O compartilhamento típico do trabalho antropológico e cinematográfico desenvolvido por Rouch é evocado como fator fundamental para os resultados fílmicos dos processos colaborativos propostos pelo cineasta.

Linduarte Noronha foi um cineasta brasileiro que colocou em destaque princípios realistas e humanistas em seu entendimento do mundo transposto para o cinema. Fez isso em apenas três filmes, dois curtas documentários e um longa de ficção. **Eduardo Tulio Baggio** (Universidade Estadual do Paraná) analisa a obra deste cineasta tendo em vista tais princípios e realçando a propensão documental de Noronha, mesmo em seu filme de ficção. Propensão está que vem a tona a partir da observação dos filmes, mas também das ideias do cineasta e das análises que outros cineastas, próximos de Noronha, faziam de seus filmes.

Em um estudo bastante original, **Dagoberto Ludwig Schelin** (Philipps-University Marburg) compõe uma análise de olhares de outros autores sobre um filme de sua direção, “Lovesick” (2014). A partir de um experimento chamado “O cinema convida outros olhares”, o filme em questão foi analisado por vários profissionais de distintas áreas que proporcionaram a Schelin uma miríade de visões sobre o filme realizado por ele mesmo e que também é seu objeto de pesquisa.

A segunda parte desta edição da Revista Científica da FAP é uma organização de reflexões variadas sobre o cinema, sempre atendendo aos sentidos amplos das relações cinematográficas em nossa sociedade.

O primeiro artigo desta seção, de autoria de **Ana Catarina Pereira** (Universidade da Beira Interior), trata de analisar dois documentários realizados por alunas da Universidade da Beira Interior, observando as opções artísticas e de abordagem presentes nos filmes. A autora nos oferece olhares sobre o feminino, o vazio, as aptidões da arte e suas potencialidades sociais em um texto que em si mesmo evoca a poesia do cinema.

As imagens-pulsão e sua “incidência e pertinência para compreender o cinema brasileiro dos anos 2000” é a proposta analítica de **Bruno Leites** (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), estabelecida na construção da diversidade de imagens que o cinema nacional dos 2000 disseminou para compor os processos de “repetições”, mas também, de “afastamentos” das séries de imagens encontradas em filmes como “Crime Delicado” (2005), de Beto Brant, e “Cronicamente Inviável” (2000), de Sérgio Bianchi.

Em uma análise que destaca as relações artísticas entre cinema e dança, **Cristiane Wosniak** (Universidade Estadual do Paraná / Universidade Federal do Paraná) desenvolve o olhar sobre as “reflexões analíticas sobre a paratextualidade fílmica” como exercício de “extra-campo e extra-texto”, apoiando-se na dimensão documental e utilizando como potencialidade reflexiva o filme “Pina” (2011), de Wim Wenders.

**Jeferson Ferro** (Universidade Tuiuti do Paraná) e **Fernando Andacht** (Universidad de la República Uruguay / Universidade Tuiuti do Paraná), escrevem, por sua vez, sobre as condições e os dilemas envolvidos nas ideias de verdade e desafio no filme “Birdman” (2014), de Alejandro González Iñárritu, compondo um quadro analítico amplo para pensar os processos de criação e as simultaneidades criativas entre as questões autor-autoria na obra cinematográfica.

A pesquisadora **Juslaine Abreu Nogueira** (Universidade Estadual do Paraná) pensa as “Dobras Farmacopolíticas” e o “escândalo da verdade” em “Estamira” (2007), de Marcos Prado, para discutir, apoiando-se em Michel Foucault, as questões da “normalização, da identidade, da tolerância e da inclusão”, naquilo que pode ser, segundo a autora, uma leitura mais “ético-estética” e menos “jurídico-econômica” dos dispostos no filme.

A ideia de autoria colaborativa no cinema é trazida ao debate por **Marcelo Moreira Santos** (Universidade Anhembi-Morumbi / Pontifícia Universidade Católica de São Paulo) em uma análise do processo de criação cinematográfico entendido a partir do conceito de sistema e marcado pela complexidade que a realização artística traz. Desta forma, o texto nos apresenta o papel do diretor de cinema como o de quem, durante a realização, deve “manter o sistema em atividade”, coerente e coeso em suas várias subdivisões.

As geografias fílmicas e os espaços de representações sobre o “percurso” pela região nordeste do Brasil, nos filmes “Viajo porque preciso, volto porque te amo” (2009), de Marcelo Gomes e Karin Aïnouz, “Deserto feliz” (2007), de Paulo Caldas, e “Árido Movie” (2006) de Lirio Ferreira, são focos centrais das análises desenvolvidas pela autora **Maria Helena Costa** (Universidade Federal do Rio Grande do Norte) para pensar os contextos

formativos da construção imagética das paisagens fílmicas e da ideia de 'realismo social' compreendido pelos filmes em questão.

As interfaces entre o cinema e o design, são problematizadas por **Paulo Carneiro da Cunha Filho** (Universidade Federal de Pernambuco), **Celso Hartkopf Lopes Filho** (Universidade Federal de Pernambuco) e **Paulo Fernando Dias Diniz** (Universidade Federal de Pernambuco / Instituto Federal de Pernambuco). Os autores desenvolvem uma análise de elementos fílmicos, como os créditos iniciais e finais, e elementos extra-fílmicos, como cartazes e capa de DVD, do filme "Loja de répteis" (2014), de Pedro Severien.

Já **Rafael Tassi Teixeira** (Universidade Estadual do Paraná / Universidade Tuiuti do Paraná) escreve sobre as "Paisagens da Crise" a partir de um panorama ensaístico sobre a *terra brasilis* como lugar de origem e da inevitabilidade de uma partida, sobreposta à reflexão do sentimento de identidade e de despertencimento, observados, estes, em alguns filmes da cinematografia brasileira desde o que o pesquisador considera o ponto de inflexão dos filmes transnacionais por aqui: "Terra Estrangeira" (1995), de Daniella Thomas e Walter Salles.

**Saete Paulina Machado Sirino** (Universidade Estadual do Paraná), por sua vez, completa os artigos da seção com a discussão sobre os processos de construção fotográfica desenvolvidos por Lauro Escorel no filme "São Bernardo" (1972), de Leon Hirszman. A análise da criação e da produção fotográficas, em busca da estética realista presente no filme, são fundamentais para compreensão dos grandes valores artísticos de uma obra primordial para o cinema brasileiro.

**Prof. Dr. Eduardo Tulio Baggio**

**Prof. Dr. Rafael Tassi Teixeira**

Editores convidados

**DOSSIÊ: TEORIA DOS CINEASTAS**

## Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema

André Rui Graça<sup>I</sup>

Eduardo Tulio Baggio<sup>II</sup>

Manuela Penafria<sup>III</sup>

**RESUMO** - O presente artigo é escrito em coautoria pelos coordenadores do Grupo de Trabalho Teoria dos Cineastas, da AIM (Associação dos Investigadores da Imagem em Movimento), constituído em 2014. Em 2015 o GT integrou, pela primeira vez, a programação do Encontro Anual da AIM, com duas mesas temáticas. Pretendemos com este artigo apresentar conceitos prévios, problematizações, objetivos, metodologia geral e possibilidades de investigação no âmbito das propostas do GT Teoria dos Cineastas.

Palavras-chave: Teoria dos cineastas. Teoria do cinema. Autor. Metodologia de pesquisa.

---

<sup>I</sup> André Rui Graça é doutorando e "*teaching assistant*" na University College London com uma bolsa da Fundação para a Ciência e Tecnologia. É também investigador colaborador do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra e membro coordenador do GT Teoria dos Cineastas da AIM (Associação dos Investigadores da Imagem em Movimento).

<sup>II</sup> Eduardo Tulio Baggio é doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP com a tese "Da teoria à experiência de realização do documentário fílmico". Professor do curso de Cinema e Vídeo da UNESPAR (Universidade Estadual do Paraná). Coordenador do CINECRIARE - Grupo de pesquisa Cinema: Criação e Reflexão (Unespar/Cnpq). Membro coordenador do GT Teoria dos Cineastas – AIM (Associação dos Investigadores da Imagem em Movimento). Cineasta com ênfase em documentarismo.

<sup>III</sup> Manuela Penafria (Universidade da Beira Interior/Labcom.IFP). Professora nos cursos de 1º e 2º Ciclo em Cinema da UBI. Co-editora da revista DOC On-line. Membro coordenador do GT Teoria dos Cineastas – AIM (Associação dos Investigadores da Imagem em Movimento)

## **Theory of filmmakers: an approach to film theory**

André Rui Graça<sup>I</sup>

Eduardo Tulio Baggio<sup>II</sup>

Manuela Penafria<sup>III</sup>

**ABSTRACT** – *This article is written co-authored by the coordinators of the Filmmakers' Theory working group, of AIM (Association of Moving Image Researchers), constituted in 2014. In 2015 the working group integrated, for the first time, the program of the Annual Meeting of the AIM, with two thematic tables. We aim with this Article to introduce early concepts, problematizations, objectives, general methodology and research possibilities under the proposals of the Filmmakers' Theory working group.*

**Keywords:** *Filmmakers' Theory. Film theory. Author. Research methodology.*

---

<sup>I</sup> André Rui Graça is a PhD Fellow and "teaching assistant" at University College London with a scholarship from the Foundation for Science and Technology. He is also a Researcher Collaborator in the twentieth century Interdisciplinary Studies Center, at Coimbra University and Coordinator Member for the Theory of Filmmakers AIM (Association of Researchers in Moving Image) study group.

<sup>II</sup> Eduardo Tulio Baggio is a Doctor in Communication and Semiotics from the Pontifical Catholic University of São Paulo (PUC-SP) with the doctoral thesis "From theorizing to experiencing the conduction of a filmic documentary." Professor of the Film and Video course at UNESPAR (State University of Paraná). Coordinator of CINECRIARE - Research Group Film: Creation and Reflection (Unespar / CNPq). Member coordinator at the study group Theory of Filmmakers - AIM (Association of Moving Image Researchers). Filmmaker with an emphasis on documentaries.

<sup>III</sup> Manuela Penafria (University of Beira Interior / Labcom.IFP). Professor of the 1st and 2nd cycle courses in Cinema at UBI. Co-editor of DOC Online magazine. Member coordinator at the study group Theory of Filmmakers - AIM (Association of Researchers of Moving Image)

## Introdução

A Teoria dos Cineastas propõe um caminho metodológico incomum no contexto das investigações no campo cinematográfico, pois busca a perspectiva teórica dos cineastas diante de seus atos artísticos criadores. Trata-se de um método diferenciado de abordar o cinema enquanto área de pesquisa, pois não detém o foco exclusivamente aos filmes, nem aos contextos e repercussões sociais, econômicos ou políticos destes.

Realçar essa perspectiva teórica dos cineastas é algo que já foi explorado por outros investigadores, como Jacques Aumont, em *As Teorias dos Cineastas* (2004), e por várias antologias, como a organizada por Ismail Xavier, em *A Experiência do Cinema* (1983). Em Jacques Aumont encontramos a sua leitura da teoria de cada um dos cineastas que aborda e é constantemente sublinhada a originalidade do pensamento daqueles que, por opção consciente de Aumont, “têm uma teoria exposta na forma verbal” (2004, p. 13), seja em livros, em ensaios ou em textos diversos. No caso de Ismail Xavier são colocados, lado a lado, os escritos de investigadores de renome e de grandes cineastas, oferecendo relevância incomum para os pensamentos destes últimos. Assim, ainda que não seja totalmente original, a nossa proposta possui uma originalidade que passa pelo intento de estudar sistematicamente o pensamento artístico de cineastas, nomeadamente o processo criativo e, a partir desse pensamento, elaborar teoria sobre cinema.

Quando assumimos que a Teoria dos Cineastas é a nossa proposta para abordar o cinema temos como objetivo principal que a investigação científica elabore teoria própria, no entanto, apresentamo-nos com a designação: *Teoria dos Cineastas*. Esta designação assume que o cineasta tem uma teoria, o que, no imediato, tem como consequência a pretensão única de apenas elaborar a teoria do cineasta. Esta tarefa é problemática uma vez que entende que o cineasta necessita do apoio de um investigador para que a sua teoria se clarifique e não é esse o nosso intento. Da nossa parte, assumimos que o cineasta tem uma teoria e pretendemos que o estudo sobre cinema elabore a sua reflexão a partir de um diálogo próximo dessa teoria. Esta proximidade do investigador com o cineasta assume especial importância quando encontramos, em muitas produções acadêmicas, estudos sobre

cineastas que descuram ou colocam em segundo plano a reflexão dos mesmos a favor da reflexão vinda de outros investigadores.

O resultado de uma investigação no âmbito da Teoria dos Cineastas não deixa de ser um trabalho científico e, por isso, deve integrar os procedimentos que o caracterizam, ainda que não fique de lado a possibilidade do investigador construir um discurso mais ensaístico e, portanto, mais próximo do discurso que caracteriza os cineastas.

A abordagem que propomos, a da Teoria dos Cineastas, tem como resultado final um discurso que resulta de uma dinâmica complexa. Essa dinâmica é composta por uma constante interação entre o cineasta que se refere à sua própria obra enquanto criador e enquanto espectador e o investigador que não sendo apenas espectador é, também, um criador já que na sua relação com uma obra, também colabora para a sua construção. E enquanto investigador encontra-se munido de procedimentos que se confrontam com um discurso que não se sente comprometido com a academia. Já a obra e o discurso do cineasta possuem uma interioridade complexa, autônoma e, o mais das vezes, em constante mutação, sobre a qual o investigador procede a uma seleção que, a um dado momento, pode aparentar ser a mais relevante e, em outro momento, ser totalmente prescindível. Se essa seleção for entendida como sinônimo de uma subjetividade e, como consequência, uma leitura parcial que corre o risco de esquecer aspectos relevantes, estamos em crer que uma avaliação mais interessante, e que atinge a maior das pertinências, é aquela que resulta de mais de um investigador e que possibilita subjetividades diversas, uma intersubjetividade, mas sempre dentro do âmbito da Teoria dos Cineastas.

O cinema é, em si, um objeto de estudo complexo. E essa complexidade é aqui abordada por uma teia de relações da qual o investigador deve ter consciência e que serve, ao mesmo tempo, para relativizar e situar os seus interesses de investigação, assim como para validar e apresentar uma compreensão inovadora a respeito do seu objeto de estudo. A Teoria dos Cineastas trabalha de perto com o ato criativo e, nesse sentido, qualquer tema a investigar encontra-se devedor desse processo criativo que, certamente, fará eco no processo de reflexão teórica de natureza acadêmica.

A utilidade da proposta de uma investigação com base na Teoria dos Cineastas é, também, a sua atualidade já que a academia cada vez mais acolhe investigação científica que inclui a criação artística.

### **Conceitos prévios**

Originalidade e autoria são conceitos dos mais caros quando se reflete sobre a arte cinematográfica. O conceito de originalidade está intimamente ligado à ideia básica do que é criar. E a criação de um estilo em uma obra que envolva vários filmes, por exemplo – e sem perder de vista os riscos de que um estilo justamente interrompa possibilidades de originalidade (HAAR, 2007, p. 103) –, leva a outro conceito importante nas teorias do cinema, o que aponta para um criador de uma obra e a indexa a este, que é o responsável, total ou parcialmente, por ela.

A partir desses dois conceitos temos a necessidade de assumir que um artista, cineasta ou de outra linguagem, reflete teoricamente sobre as suas obras, pois não poderia ser original ou não poderia estabelecer um estilo caso não desenvolvesse reflexões sobre os seus atos criativos. Além disso, como propõe Aumont: “Desde o Renascimento, todo artista no Ocidente pode ser considerado um teórico – mesmo que jamais tenha dito algo que faça com que se acredite que é.” (AUMONT, 2004, p. 09). Ou seja, a própria criação artística traz consigo reflexões de cunho teórico sobre a arte, pelo menos desde o Renascimento, momento em que os artistas não podiam mais negar as influências mútuas entre si e, portanto, não podiam ser negadas as observações e reflexões de uns para com os outros.

Assim, partimos do pressuposto de que um cineasta não pode evitar a reflexão sobre os atos artísticos envolvidos em sua atividade cinematográfica (Ibidem, p. 07). Desta forma, acreditamos que todo cineasta desenvolve ideias e conceitos sobre o seu fazer artístico e sobre as suas obras, em um percurso que pode ser investigado em busca da compreensão teórica sobre tais ideias e conceitos.

Uma questão que pode aqui ser colocada é se falamos de *teoria* ou de *teorias*, ou seja, se cada cineasta tem a sua ou se há alguma partilha; e, neste último caso teríamos *teoria* e não *teorias*. A respeito desta questão, o mesmo poderia ser dito a respeito dos investigadores. Dentro da academia, poderemos

assumir que existem teorias do cinema e, também, que há uma teoria do cinema que tem a sua própria história e percurso. No caso dos cineastas, também será possível averiguar a evolução da sua reflexão e, por certo, em alguns momentos, terão os cineastas manifestado a sua total originalidade de pensamento (a sua teoria) e, em outros momentos, como nos inícios dos anos 20, ainda que por vias distintas, vários cineastas se esforçaram por justificar que o cinema era uma arte autônoma, como Germaine Dulac, contemporânea de Jean Epstein.

Evidentemente, assim como nem todas as obras cinematográficas são relevantes artisticamente – provavelmente uma minoria o é –, nem todas as reflexões dos cineastas são relevantes ou interessantes, podem ser apenas repetições de outras ideias ou podem não estar dotadas da capacidade de instigar quem as conhece. Tal relevância só poderá ser mensurada a partir do momento que se investigue, mesmo que inicialmente, o pensamento de um cineasta e se coloque essas ideias em relação ao contexto que as envolve, tanto as obras filmicas como outros pensamentos. Após a compreensão inicial de que há interesse em um conjunto de proposições de um cineasta pode-se aprofundar a investigação em busca de mais conhecimento sobre os conceitos e ideias que o cineasta apresenta e alargá-las para o campo da investigação científica.

Por seu lado, a reflexão dos cineastas tem sido vasta, a começar pelos próprios filmes enquanto forma de pensamento e prolongando-se em textos, artigos, manifestos e vários outros escritos que não espelham apenas abordagens estéticas ou programas doutrinários, mas também a forma como estes cineastas compreendem e invocam as propriedades específicas do cinema. Manifestos que o cinema sustentou ao longo de mais de um século – como *La Politique des Auteurs*, o *Free Cinema* Manifesto ou o Manifesto *Dogma* – refletem não apenas o contexto estético ou ideológico em que estes textos foram produzidos mas, também, remetem para a própria ontologia do cinema. A Teoria dos Cineastas visa aproximar-se desses discursos, sejam eles escritos ou filmados e dar continuidade e visibilidade ao pensamento e modos de pensamento dos próprios cineastas.

A relevância artística do trabalho de um cineasta, enquanto ato criativo, nos coloca diante de várias possibilidades de atividades envoltas no fazer

fílmico, tais como a elaboração de roteiros/argumentos, a direção/realização<sup>1</sup>, a direção de fotografia, a direção de arte, a montagem, etc. Neste sentido, encontramos uma delimitação de quem é que são os cineastas que interessam para as investigações da Teoria dos Cineastas: são todas as pessoas envolvidas na produção de um filme que tenham atividades criativas. Essa delimitação é mais ampla do que a proposta por Jacques Aumont, que limitou seu interesse aos diretores/realizadores, em especial àqueles reconhecidos como autores (Ibidem , p. 09).

Essa ampliação do escopo de entendimento do cineasta não muda o fato de que a relevância da atuação deste está intimamente ligada ao seu intento artístico, do cinema pelo cinema, enquanto arte. Assim, intenções comerciais, industriais ou técnicas pouco interessam, pelo menos em um primeiro momento, às investigações da Teoria dos Cineastas. Essa é uma premissa que está também no estudo de Aumont sobre o pensamento dos cineastas (Ibidem, p. 08) e justifica-se pelo fato de que é em relação à obra de arte que encontramos as reflexões sobre o que está relacionado ao que é fundamental no mundo, como proposto na filosofia de Schelling.

[...] a arte é concebida por Schelling como a perfeita síntese ou a identidade absoluta entre as duas dimensões fundamentais do mundo, a natureza e a liberdade, o real e o ideal. Esta síntese não existe abstratamente ou subjetivamente, como na filosofia, e sim concretamente, objetivamente, em uma obra acabada. (HAAR, 2007, p. 44)

Ou seja, como apontado por Aumont, não faria sentido para uma investigação de cunho artístico tentar compreender valores que não são os da arte, mas de outras esferas da vida humana, como os valores de troca ou de cunho técnico-industrial, ainda que evidentemente estes possam influir nos valores artísticos em muitas medidas. Contudo, tais influências podem ser consideradas caso sejam apontadas pelos cineastas como determinantes para seus conceitos e ideias artísticas.

---

<sup>1</sup> O termo “roteiro” é utilizado no Brasil, enquanto em Portugal se usa “argumento”, assim como “direção” é “realização”. Como este é um artigo escrito em português de ambos os países, usaremos em duplicidade termos da área cinematográfica que são distintos em suas origens diversas.

Para Aumont há três critérios importantes para se pensar teorias dos cineastas: “a coerência, a novidade, a aplicabilidade ou pertinência.” (AUMONT, 2004, p. 10). A coerência é necessária para evitar a frouxidão que o autor aponta em outras teorias, que para ele muitas vezes são espécies de semióticas dos filmes, misturando um pouco de pragmática, sociologia, ou psicologia. Na relação entre as considerações verbais dos cineastas, de momentos distintos, podemos buscar pela coerência, bem como, e mais relevante, na relação entre considerações verbais e obras fílmicas de um mesmo cineasta.

A novidade é um critério que surge do pressuposto da necessidade da originalidade nas artes, já abordado anteriormente aqui. Mas também as teorias são criações e, portanto, necessitam apontar para o novo. Aumont considera a novidade um “critério inevitável” mas reconhece a ambiguidade inerente, pois “toda novidade é relativa por definição, e aquilo que parece novo em certo contexto pode ser banal em um outro.” (Ibidem, p. 11)

A pertinência, que Aumont considera um termo melhor do que aplicabilidade, é, para o autor, uma questão que pode ser considerada tanto no seu sentido intrateórico, como no que diz respeito a um projeto do cineasta (Ibidem, p. 11). Essa variação de possibilidades será abordada mais adiante, no tópico 5, considerando várias opções pertinentes de percursos de investigação na Teoria dos Cineastas.

É preciso ainda reforçar, ou retomar, a ideia de que a Teoria dos Cineastas se faz olhando para a criação cinematográfica, pois estamos em busca do entendimento e da sistematização do(s) pensamento(s) dos cineastas em seus atos criativos. Como se dá a criação sob a perspectiva de quem cria? “É uma velha questão à qual a noção de autor respondia em termos estéticos.” (Ibidem, p. 13). Mas, como veremos, a Teoria do Autor tem um sentido diverso da Teoria dos Cineastas. Aumont aposta “que os cineastas teóricos esclarecem, sem simplificá-los, os problemas teóricos mais importantes, porque os enfrentam em nome de uma prática.” (Ibidem, p. 13).

### **Teoria dos Cineastas versus Teoria do Autor**

De entre as várias objeções ou equívocos que porventura possam advir da terminologia Teoria dos Cineastas, há que salvaguardar, primeiramente, a

destrinça entre esta e a Teoria do Autor. Devido ao fato de serem termos próximos e muitas vezes entendidos como sinônimos ocorre a possibilidade de serem entendidos como termos intermutáveis, o que geraria uma imprecisão metodológica. Especialmente se se tiver presente a muito divulgada ideia postulada por François Truffaut nos *Cahiers du Cinéma*. Efetivamente, a conceptualização que aqui se propõe reveste-se de um caráter específico, que não deverá ser confundido com a ideia de Truffaut<sup>2</sup>.

Em primeiro lugar, é importante lembrar que o conceito de cineasta tem aqui um escopo maior do que o conceito de autor. É evidente que o cineasta é um autor de certa maneira, uma vez que contribui para o processo criativo, mas o “autor”, normalmente associado ao diretor/realizador, não esgota a noção de cineasta. Embora haja uma longa tradição de enfoque no diretor/realizador, na medida em que se acredita que é ele quem desenha e leva a cabo o “grande plano”, há muitos outros intervenientes no mundo do cinema que merecem a nossa atenção. Nesse sentido, desde roteiristas/argumentistas, a compositores, a editores de som e montadores, todos eles são aqui considerados cineastas. Figuras muitas vezes silenciosas ou silenciadas pelo ruído da indústria ou de um estrelato polarizado no diretor/realizador, o cineasta é todo aquele que esteja diretamente ligado com a prática criativa cinematográfica.

Em segundo lugar, em jeito de síntese, é também necessário que se entenda que a Teoria dos Cineastas é uma prática de filtragem e refinação. É, portanto, um exercício *a posteriori* da teoria elaborada pelo autor. Esta poderá continuar existindo sempre autônoma, mas é de fato uma etapa que precede o nosso projeto teórico. O que está em causa é que embora o autor possa expressar a sua teoria (como aconteceu diversas vezes, algumas delas aqui referidas), há que ter em consideração que essas opiniões não deverão de forma alguma ser recebidas acriticamente ou levadas em sentido literal. Quanto mais não seja, a teoria dos cineastas apresenta-se como uma lente através da qual é possível contribuir para os estudos cinematográficos no sentido da recepção crítica e analítica. O objetivo é poder extrair o máximo de riqueza

---

<sup>2</sup> Por exemplo, a teoria de Truffaut centra-se no filme enquanto expressão, enquanto a nossa proposta concerne, não só o filme, mas outras expressões dos cineastas. Mais ainda, a Teoria dos Cineastas não é uma teoria sobre o filme, mas sim sobre a forma de pensar o cinema.

teórica sem, no entanto, nos deixarmos enredar por teias de ego ou outras armadilhas presentes no lado *performativo* que implica a elaboração de teoria por parte de um cineasta (tanto mais um autor).

A proposta aqui lançada nasce precisamente da inexistência de uma metodologia sistemática para receber e interpretar fontes primárias, provenientes de cineastas. Nesse sentido, o desafio e a possibilidade de criar novas avenidas teóricas através do aproveitamento dessas teorias e testemunhos são as forças propulsoras da Teoria dos Cineastas. Mais ainda, dever-se-á acrescentar que, muitas vezes, muito do que nos chega é algo em estado “bruto”, isto é, que não se apresenta como teoria à vista desarmada. Um processo de leitura e análise do discurso deve então ser iniciado, com o intento de poder transformar essa matéria-prima em algo mais consistente. Em suma, a Teoria dos Cineastas é uma rua de dois sentidos: consoante o caso, tanto trabalha para excluir o que está em excesso, como tenta maximizar aquilo que se apresenta com interesse.

Por fim, quanto à teoria do autor, entende-se aqui como a teoria produzida pelo autor. Ela existe, é uma realidade e continuará a existir independente de qualquer apropriação, filtragem ou debate. Poderá ser lida de forma *naïf*, servindo de combustível para interpretações simplistas de obras cinematográficas (daí a recusa histórica da academia em ler os cineastas), ou desafiada por enquadramentos desenvolvidos no âmbito da pesquisa da Teoria dos Cineastas. Porém, seja de que forma for, estas fontes diretas não devem mais ser ignoradas.

### **Metodologia geral da Teoria dos Cineastas**

São precisamente as fontes diretas aquelas que a Teoria dos Cineastas pretende consultar:

- 1) os filmes, num confronto direto, sem mediações nem apoio de outras leituras ou interpretações da obra que ofusquem essa relação direta;
- 2) uma leitura atenta, cuidada, aturada de todo o tipo de material escrito pelo cineasta desde livros, manifestos de exposição pública ou cartas que sejam a partilha de reflexões sobre a sua própria obra ou sobre o cinema;
- 3) entrevistas concedidas pelo cineasta ou seus depoimentos verificando o contexto dessas manifestações verbais;

4) a partir da filmografia cronológica organizá-la ou reorganizá-la classificando-a por gênero, por financiamento, por circuito de exibição ou outro critério;

5) filmes que nunca chegaram a ser realizados, mas sobre os quais existem documentos como roteiros/argumentos ou outro tipo de manifestação.

Este tipo de informações refere-se a um primeiro passo em que é necessário um conhecimento aprofundado do percurso do cineasta para, numa fase seguinte, se relacionar esse percurso com eventuais respostas ou problematizações que possam contribuir para um avanço na compreensão da imagem em movimento.

Uma questão fundamental a ser colocada no que diz respeito à metodologia é a distinção ou aproximação da Teoria dos Cineastas com outras teorias que têm fortes aportes, por exemplo, da História, Sociologia, Psicanálise ou, mais recentemente, a Teoria Cognitiva. Ainda que esta questão necessite de uma discussão aprofundada, a nossa proposta pretende uma mudança de paradigma, ou seja, deslocar o epicentro da investigação de uma teoria abstrata para a construção de uma teoria em torno de quem está por dentro e produz cinema, o cineasta. Conforme mencionado, na busca de uma leitura completa e coerente das obras e da história do cinema é colocada grande ênfase nas reflexões acadêmicas em geral imbuídas de conceitos de várias áreas sendo os discursos dos cineastas, o mais das vezes, relegados para segundo plano. E, não apenas o discurso, também os filmes são confrontados de modo indireto, ou seja, a partir de leituras de outros investigadores a partir das quais mais facilmente se apresenta uma corroboração dessas leituras que uma efetiva discussão. E a Teoria dos Cineastas poderá contribuir para refrescar essas aproximações aos filmes que são o objeto de estudo por excelência das teorias do cinema.

Reafirmamos que a nossa proposta não se apresenta então como uma submissão acrítica às palavras de quem faz cinema, trata-se de uma investigação que assumimos como original no sentido em que fará uma aposta sistemática no estudo do pensamento artístico, nomeadamente o processo criativo do cineasta. Estamos em crer que esse conhecimento mais aprofundado do processo criativo irá permitir produzir deduções mais próximas da realidade da criação cinematográfica. Assim sendo, trata-se de um modo

possível e legítimo para a compreensão do cinema e para investigar e organizar respostas e eventuais novas problematizações para as questões lançadas pela teoria do cinema.

### **Algumas possibilidades de investigação da Teoria dos Cineastas**

Sendo a Teoria dos Cineastas um modo de abordar o cinema que ainda possui um carácter inaugural, cada investigador poderá discutir não apenas a metodologia a utilizar para a elaboração da teoria do cineasta mas, também, a metodologia para a elaboração de uma nova teoria sobre o cinema que tenha como ponto de apoio o discurso e a obra do cineasta. Em qualquer dos casos, estamos em crer que estas discussões implicam necessariamente colocar em prática a metodologia a adotar para que, em simultâneo, seja exercitada e aprimorada esta nova abordagem e constantemente problematizado o conhecimento obtido pela aplicação dessa metodologia.

Em todo o caso, seguem-se algumas propostas para investigação:

Da relação dos cineastas para com o cinema. De que forma o cineasta entende o cinema? Essa questão é um foco de investigação importante porque abre espaço para a compreensão da relação do artista para com a arte em que atua. Em um sentido semelhante, é possível investigar o pensamento do cineasta sobre o processo de criação cinematográfica, ou seja, a visão do artista sobre o ato criativo na linguagem em que ele produz.

Da relação dos cineastas para com as suas próprias obras. Em uma perspectiva um pouco diversa, que torna o foco mais fechado e definido, pode-se pesquisar os conceitos do cineasta com os quais define ou caracteriza a sua própria obra. E ainda, como o cineasta compreende o seu próprio processo criativo?

Da relação dos cineastas para com outros cineastas. Como os cineastas se influenciam mutuamente? É algo certo que alguns cineastas trabalham com referências fortes de outros cineastas, mas como elas são organizadas no pensamento dos primeiros? Esse tipo de pesquisa permite traçar linhas de influências, tanto de obras fílmicas como de pensamento, entre cineastas. E, de forma mais abrangente, pode-se investigar também as influências de outros artistas (não cineastas) presentes no pensamento de um cineasta.

Da relação dos cineastas para com as equipes. Como o cineasta se relaciona criativamente com a equipe de produção do filme? Essa é uma questão que pode abrir horizontes sobre o sentido coletivo da criação cinematográfica. É possível também uma investigação em mão dupla, que olhe para mais de um cineasta em uma mesma equipe de realização de um filme, como um diretor/realizador e um montador, por exemplo.

Dos conceitos dos cineastas presentes em seus filmes. Tendo em conta que o cinema é um modo de pensar o mundo, a arte, ou o próprio cinema, e que cada filme inclui em si uma ideia de espectador, como os cineastas apresentam em suas obras conceitos e ideias que possam ser observados e entendidos como tal a partir dos filmes?

Da relação dos cineastas para com os espectadores. Como os espectadores são considerados pelo cineasta em suas criações cinematográficas? Tal questão permite investigar não apenas que tipo de opções o cineasta faz em prol dos espectadores, se é que faz dessa forma, mas também, e mais importante, quem são os espectadores para o cineasta.

Da relação dos cineastas para com a teoria. Que conceitos o cineasta carrega que contribuem para discutir as problemáticas da teoria do cinema? Por exemplo, como o cineasta entende a relação do cinema com a realidade.

Da relação dos cineastas para com os teóricos. Como conceitos elaborados por investigadores podem ser relacionados ou verificados pelas reflexões do cineasta?

Qualquer que seja a escolha, ou a introdução de uma nova proposta de investigação, consideramos prioritários os seguintes objetivos da Teoria dos Cineastas:

- 1) produzir teoria do cinema através dos conceitos e reflexões por detrás do gesto de fazer cinema;
- 2) conhecer e divulgar o modo como os cineastas pensam o cinema (por exemplo, questões já abordados pela teoria do cinema, como os conceitos a realidade ou a figura do espectador);
- 3) encarar o cineasta como um teórico *in fieri*, capaz de, também ele, através do que diz e escreve sobre o cinema, assim como com os próprios filmes, contribuir para o panorama mais vasto da teoria do cinema.

## REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas, SP: Papirus, 2004. [Orig. 2002]

HAAR, Michel. **A obra de arte**: ensaio sobre a ontologia das obras. 2ª ed., Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

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

Recebido em: 21.08.2015

Aceito em: 09.10.2015

## O cinema como representação da esperança: questões de teoria e estética do cinema em "8 ½", de Federico Fellini

Renato Cunha<sup>1</sup>

**RESUMO** – Fundamentado na obra capital do filósofo Ernst Bloch, O princípio esperança, este artigo analisa a construção do filme “8 ½” e as entrevistas de Federico Fellini sobre seu ofício para desenvolver o conceito estético de esperança no cinema, indo além do já estabelecido conceito de beleza harmônica e entendendo esperança como uma das emoções fundamentais, a qual transita pela fantasia e se mostra um sonho possível de realização de algo desejado, uma utopia conduzida.

Palavras-chave: Cinema. Esperança. Ernst Bloch. Federico Fellini. 8 ½.

---

<sup>1</sup> Doutorando em Comunicação, na linha de pesquisa Imagem, Som e Escrita, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília.

## ***Film as representation of hope: questions of film theory and aesthetics in Fellini's "8 ½"***

Renato Cunha<sup>1</sup>

**ABSTRACT** – *Based on the major work of the philosopher Ernst Bloch, The principle of hope, this article analyzes the construction of the movie "8 ½" and the interviews with Federico Fellini about his craft to develop the aesthetic concept of hope in film, going beyond the already established concept of harmonious beauty and understanding hope as one of the basic emotions, which moves through fantasy and shows itself as possible dream of the achievement of something desired, a conducted utopia.*

*Keywords: Film. Hope. Ernst Bloch. Federico Fellini. 8 ½.*

---

<sup>1</sup> *PhD Fellow in Communication, research project in Imagery, Sound and Writing, as part of the Graduate Program in Communication from the Communication College at the University of Brasilia.*

Andrew Tudor (cf. 2009, p. 9-11) nos anos 1970, observou que a teorização sobre cinema ainda sugeria um hiperintelectualismo. Mas, após quatro décadas, será que esse panorama mudou? Para entrar nessa questão, devemos, em primeiro lugar, especificar o que é teoria e como ela funciona, ou pode funcionar, em sua relação com a arte, pois, desde o princípio praticamente, não houve como negar que o cinema se tratava também de arte. Digo “também” porque, logo após a sensação de cunho científico, o cinema veio a se dividir pelas estradas do entretenimento e da arte, estradas que se cruzam em muitos pontos — ou estradas, melhor dizendo, que podem levar a um mesmo ponto. E esse ponto nada mais é do que a potencialidade que a imagem de cinema, ou seja, o próprio cinema tem de dizer algo, de provocar algo. E, para se refletir sobre essa carga enunciativa e incitante, é preciso se dar conta de que o cinema tem sido primordialmente calcado na experiência estética.

Dessa forma, abrangendo o pensamento estruturado sobre cinema, à que Tudor se referiu, em um sentido geral, como “teorização”, temos a *teoria* em si e a *estética*. Estrito senso, “teoria” significa um conjunto sistematizado de regras aplicado a uma determinada área, ou um conhecimento especulativo organizado; “estética”, parte da filosofia que se atém à beleza sensível e ao fenômeno artístico. Então, ainda que, diversas vezes, no campo artístico, esses dois conceitos apareçam confundidos, pode-se concluir que, no campo cinematográfico, o qual nos interessa aqui, a teoria diga respeito a uma categorização universal do cinema, levando-se em conta, porém, que, conforme nos alertam Jacques Aumont e Michel Marie (2003, p. 289-91), não exista “*teoria do cinema unificada* que cubra todos os aspectos do fenômeno cinematográfico e universalmente aceita”, e sim “orientações teóricas abordadas a propósito do cinema”, tais quais: “o cinema como reprodução ou substituto do olhar, o cinema como arte, o cinema como linguagem, o cinema como escritura, o cinema como modo de pensamento, o cinema como produção de afetos e simbolização do desejo”. Nesse sentido, essa possível teoria do cinema estaria sempre embasada em outra área do conhecimento, como a física, a antropologia, a sociologia, a linguística, a psicanálise e a própria estética, campo este sobre o qual nos dizem os mesmos autores que

“não existe estética constituída do cinema, mas questões de natureza estética [...] frequentemente discutidas a respeito dele, notadamente em torno dos seguintes problemas: o cinema entre as artes, a especificidade do fílmico, a possibilidade de uma poética do cinema, a possibilidade de uma arte de massa” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 108-9).

Vê-se, assim, que o pensamento sobre cinema se mistura, de fato, dentro das vertentes teórica e estética, no qual a filosofia assume papel fundamental, não somente a sistematizada pela cultura ocidental, mas principalmente a que se liga à transformação do poético, ao ato de tecer poesia seja no que for, e a que parece ter feito o homem se inquietar com o mistério de sua existência. Tanto é que uma árvore pode ser apenas uma árvore — grande, pequena, frutífera, ornamental, frondosa, desfolhada —, sendo objetivamente o acolhimento de sua utilidade, mas poeticamente concorre para espelhar a vida. E essa transformação é o que melhor ultrapassa os conceitos arraigados que limitam o futuro, fazendo dele esperança cotidiana, que não se fia no destino.

Talvez seja interessante pensar esteticamente o cinema assim, pela esperança cotidiana, em vez de pela já estabelecida beleza harmônica, a ideia de belo, advinda da questão do “bem” e que remete à ideia de perfeição. O bem é perfeito; o mal, não. É preciso, então, suplantar essa ideia de belo, ou aquilo que possui virtuosamente a capacidade de elevação, para se enxergar os fenômenos artísticos a partir de impressões várias, ou de emoções várias. É claro que, de alguma forma, não há categoria estética que não acabe por elevar a arte, mas elevá-la não deve significar torná-la perfeita, e sim constituí-la imaginação sensível de transformação. E a esperança transita por essa fantasia, entendendo, pois, esperança como uma emoção que vai além da virtude teologal, como um sonho possível de realização de algo desejado, uma utopia conduzida.

“8 ½” (*Otto e mezzo*, 1963), de Federico Fellini, particularmente por ser um filme de transformação, de reflexão sobre sua própria obra, como nos indica o título,<sup>1</sup> é um bom exemplo para se pensar tais questões teóricas e

<sup>1</sup> Por que esse título, “8 ½”? A questão, juntamente com o trato conceitual, do qual falaremos no decorrer do artigo, se coloca quantitativamente. É que, além dos longas-metragens “Abismo de um sonho” (*Lo sceicco bianco*, 1952), “Os boas-vidas” (*I vitelloni*, 1953), “A estrada da vida”

estéticas. Foi a própria cinematografia de Fellini que o fez ir além do papel estrito de cineasta, provocando-o a redesenhá-la noutra linguagem. “Um filme não se pode descrever com palavras. Se falo dele, surge algo semelhante a uma materialização que nada tem a ver com o filme. Se um filme nasce sobre imagens verbais, para o futuro espectador soará preconcebido, estranho a si mesmo” (FELLINI, 1983, p. 139). Fellini disse isso em relação ao “nascimento de um filme”, focando a autonomia imagética do que estaria por realizar. Falava da volatilidade do filme embrionário, em seu estágio de pré-produção e também nos seguintes, até tomar a forma de exibição. No entanto, quando já há essa forma, a fala sobre o filme, se não mera resenha, lhe confere a autonomia imaginativa, certa “maturidade”, não se atendo à ideia de filme propriamente dito, e sim a de cinema, instância maior. E não se teoriza sobre um objeto, e sim sobre sua categoria.

É fato que Fellini nunca teve a intenção de teorizar sobre cinema, pelo menos quanto àquilo que a palavra “teoria” representa para o conhecimento sistemático, mas teorizou o cinema como poética da revelação, da autorrevelação, da esperança, assim como “o cinema é a música da luz” (GANCE, 1923b, p. 11)<sup>2</sup> ou “o cinema é o esperanto da imagem” (GANCE, 1923a, p. 474)<sup>3</sup> de Abel Gance, sem a marca da estrutura, sendo antes vida contemplativa do que hipótese e suas decorrências, uma espécie de teoria espontânea. É importante dizer aqui que essa ideia de teoria espontânea dos cineastas foi proposta por Jacques Aumont (cf. 2004, p. 12-3) com base na ideia de filosofia espontânea dos cientistas pensada por Louis Althusser (1976, p. 127): “Por filosofia espontânea dos cientistas, entendemos não o conjunto das ideias que os cientistas têm sobre o mundo (isto é, a sua ‘concepção de mundo’), mas apenas as ideias que têm na cabeça (conscientes ou não) que dizem respeito à prática científica e à ciência”. Ora, em analogia a Althusser,

---

(*La strada*, 1954), “A trapaça” (*Il bidone*, 1955), “Noites de Cabíria” (*Le notti di Cabiria*, 1957) e “A doce vida” (*La dolce vita*, 1960), Fellini havia codirigido, com Alberto Lattuada, o longa-metragem “Mulheres e luzes” (*Luce del varietà*, 1950), o curta-metragem “Agência matrimonial” (*Agenzia matrimoniale*), episódio de “O amor na cidade” (*L'amore in città*, 1953), e o média-metragem “As tentações do doutor Antônio” (*La tentazioni del dottor Antonio*), episódio de “Boccaccio 70” (1962), estes três últimos sendo, em razão da direção partilhada e do agrupamento com filmes de outros diretores, considerados numericamente por ele como meios-filmes, perfazendo assim, antes deste, 7 filmes e meio realizados.

<sup>2</sup> “O cinema é a música da luz e eu não conheço nada que seja igual a ele”. Tradução livre.

<sup>3</sup> “O cinema é uma língua universal; é o esperanto da imagem”. Tradução livre.

pode-se inferir que a teoria espontânea de um cineasta diz somente respeito às ideias que ele tem da prática cinematográfica e do cinema. Portanto, a teoria do cinema, ou sua estética, por assim dizer, está também calcada nas ideias dos cineastas. E, além de seus escritos e entrevistas, um filme metalinguístico torna-se parte essencial dessas ideias.

De Fellini “8 ½” é o filme que melhor traduz a metalinguagem, a fala do cinema sobre o cinema, a qual é ampliada pelo viés autobiográfico. É sugestivo que “8 ½” comece justamente com um sonho. O que é o cinema, do ponto de vista simbólico, senão um sonho, um sonho em vigília? O próprio Fellini (1995, p. 113) reconhece isso, ao dizer que “a linguagem dos sonhos é a mesma de um filme e o filme é um sonho”. E se, nesse sentido, o cinema está ligado ao sonho, está também, de alguma forma, ligado à esperança. E é isso o que faz 8 ½ em todo o seu percurso, nos indicando, de maneira sutil, uma esperança. Nos minutos iniciais, após a desvelação do sonho, a autobiografia é insinuada quando o protagonista, Guido Anselmi, diz sua idade a uma enfermeira, 43 anos — idade de Fellini quando “8 ½” estreou. Quis assim Fellini dizer “Guido sou eu”? Ou seria isso uma grande mentira? O fato é que vamos tomando conhecimento de que Guido é um diretor de cinema reconhecido e está em crise de criação para a realização de seu novo filme, após ter obtido grande sucesso com o anterior,<sup>4</sup> e que aquele lugar em que se encontra, inicialmente parecido com um hospital, é não mais que um hotel numa estação de águas termais, uma espécie de *spa*, e que ali irá se desenvolver toda a — digamos — pré-produção de seu filme. Já a metalinguagem em si começa a se revelar em seguida, quando Guido ouve de um médico a seguinte indagação: “O que nos prepara de belo? Um outro filme sem esperança?” E ainda quando um homem que o aguarda para uma conversa quer saber dele se deve entregar seu relatório sobre o filme ao produtor, pois não quer lhe causar aborrecimentos. Saberemos que esse homem é Daumier, um crítico de cinema de arrogância intelectual, que, sem rodeios, diz sobre o esboço de roteiro que Guido está por

---

<sup>4</sup> Observe-se que Fellini havia realizado anteriormente *A doce vida* (*La dolce vita*, 1960) e recebido por esse filme, entre outros prêmios, a Palma de Ouro, no Festival de Cannes. Além disso, o filme participou do 34º Oscar, em 1962, recebendo o prêmio de melhor figurino em preto e branco e ainda as indicações para as categorias de melhor direção, melhor roteiro original e melhor direção de arte em preto e branco.

filmar: “Em uma primeira leitura, vê-se que há a falta de uma ideia problemática ou, se preferir, de uma premissa filosófica”.

O que seria, então, seguindo o ponto de vista do suposto especialista Daumier, essa falta de ideia problemática ou premissa filosófica em uma obra de arte? Poderia isso, de fato, comprometer a criação artística? De certa forma, Daumier tem coerência em sua análise, uma vez que suscita a questão da “arte pela arte” (*ars gratia artis*), ou da canonização do prazer estético, uma pretensa autonomia que a distancia da pluralidade. E a “arte pela arte” parece mesmo ter reflexo na concepção do filme de Guido, ideia da qual se distancia a concepção do filme de Fellini, embora em alguns momentos se confundam, como no caso da alegoria da astronave e das reminiscências — *vide* a recorrência à infância — e dos devaneios de Guido, como a casa-harém, que o transforma numa espécie de rei Salomão: “Tinha ele setecentas mulheres, princesas, e trezentas concubinas; e suas mulheres lhe perverteram o coração”.<sup>5</sup> E é um jornalista americano, que está ali para cobrir a realização do filme de Guido, que levanta o ponto de que o cinema sempre carregou o estigma de ser um reproduzidor de mitos pré-fabricados, ou de uma literatura mostrada, ou de mero entretenimento: “Filmes sem heróis não interessam. Em livros, isso até funciona. O fato é que o cinema não surgiu como jogo intelectual. É só simplificação e exaltação”. “Asa nisi masa”, não há nada de simplificação e exaltação, por exemplo, nessas palavras “mágicas” que levam, por intermédio de um espetáculo de adivinhação, ao imaginário infantil de Guido, ou de Fellini. São, antes, complexidade e dessublimação, um jogo de palavras, numa espécie de língua do “s” (“*asa nisi masa*”), que encobre a palavra “*anima*”, a alma, o princípio vital, o inconsciente.

Desde 1960, Fellini já tinha em mente, em linhas gerais, do que trataria “8 ½”, conforme revelou a Camilla Cederna (1972, p. 4), jornalista italiana contratada pelo periódico *L'Espresso Mese* para escrever sobre processo de idealização e realização do filme, estando muitas vezes lado a lado com ele: “O tema, um retrato de homem em várias dimensões, sua vida durante o dia, seus sonhos noturnos, suas fantasias a qualquer hora”. Se lá em 1960, o filme só era um esboço, uma *storyline*; em outubro do ano seguinte, uma carta de Fellini ao

<sup>5</sup> Antigo Testamento (1 Reis 11:3).

corroteirista Brunello Rondi, uma extensa carta (Cf. CEDERNA, p. 7-16), traz boa parte da estrutura do filme através de uma incrível descrição de personagens, como se desenhados fossem. Mas Daumier — aquele que viria a ser forjado como antagonista, um personagem-chave para compreendermos a crítica de Fellini sobre a crítica padronizada cinematográfica — ainda não aparece. E Daumier vai relevando seu bloqueio crítico à medida que o filme vai ganhando contornos de ensaio, como na cena em que Guido, na infância, é apanhado por dois padres de sua escola dançando com a prostituta Saraghina — uma das mais instigantes personagens do imaginário de Rimini, cidade natal de Fellini — e, por isso, sofre duras sanções. A respeito, Daumier diz: “O que significa isso? É um personagem de suas memórias de infância. Nada tem a ver com a verdadeira consciência crítica. Se quiser, de fato, polemizar sobre a consciência católica na Itália, é necessário, antes de tudo, um nível cultural muito elevado e, depois, uma lógica de lucidez inexorável. Perdoe-me, mas sua tenra ignorância é totalmente negativa. E suas pequenas recordações banhadas em nostalgia, suas evocações inofensivas e, no fundo, emotivas são ações de um cúmplice”. Não há esperança em Daumier. E a cena dele sendo simbolicamente enforcado — a um gesto de Guido, que sugere o dos imperadores romanos — é mais do que significativa, pois vem após sua citação, plena de soberba, de Stendhal: “O eu solitário que orbita em torno de si e se nutre apenas de si acaba sufocado por um grande pranto ou um grande riso”. Stendhal é agudo, e Daumier o único responsável por sua grave sentença. Risos.

É uma esperança, ou desesperança, o que *8 ½* intenta revelar, dentro de seus relatos autobiográficos e mnêmicos. Guido espera um filme, um filme sem nome, um “filme sem esperança”, como é dito no início de *8 ½*. E espera porque está em crise criativa, e até parece acreditar ser possível a realização daquilo que deseja. Nesse sentido, um filme sem esperança é um filme que não acredita na realização daquilo que diz. E especificamente, no caso de *8 ½*, é um filme que revela um filme que não é possível de se realizar, e não é possível em razão do medo. Guido, apesar da aparente esperança, teme, entre outras coisas, não realizar seu filme. Em depoimentos colhidos pela biógrafa Charlotte Chandler (1995, p. 88), de 1980 até poucas semanas antes de sua

morte, em 1993, Fellini diria: “Toda pessoa criativa se sente ameaçada pela impotência intelectual — pelo medo de que um dia a fonte possa secar. Tratei desse tema em “8 ½”, *mostrei os medos de Guido. Até hoje, eu mesmo não senti o menor sinal disso*”. Em razão disso, seria possível concluir que o filme de Guido é um filme sem esperança e “8 ½” não?

Nesse período, Fellini realizaria quatro filmes, deixando, no entanto, desde 1965, um sem realizar, *A viagem de G. Mastorna*, que, segundo Vincenzo Mollica (200, p. 63), seria “o filme não realizado mais famoso da história do cinema”.<sup>6</sup> Em relação a isso, Fellini sempre insistiu em demonstrar que não havia perdido a esperança. Em 1969, em um ensaio fílmico para atender a encomenda de um documentário autobiográfico da rede norte-americana NBC (National Broadcasting Company), o qual intitulou *Fellini: a director's notebook*,<sup>7</sup> ele buscava diminuir um pouco o vácuo deixado por *Mastorna*. O filme apresenta uma espécie de caderno visual cinematográfico felliniano entre *Mastorna* e *Satyricon*, que estava em realização, iniciando-se com a exploração do suposto set de filmagem abandonado de *Mastorna*, com uma aeronave por entre um esqueleto de armações metálicas, remetendo à astronave do filme não realizado de Guido, em “8 ½”. *Mastorna*, para alguns, pode configurar uma maldição, de quando a ficção se torna realidade. Mas Fellini (1995, p. 129-30) em entrevista a Damien Pettigrew, também próxima a sua morte, faz questão de esclarecer a não realização do filme: “É um projeto que, ao longo desses últimos 30 anos, apresentou-se pontualmente ao fim de cada um de meus filmes, quase com vontade de me dizer ‘agora é a minha vez; dessa vez você me filmará’. Eu sempre o repeli e continuo a repeli-lo. Nem tanto por causa da história, pois ela ficou intacta em todos os seus episódios, mas porque a atmosfera — o que é mais íntimo, mais secreto — veio alimentar, veio se colocar em todos os filmes que fiz depois de a ter imaginado”. E o entrevistador, buscando ainda um motivo plausível para a não realização do filme, pergunta se ele não filmou *Mastorna* porque “não quis imaginar a morte”, um eufemismo de “teve medo da morte”. E Fellini, bom entendedor, responde: “Para mim não existe qualquer divisão entre a imaginação e a realidade. O problema, creio, não está por aí. É verdade que o tema de *Mastorna* é a vida

<sup>6</sup> Tradução livre.

<sup>7</sup> Em italiano, *Block-notes di un regista*; em português, *Anotações de um diretor*.

após a morte, mas o protagonista, um violoncelista, perdeu alguma coisa, uma pequena coisa, mas que era muito importante para ele. Gradativamente, ele entra no labirinto de sua memória que contém uma infinidade de saídas mas apenas uma entrada — uma entrada que eu ainda não descobri... Eu não posso dizer mais nada de *Mastorna*; eu continuo a evitar artificialmente o assunto, mas eu o realizarei” (FELLINI, 1995, p. 130-1). Fellini não o realizou, morreu antes, mas sem perder a esperança.

Ernst Bloch (2005, p. 13), no prefácio de sua obra capital, *O princípio esperança*, sendo uma espécie de síntese extremada de todo o seu pensamento, diz: “O que importa é aprender a esperar. O ato de esperar não resigna: ele é apaixonado pelo êxito em lugar do fracasso. A espera, colocada acima do ato de temer, não é passiva como este, tampouco está trancafiada em um nada”. Bloch era um filósofo da utopia, com a visão voltada para um tempo que não distanciava o passado do futuro, fazendo de um o complemento do outro, uma forma de se desejar e alcançar o devir. E percebeu que o cinema se ligava à utopia, a esse devir. Tanto é que em *O princípio esperança*, no primeiro de seus três volumes, encontram-se dois tópicos dedicados ao cinema: “O novo mimo através da câmera filmadora” e “A fábrica de sonhos no sentido corrompido e no sentido transparente”. O primeiro fala da importância de o cinema ter nascido mudo, de ter se valido do gesto, fundado no olhar da câmera, cuja referência mais radical está no *close-up* de D. W. Griffith. Decerto que esse “mimo” de que fala Bloch não se refere ao agrado, e sim ao ato mímico, à pantomima. O ato mímico no cinema, exacerbado na era do mudo, com faces carregadas de maquiagem e esgares, também se mostrou nos objetos, que ali estavam apartados de seus ruídos. O exemplo de Bloch das botas militares que descem a escadaria de Odessa, em *O encouraçado Potemkin* (1925), de Sergei Eisenstein — para quem a teoria não deixou de ser uma prática —, ilustra essa mímica do objeto no cinema mudo, que mais tarde, quando do sonoro, se aliou à concepção dos ruídos. O cinema na impressão de Bloch está relacionado a esse “mimo”, seja ele visível, seja ele acústico, algo que, apesar da técnica cada vez mais elaborada, vem se mostrando na aparência do cinema como peça decorativa.

A cena inicial de “8 ½”, a do sonho, é bastante significativa quanto à questão do sonoro, ou ao “mimo” que ele estabelece. É uma cena de um congestionamento gigantesco e desordenado no qual o silêncio e o ritmo contribuem visualmente para o sentido onírico. Um silêncio *nonsense*, quase um minuto, paradoxalmente realçado por uma batida ritmada de tambor ao fundo, bem ao fundo, que ambienta o congestionamento até a chegada dos ruídos, reveladores de que o personagem evidenciado — no caso, Guido — está sendo sufocado por aquela situação aparentemente sem esperança. E um gás começa a sair do sistema de ar do carro, no mesmo instante em que há o estabelecimento de parte do som, só o interno, denunciando o desespero de Guido, amplificando-o. O som, nesse ponto, que poderia ser sua libertação, é seu aprisionamento, até o retorno do ritmo percussivo, quando ele escapa pelo teto do carro, e do silêncio absoluto, quando deixa o congestionamento voando. E o áudio se faz vento. Essa irrealidade sonora, junto com a imagética, marcadamente oníricas, e que afirmam esse “mimo” do qual fala Bloch, são tramas audiovisuais que propagam como a imagem pode percutir e o som mostrar. É uma forma de esperança, de esperar o tempo do cinema. E, no caso de 8 ½, um cinema, um metacinema, que vai sendo construído a medida que o filme cênico, o filme de Guido, vai se irrealizando.

No outro tópico, “A fábrica de sonhos no sentido corrompido e no sentido transparente”, Bloch (2005, p. 398) parece — apenas parece — deixar de lado a esperança, na quase reclamação da ideologia autocrática que estaria por trás do *kitsch* hollywoodiano: “[...] a América do Norte transformou o filme no mais desonrado gênero de arte. O cinema de Hollywood não fornece só o velho *kitsch*: os romances do beijo chupado, o enervante que não faz diferença entre entusiasmo e catástrofe, o *happy end* dentro de um mundo completamente inalterado; ele também se vale desse *kitsch* sem exceção para a idiotização ideológica e a instigação fascista.” Mesmo tendo Bloch sua filosofia embasada em um novo marxismo incompreendido pelos ortodoxos, eis aqui sua veia marxista clássica ressaltada. Creio que a ideia de essa indústria fornecer “o *happy end* dentro de um mundo completamente inalterado” seja uma das figuras mais bem desenhadas de seu juízo sobre a formatação cultural capitalista. Não se trata, porém, de colocar isso simplesmente como opressão

à arte cinematográfica, e sim de ver como o capitalismo voraz pode engessar, ou melhor, obscurecer o sentido das coisas. Fellini (2000, p. 87-8), ao discorrer sobre a “falsa necessidade” e a concomitante “insubstituível utilidade” do produtor cinematográfico, em relação às cifras que permeiam arte e indústria, se aproxima de Bloch: “O cinema é um rito ao qual grandes massas se submetem de maneira servil, portanto quem faz cinema de consumo determina o rumo da mentalidade e do costume, da atmosfera psíquica de populações inteiras que todos os dias são visitadas por avalanches de imagens mostradas nas telas”. Esses pensamentos, tanto o de Bloch quanto o de Fellini, ambos da segunda metade do século passado, ainda mostram atualidade, já que neste novo milênio vive-se mais do que nunca a distração cinematográfica, que se fez sinônimo invariável de arte. Haverá mesmo nesse cenário espaço para um cinema esperança, um cinema que consiga superar a alienação? Na verdade, a pergunta deveria se ater apenas ao geral, a “se há esperança nesse cenário”.

O circo está armado. Da forma como Fellini gosta. O cenário é o da base de lançamento da astronave, um ornamento fílmico de valor astronômico, irreal, que poderia ter sido substituído por um pano de fundo pintado, conforme disse um personagem visitante. Guido entra em pânico no dia do anúncio para a imprensa de sua história e do provável início das filmagens. Não há história. Quer fugir como uma criança, ante uma profusão de perguntas que o atormenta. Não há respostas. E só lhe resta mesmo a fuga imatura, infantil: a mesa, e deita-se debaixo dela. Sua mãe aparece numa cena mnêmica: “Guido, Guido! para onde corre, desgraçado?” E ele ainda deitado sob a mesa. Ouve-se um estampido. A cabeça descansa sobre o chão. É a morte? Sim; a morte de um filme sem esperança. E o áudio se faz vento, como na cena inicial do sonho. O produtor dá a ordem: “Desmontem tudo, não haverá mais filme”. E não haverá porque nunca houve esperança.

Mas Daumier espera Guido — e todos nós também — para dizer como consolação: “Já há coisas supérfluas demais no mundo. [...] Destruir é melhor do que criar quando não se cria o essencial. [...] Estamos sufocados por palavras, por imagens, por sons que não têm razão de ser, que saem do nada e se dirigem para o nada. [...] Lembra-se do elogio de Mallarmé à página em branco? [...] Se não se pode ter o todo, o nada é a verdadeira perfeição”. E,

enquanto Guido reflete sobre a vida, os personagens do filme, vestidos de branco, como a página elogiada por Mallarmé, vão surgindo. Todas as luzes se acendem. “É uma festa a vida. Vamos vivê-la juntos”, diz Guido. E *8 ½*, numa apoteose circense, nos revela que o nada é o todo. E palhaços músicos entram em cena com Guido criança tocando uma flauta, todos orientados pelo mágico adivinho de “asa nisi masa”, a “*anima*” a circular pelo picadeiro que antes, na não realização do filme, teria sido da astronave, “imagem da vida, cujo centro e direção cabe ao homem escolher” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 632). E Guido assume a direção do espetáculo, com direito a megafone em punho. É sua redenção. Ao seu comando, os personagens descem da estrutura metálica da astronave e tomam circularmente o picadeiro. A noite cai, e os palhaços músicos, sob a regência de Guido criança, deixam a cena. A luz se concentra sobre o menino, que também se retira. A tela escurece. O espetáculo finda; o cinema não. E a esperança?

O “mito” de que “*8 ½*” é um filme que surgiu da falta de inspiração de Fellini não se sustenta, é uma grande mentira. “*8 ½*”, sem dúvida, é seu filme mais inspirado, e mais bem construído, um filme no qual ele soube como nem ele mesmo soube esperar suas memórias e, principalmente, sonhar.

## REFERÊNCIA

ALTHUSSER, Louis. **Filosofia e filosofia espontânea dos cientistas**. Lisboa: Presença, 1976.

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas: Papirus, 2004.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

BLOCH, Ernst. **O princípio esperança** (vol. 1). Rio de Janeiro: EdUERJ; Contraponto, 2005.

CEDERNA, Camilla. A bela confusão. In: FELLINI, Federico. **8 ½**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, p. 1-86.

CHANDLER, Charlotte. **Eu, Fellini**. Rio de Janeiro: Record, 1995.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 12ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

FELLINI, Federico. **Eu sou um grande mentiroso**: entrevista a Damien Pettigrew. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

FELLINI, Federico. **Fazer um filme**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

FELLINI, Federico. **Fellini por Fellini**. 2ª ed. Porto Alegre: LP&M, 1983.

GANCE, Abel. **La confession d'Abel Gance**. La puissance au cinéma. Déclaration à André Lang. *La Revue Hebdomadaire*, Paris: Plon, n. 25, 23/06/1923, p. 473-83. (a)

GANCE, Abel. Le cinema, c'est la musique de la lumière. **Cinéa-Ciné pour tous**, Paris: François Tédesco, n. 3, 15/12/1923, p. 11. (b)

MOLLICA, Vincenzo. **Fellini**: parole e disegni. Turin: Einaudi, 2000.

TUDOR, Andrew. **Teorias do cinema**. Lisboa: Edições 70, 2009.

Recebido em: 11.08.2015

Aceito em: 09.10.2015

## Glauber Rocha e Gutiérrez Alea, Eisenstein e Brecht

Maria Alzuguir Gutierrez<sup>1</sup>

**RESUMO** – Em “Dialética do espectador”, Gutiérrez Alea propõe a reunião de Eisenstein e Brecht, uma combinação entre identificação e estranhamento, tomados como dois momentos de um processo dialético na relação obra de arte/espectador. Em texto de 1967, “A revolução é uma *eztetyka*”, Glauber Rocha parece propor a mesma reunião de Eisenstein e Brecht ao falar em “épica” e “didática”. Aqui, se pretende comparar ideias de Gutiérrez Alea e Glauber Rocha, e verificar como encontraram dimensão prática em alguns de seus filmes.

Palavras-chave: Teorias dos cineastas. Glauber Rocha. Gutiérrez Alea.

---

<sup>1</sup> Graduada em audiovisual, mestre em letras e doutora em meios e processos audiovisuais pela Universidade de São Paulo. Professora no Centro Universitário Belas Artes.

## ***Glauber Rocha and Gutiérrez Alea, Eisenstein and Brecht***

Maria Alzuguir Gutierrez<sup>1</sup>

**ABSTRACT** – In “The viewer’s dialectic”, Gutiérrez Alea proposes the meeting of Eisenstein and Brecht, a combination of identification and estrangement, taken as two moments of a dialectical process in the relationship artwork/viewer. In 1967, in a text called “The revolution is an eztytyka”, Glauber Rocha seems to propose the same meeting of Eisenstein and Brecht when he tackles the “epic” and “didactic”. The purpose here is comparing ideas of Gutiérrez Alea and Glauber Rocha, and evaluating whether they’ve found practical dimension in some of their films.

**Keywords:** *Filmmakers’ theories. Glauber Rocha. Gutiérrez Alea.*

---

<sup>1</sup> Graduated in audiovisual, master of languages and doctor in audiovisual media and methods at the University of São Paulo. Professor in the University Center for Fine Arts.

## O cineasta como autor

Em um livro dedicado ao conceito de “cinema moderno”, Jacques Aumont discute os problemas que tal noção implica. Para começar, pode-se pensar que, como fenômeno próprio à modernidade, todo cinema seja moderno, ficando assim a ideia de cinema moderno encurralada entre uma concepção técnica e científica de modernidade e outra, ideológica e estética. Além disso, Aumont aponta como a noção de cinema moderno disseminada pelos *Cahiers du cinéma* implica uma “confiança cega demais no modelo hegeliano [...] segundo o qual *cada arte* deveria conhecer a mesma história, com primitivismo, apogeu clássico e, depois, declínio, maneirismo, barroco, moderno e a continuação” (2008, p.34). A noção de cinema moderno, tal como erigida pela crítica francesa nos anos 1950, supõe uma oposição ao clássico, dicotomia que Aumont considera algo grosseira. Além disso, o estudioso francês se pergunta se é possível falar em classicismo a respeito de uma prática fundada na modernidade. Se o cinema coincide com a modernidade, questiona-se Aumont, teria mesmo havido um “cinema moderno” singular, diferente de outras maneiras de fazer cinema?

A modernidade artística tinha mais de meio século quando o cinema junta-se a ela. “Cidadão Kane” foi tomado como bandeira pela crítica francesa, bem como Rossellini, através dos escritos de Jacques Rivette. Apesar de todos os questionamentos, Aumont não deixa de elencar, ao longo do livro, uma série de características próprias ao cinema moderno, pautado por uma “tradição de ruptura” (termo tomado de Thierry de Duve): a colocação do cineasta como autor, o imperativo da originalidade e da novidade, a reflexividade, a obra como declaração de propósito da arte, a consciência histórica, a reflexão da prática em termos teóricos, a virtude do inesperado, a ingratidão traidora com a tradição, a articulação entre arte e política, a ênfase no significante, a câmera tornada sensível, visível, e a exacerbação crítica do quadro são alguns dos critérios mencionados por Aumont. Assim, a despeito de todas as dificuldades que a noção de “cinema moderno” traz consigo, o autor afirma, ao final do livro:

Em compensação, o que, de uma modernidade a outra, não poderia mudar é a paixão pela novidade – se entendermos com isso não a simples novação publicitária ou publicizável, e sim a invenção, e a invenção assinada, a que tem um autor, a que, por conseguinte, não passará com a moda (“o que é novo é

inesquecível”, dizia Deleuze), e a que não tem medo de ser *intempestiva*. (AUMONT, 2008, p.96).

Sabe-se que a *política dos autores* foi o nome dado ao movimento de uma série de críticos franceses que, no início dos anos 1950, escreviam na revista *Cahiers du cinéma* e que mais tarde viriam a compor, como realizadores, a *Nouvelle Vague*. Tratava-se de uma atitude de valorização da figura do diretor cinematográfico, elevando-o ao mesmo *status* do escritor ou do pintor. A *política* dos *Cahiers* dirigia-se ao cinema de Hollywood, tido como cinema de produtor (em que os grandes produtores encabeçavam os projetos). Passava-se a valorizar os diretores que conseguiam imprimir aos filmes uma marca autoral. Para investigar as ideias de tal “política”, nunca formulada diretamente em um manifesto, Jean-Claude Bernardet se debruça sobre as análises de Chabrol e Rohmer e de Truchaud sobre, respectivamente, Hitchcock e Nicholas Ray. O método de tais críticos, segundo Bernardet, consiste em conceber a obra do cineasta como conjunto em que se verificam certas constantes (temáticas principalmente) que comprovariam a marca autoral, uma ideia mãe subjacente à obra, uma matriz. A autoria cinematográfica está atrelada às noções de *estilo* e de *mise en scène*.

As noções de “autor”, “estilo” e “*mise en scène*” se disseminaram, e tornaram-se senso comum no vocabulário cinematográfico, ainda que já distantes do sentido que lhe conferiam originalmente os críticos da “política”, afirma Bernardet. Tais críticos buscavam a expressão da personalidade do autor, chegando a casos como o de Truffaut, que propunha que o filme de amanhã fosse “mais pessoal que um romance individual e autobiográfico, como uma confissão ou como um diário íntimo”. E completava: “Os jovens cineastas se expressarão na primeira pessoa” (Truffaut apud BERNARDET, 1994, p.21)<sup>1</sup>. Segundo Bernardet, trata-se de um ponto crucial da política: o autor é aquele que diz “eu”<sup>2</sup>.

A transposição de tais noções gestadas na França ao Brasil é o foco de Bernardet, que mostra como tal repertório conceitual foi chegando timidamente, no trabalho de diversos críticos, até ser incorporado por aqueles que viriam a

<sup>1</sup> Bernardet cita, de Truffaut, o texto “Com que sonham os críticos”, introdução ao seu livro “*Les films de ma vie*”, de 1957.

<sup>2</sup> O crítico refere-se a C.J. Philippe, “*La règle du ‘je’*”, em “*La Nouvelle Vague 25 ans après*”.

formar o Cinema Novo. Bernardet menciona as críticas feitas por Salles Gomes ao método, e aponta também o deslocamento ocorrido no conceito de autor a partir de sua apropriação pelo Cinema Novo, adquirindo aqui tratamento original que conecta a noção de autoria àquelas de responsabilidade histórica e de utopia social, impensáveis, segundo ele, no quadro dos *Cahiers*. Conclui Bernardet que a noção de autor “sofre uma nítida inflexão ao ser inserida numa rede de outras preocupações ideológicas que se manifestavam na intelectualidade brasileira de então” (1994, p.139).

Em um ensaio penetrante, Juan Antonio García Borrero procura pensar o audiovisual cubano dos anos 1990 a partir de uma comparação com a chamada “década prodigiosa” do cinema daquele país, os anos 1960. García Borrero observa em Cuba, nos anos 1990, uma atomização entre os realizadores, empenhados em fazer “seu” cinema, mas não o cinema. De acordo com o crítico, transitou-se da “poética coletiva do cinema cubano ao conjunto invertebrado de poéticas isoladas dos cineastas cubanos” (GARCÍA Borrero, 2002, p.173). Nos anos 1990, já não se trata de uma “poética plural”, mas de “desconexas pretensões individuais” (GARCÍA Borrero, 2002, p.176). Em suas conversas com os novos realizadores, García Borrero comenta ter ouvido muito mais o relato de suas dificuldades financeiras para viabilizar a realização de seus filmes do que a expressão de um pensamento artístico e filosófico que animasse os projetos. O que foi que se perdeu, dos anos 1960 para cá? De acordo com García Borrero, passou-se, sem transição, “da gravidade dos sonhos à ligeireza do realismo” (2002, p.173). Nos anos 1960, era a “densidade dos sonhos”, a “textura das aspirações” que determinava a qualidade do resultado. A Revolução havia resolvido o problema, apontado antes por Jorge Mañach, do “vazio de intencionalidade coletiva na vida cubana” (Mañach apud GARCÍA Borrero, 2002, p.192)<sup>3</sup>. Nos anos 1960, os cineastas não somente faziam seus filmes como pensavam o cinema, o que conferia coerência ao projeto, um “sentido de pertinência a um ideal que dimensionava os resultados artísticos a longo prazo” (GARCÍA Borrero, 2002, p.178).

Tendo em vista a ligação do cinema moderno com a noção de autoria, apontada por Aumont, e a existência de um projeto de cinema a conferir

---

<sup>3</sup> García Borrero cita, de Jorge Mañach, "*Palabras preliminares*". Em: Gustavo Pittaluga. *Diálogos sobre el destino*. Editorial Sudamericana, 1953.

coerência e qualidade à produção de certos cineastas ativos principalmente entre os anos 1960 e 1970, é que aqui se abordará o pensamento de Glauber Rocha e Gutiérrez Alea. Quando tratou da morte do autor, Barthes se colocava contra uma tradição crítica que pretendia ligar a obra a uma psicologia individual. No entanto, a objeção certa de Barthes a certa tradição crítica não impugna a possibilidade e a produtividade de tomar em consideração as proposições teóricas de um artista, ou de remeter - no caso do cinema - cada filme a uma obra maior, a um pensamento que lhe serve de estrutura. As ideias de cineastas como Glauber Rocha e Gutiérrez Alea contribuem não somente à leitura de suas próprias obras, mas também à reflexão sobre o cinema em geral. O desafio que representa tomar em consideração seu pensamento teórico é não permitir que este dirija a leitura da obra fílmica. No entanto, não levá-lo em consideração, pelo receio de retomar a desditada noção de autoria, implica uma perda para a interpretação da obra destes cineastas em particular e para o conhecimento do cinema como um todo. Isto posto, passemos às ideias de Glauber Rocha e Gutiérrez Alea, e a como realizaram uma criativa incorporação do pensamento de Brecht e de Eisenstein.

### **Glauber Rocha e Gutiérrez Alea, Eisenstein e Brecht**

Em “Dialética do espectador”, livro que é resultado de trabalho para um curso de formação em marxismo realizado por Gutiérrez Alea nos anos 1970, o cineasta propõe uma reunião de Eisenstein e Brecht, uma dialética entre identificação e estranhamento já exercitada em “Memórias do subdesenvolvimento”. No primeiro capítulo, Gutiérrez Alea traça uma história "materialista-histórica" do cinema. Ele distingue dois tipos de cinema popular. Há um popular que corresponde àquilo que é do gosto da maioria e um popular que não se baseia num critério quantitativo. Para Gutiérrez Alea, não se trata do que é aceito pelo povo, mas do que expresse e responda aos seus interesses mais profundos e autênticos.

Dentro de seu traçado rápido de uma história do cinema, Gutiérrez Alea aponta a fecundidade do neo-realismo italiano. Quanto à *Nouvelle Vague*, ele reflete sobre seu caráter antiburguês mas não popular, em que se busca uma revolução na superestrutura sem a necessidade de comover a base. É preciso levar em conta o condicionamento do público. O cinema é antes de tudo

diversão, e só cumprindo esta função pode fazer-se instrumento de compreensão do mundo. Gutiérrez Alea se pergunta se é possível prescindir da identificação. Neste sentido é que propõe a reunião de Eisenstein e Brecht, tomando alienação e desalienação como dois momentos de um processo dialético na relação obra de arte/espectador.

Em texto de 1967, “A revolução é uma eztetyka”, Glauber parece propor a mesma reunião de Eisenstein e Brecht ao falar em épica e didática. Neste momento, superando qualquer idéia de recusa radical da cultura metropolitana, Glauber propõe a utilização desta como instrumento para a compreensão do subdesenvolvimento. A didática tem a função de conscientizar enquanto a épica deve provocar o estímulo revolucionário. Parece-nos possível enxergar nesta ideia a necessidade de um momento de adesão de que nos falava Gutiérrez Alea em seu livro. Para Glauber, se tomadas separadamente, épica e didática tornam-se estéreis. Ao final deste texto, o cineasta reivindica ainda a necessidade do instrumental psicanalítico.

#### **Glauber Rocha<sup>4</sup>**

Sobre a noção de épico, Jameson alerta para a superposição das palavras "épico" e "narrativo" em alemão. Reside aí um problema de tradução que pode ter dado margem a diferentes interpretações na difusão do pensamento de Brecht por todo o mundo, lembrando Jameson que o termo épico "de forma alguma envolve as associações elevadas e clássicas da tradição homérica, mas antes algo como monotonia e cotidiano enquanto narrativa ou ato de contar histórias" (JAMESON, 1999, p.69/70). Em Brecht, a ideia de épico se concretiza no uso de recursos narrativos que tornam distanciada a arte dramática, no caráter conhecido e exemplar da fábula. Já em Glauber, há um sentido mais primordial do épico, enquanto relato fundador, epopeia ou épica; uma busca do épico no "sentido homérico, não brechtiniano", como afirmou no artigo "É preciso voltar a Eisenstein" (ROCHA, 2006) a respeito de “*Der leone have sept cabezas*”; e como se pode depreender de seus escritos sobre *western*, admirado por ser o gênero que mais se aproximava da epopeia.

---

<sup>4</sup> Este trecho do trabalho foi, em parte, retomado de artigo já publicado na revista *Imagofagia* (GUTIERREZ, 2014).

Podemos pensar que seja de Eisenstein – e não de Brecht - que Glauber toma sua concepção de épico. Em texto publicado recentemente, Mateus Araújo Silva faz minuciosa investigação dos textos de Glauber em que menciona o cineasta russo-letão, além de um levantamento das leituras de Eisenstein que Glauber possa ter feito, e dos filmes a que possa haver tido acesso. Num traçado mais geral das relações entre os cineastas, Araújo Silva afirma que:

Na dramaturgia de ambos, salta aos olhos a obsessão com a História coletiva, que faz com que os personagens principais tendam sempre a encarnar o confronto entre as forças sociais da opressão dos poderosos e as da emancipação popular, suas motivações se reduzindo raramente à esfera da psicologia individual. Os filmes de ambos privilegiam episódios e fenômenos de revolta ou de revolução, as revoltas tendendo amiúde a prefigurar a revolução que virá um dia ou que já veio, e se trata de celebrar retroativamente (ARAÚJO Silva, 2014, p.205).

Os filmes de Eisenstein e Glauber apresentariam quase sempre uma armadura teleológica, mostrando os episódios retratados como fermento de uma revolução vindoura. De acordo com Araújo Silva, os dois cineastas trabalharam num registro épico, acentuando a dimensão patética dos gestos e das expressões das personagens.

A arte de Glauber orbita entre mito e história. O recurso aos mitos tem a ver com a necessidade de atingir o homem pelas bases, pelas estruturas do pensamento, é uma tentativa de comunicação com o inconsciente coletivo. Além da luta contra o capitalismo, a sociedade de classes, por um viés psicanalítico o cineasta desmascara a moralidade patriarcal ao interpretar, pelo vértice do complexo de Édipo, fenômenos históricos como o populismo, o messianismo ou o imperialismo. O recurso às estruturas míticas, correspondentes ao eterno, o afasta de certa maneira de Brecht.

Considerando paternalista e mistificadora a ideia de oferecer o mito às massas, ao discutir peça do Teatro de Arena, Anatol Rosenfeld colocava o problema do mito que, face à consciência atual, tenderia quase sempre a ter traços mistificadores. Rosenfeld argumentava, calcado em Hegel, os motivos da incompatibilidade entre o mito e o teatro épico: a imaginação mítica é irracional, seu substrato são as emoções, a visão mítica é anticientífica, e o mito é dramático, maniqueísta, tendo sempre implicações metafísicas e

religiosas, já que nele "se manifesta uma interpretação totalizadora e unificadora do universo" (ROSENFELD, 1996, p.36). Como "modo de organizar as emoções mais veementes", o mito seria "projeção de temores, de angústias, de *wishful thinking*, de esperanças fundamente arraigadas" (ROSENFELD, 1996, p.35/6) e o herói mítico, a personificação de tudo isto. O mito tenderia assim ao messianismo, e seria portanto incompatível com uma arte subversiva.

Glauber se afasta de Brecht no apelo ao mito, e também com relação à racionalidade. Pois Brecht precisava combater o "fascismo com sua ênfase grotesca das emoções", que levou à "queda ameaçadora do racionalismo mesmo nas concepções estéticas de escritores da esquerda" (BRECHT, 1967, p.176), ao passo que, para Glauber, a descolonização cultural passava pela liberação das amarras da repressiva razão ocidental. Enquanto Brecht pregou um teatro para os filhos da era científica, era da produtividade e da crítica, Glauber partiu para a estética do sonho, havendo um abismo entre eles no que se refere ao inconsciente. Glauber pretendeu tocar o inconsciente coletivo através dos mitos e considerou a arte expressão do inconsciente, já Brecht negou o recurso ao inconsciente como forma de criação artística, numa perspectiva contrária a vanguardas como o surrealismo. Pode-se pensar que isto se deva à posição do país de cada artista no sistema capitalista e à conjuntura histórica vivida por cada qual em seu próprio lugar. Glauber pretendia contribuir à criação do homem brasileiro, tendo o povo como "ponto de fuga" de sua obra, enquanto que, para Brecht, tratava-se de destruir um conceito unificador de povo, para recolocar um conceito classista.

Outra questão apontada por Jameson é o aspecto particular que adquire a obra de Brecht no chamado terceiro mundo, onde "os aspectos camponeses do teatro brechtiano [...] asseguraram a Brecht a posição histórica de um catalisador e de um modelo adequado para a emergência de muitos teatros 'não-ocidentais'" (JAMESON, 1999, p.39). A vocação didática da arte nas civilizações pré-capitalistas, recuperada por Brecht, teria sido outro elemento de interesse para os povos ditos "subdesenvolvidos". A vida camponesa, uma das temporalidades que coexistem na obra de Brecht, é o tempo da opressão por excelência "na grande luta de classes da história humana como um todo, definida agora não pelos modos específicos de produção, mas antes como uma *relação imemorial entre exploradores e explorados*" (JAMESON, 1999,

p.188). Enquanto a experiência dos oprimidos é representada pela vida agrária, os exploradores o são pelo modo capitalista de produção. Esta mistura de temporalidades e categorias sócio-econômicas, Jameson atribui a um "maoísmo secreto" de Brecht, que teria encontrado na revolução camponesa de Mao uma "volta à autenticidade revolucionária pós-stalinista", a promessa de "redenção do espírito socialista" (JAMESON, 1999, p.190). A revolta dinástica, vista por Marx como "o único evento desta não-história da história camponesa e asiática", que encontra seu fim na restauração da dinastia reinante, é o "*momento de Esperança* na imemorialidade da vida camponesa: 'Ó vicissitudes do tempo, vós sois a esperança derradeira do povo!'" (JAMESON, 1999, p.190)<sup>5</sup>. Seguindo com Jameson:

Este é o momento da liberdade, o momento redentor em uma das temporalidades de Brecht: o momento de mudança provisória em que Azdak pode aparecer, não importa se por pouco tempo, antes de desaparecer novamente entre as brumas do tempo e da imemorialidade do trabalho agrário e da opressão. É o *Kairós* da história camponesa de Brecht [...]  
(JAMESON, 1999, p.191)

O *Kairós* a que se refere Jameson na obra de Brecht pode ser encontrado no cinema de Glauber como o momento do transe, aqueles "instantes de ruptura onde a sociedade vive o drama da mudança ou conservação, um 'momento de verdade' depois do qual nada pode voltar a ser plenamente o que era" (XAVIER, 2001, p.120).

Glauber trabalhou no plano arquetípico, mas em sua obra o mito convive sempre com as estratégias de distanciamento, com a historicização, o "*gestus* social" e o princípio didático. O recurso ao sonho corresponde a uma busca pela construção da identidade nacional, latino-americana ou "tricontinental", nunca por uma identificação individual do espectador com uma personagem, nem pela unificação da plateia num todo universal. Assim, Glauber não se apropria de Brecht como de uma técnica da qual faz uso arbitrariamente. Ao contrário, na evolução de sua obra podemos ver que a leitura de Brecht foi não somente fértil como norteadora; o espírito crítico e didático marca sua obra até o fim. Glauber recorre à mitificação e não à mistificação, ao sonho e não à ilusão.

---

<sup>5</sup> A frase citada por Jameson foi extraída da peça *O círculo de giz caucasiano*.

Voltando a sua relação com Eisenstein, Araújo Silva sugere a importância da incorporação do pensamento do mestre nos últimos filmes de Glauber, “Di” e “A idade da Terra”, em que a montagem nuclear opera como uma explosão, e ocorre uma descarga visual, pela acumulação de estímulos sensoriais. Demais do modelo de uma épica contemporânea, de citações diretas e pontuais, e da semelhança mais geral na dramaturgia, apontada por Araújo Silva, Glauber toma de Eisenstein principalmente a noção mais ampla de montagem dialética.

### **Gutiérrez Alea**

Pode-se afirmar o mesmo com relação a Gutiérrez Alea: ele incorpora a noção de montagem dialética, mas também neste sentido mais amplo. Nenhum dos dois, Glauber ou Gutiérrez Alea, desenvolveu a montagem intelectual de Eisenstein no sentido do ideograma, do conflito entre dois planos e do rigor plástico com que o mestre concebia cada quadro; o que os latino-americanos tomaram para si foram noções mais gerais, como aquelas de montagem de atrações e de montagem dialética. Além desta fundamental questão, tanto Glauber como Gutiérrez Alea recuperam Eisenstein como representante do *pathos* ou do épico, no sentido de uma coesão de sentimento entre o espectador e a obra - o que Gutiérrez Alea chamará de alienação ou de identificação.

De certa forma, em “Dialética do espectador”, Gutiérrez Alea seleciona uma fase do pensamento de Eisenstein para melhor compor seu argumento. Jorge Ayala Blanco, que prefacia a versão brasileira do livro, faz justamente esta ressalva, ao lembrar que o cineasta cubano reivindica de Eisenstein uma fase específica, da reflexão sobre “O encouraçado Potemkin”, advertindo que pensamento do diretor russo-letão teve um desenvolvimento posterior que Gutiérrez Alea não leva tanto em conta em seu trabalho teórico. O cubano relaciona Eisenstein à ideia de identificação mas, ainda que tenha recorrido a personagens heroicos e passíveis de identificação em “Alexandre Nevsky”, não era propriamente sobre a identificação com personagens que Eisenstein teorizou (ainda que admita uma consonância de sentimentos entre personagem, obra e espectador em algum momento). O *pathos* em Eisenstein é um êxtase calculado, que tem mais a ver com a estrutura formal da obra, e não está necessariamente ligado à personagem.

Por outro lado, Gutiérrez Alea tampouco põe em prática o que Anatol Rosenfeld criticou no Teatro de Arena, separar distanciamento e identificação entre diferentes personagens, pois em seus filmes esta dialética se estabelece em torno de uma mesma personagem. “Memórias do subdesenvolvimento” é a obra em que melhor se colocam em prática as ideias expostas em “Dialética do espectador”, o filme cuja realização deve ter sido a base para a escrita do livro. Como se dá aí a dialética entre alienação e desalienação teorizada depois pelo cineasta? O filme nos induz a uma identificação com Sergio, através do compartilhamento não só de seus pensamentos, na banda sonora, mas também de seu olhar. Há uma espécie de decupagem clássica, composta por planos ponto de vista, que é radicalmente interrompida, de repente, por imagens documentais, imagens de arquivo, material heterogêneo enfim. Se comparamos este filme a “Terra em transe”, que também trata da relação intelectual-povo, poderíamos dizer que, enquanto um produz o distanciamento pelos recursos da montagem, o outro o estabelece principalmente na *mise-en-scène*, através de uma peculiar relação da câmera com os corpos e de uma interpretação teatralizada, de *gestus* marcados, pelos atores.

No caso de Gutiérrez Alea, suas propostas se integram a um projeto mais amplo de construção de um cinema em Cuba, através do ICAIC. Gutiérrez Alea sempre teve especial interesse por aqueles artistas que, como ele, enfrentaram a contradição de ser críticos a partir de dentro. Assim é que, numa série de entrevistas publicadas na revista “Cine cubano” a cineastas do bloco soviético, suas perguntas vão sempre nesta direção (GARCÍA Borrero, 2009). Neste sentido, “Dialética do espectador” é toda uma reflexão sobre a função da arte numa sociedade em transformação revolucionária. Gutiérrez Alea pensa como realizar um espetáculo socialmente produtivo, levando em consideração a condição de mercadoria do cinema e o condicionamento do público.

Opondo-se a uma via conteudista, que pretenderia oferecer ao público um “purê ideológico de fácil digestão”, Gutierrez Alea acredita que a obra deve ser um fator de desenvolvimento do espectador. Para tanto, não pode apelar exclusivamente à razão nem à emoção. A arte deve criar uma nova realidade, através da qual seja possível penetrar as camadas mais profundas da realidade social, servindo como forma de mediação no processo de penetração da mesma. A obra deve negar a realidade cotidiana, e negar-se também como

substituto dela. Deve lançar ao espectador inquietações, interrogações, deixar os problemas da realidade em aberto, para que um espectador ativo a transforme. Gutiérrez Alea lembra citação de Brecht a Bacon, que afirma que, para dominar a natureza, é preciso obedecê-la, para sugerir a necessidade de trabalhar a partir dos condicionamentos do público.

Assim é que, num dado momento, da mesma maneira que Glauber, Gutiérrez Alea recorre à estratégia usada por Brecht na fase das óperas. A apropriação dos gêneros de Hollywood em filmes como “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” e “La muerte de un burocrata” faz lembrar as óperas de Brecht, em que o autor lançou-se no mesmo jogo arriscado de incorporação da forma mercadoria, acompanhado de sua crítica (PASTA, 1986). "Por mais culinária que seja *Mahagonny*", afirma Brecht, "tem uma função de transformação social. Além de colocar o culinário em discussão ataca a sociedade que tem necessidade de tais óperas" (BRECHT, 1967, p.65). Houve nas óperas de Brecht a tentativa de criticar a arte culinária a partir de dentro, usar uma técnica para fazê-la voltar-se contra si mesma, revelando o caráter mercadoria não só da diversão como do próprio espectador, que vai ao teatro como um fugitivo e um cliente.

Se tanto Gutiérrez Alea como Glauber propuseram uma combinação de Brecht e Eisenstein, foi porque ambos – pela necessidade de "comover a base" – acreditavam na importância de um momento de adesão por parte de espectador, fosse por meio de uma identificação momentânea com a personagem, ou pela criação de uma épica contemporânea. Tanto Glauber como Gutiérrez Alea se opuseram à versão europeia do brechtianismo cinematográfico, como encontrada em revistas como *Cinétique* ou na obra de cineastas como Godard e Straub, já que, no cinema europeu, observaram uma apropriação do lado mais austero de Brecht. Gutiérrez Alea o comenta no livro, da insuficiência de um cinema que revolucione a superestrutura sem comover a base, enquanto Glauber aborda o problema em sua participação em “*Vent d’Est*”, em texto publicado em “Revolução do cinema novo”, e também em “*Der leone have sept cabezas*”, em que, por meio da personagem interpretada por Jean Pierre Léaud, representa assim o cinema francês, apocalíptico, destrutivo, como via a desconstrução francesa.

Pela premência de "comover a base", para Glauber Rocha e Gutiérrez Alea era preciso buscar em Brecht seu lado lúdico, popular, daquele que nunca perdeu o gozo da narrativa, da fábula. Brecht buscou fazer-se popular através da incorporação de elementos das formas mais antigas e mais atuais de representação e diversão populares: do teatro chinês à *commedia dell'arte*, passando pela indústria cultural, a ópera, o esporte, o teatro medieval, o cabaré, até o retorno ao alemão de Lutero e, na música, a retomada de composições vocais do século XVII e de elementos do sistema tonal eclesiástico, ligados à consciência coletiva pré-individual (CHIARINI, 1967 e BETZ 1987). Com relação a Glauber, poderíamos incluir o carnaval, o candomblé, o cordel, e assim por diante. Enfim, ele vai ao encontro de Brecht na busca das formas mais arraigadas da cultura popular. O que também vale para Eisenstein e Gutiérrez Alea. Como afirmou Brecht, há o que é popular e o que se torna popular.

### **Considerações finais**

Tanto em Glauber como em Gutiérrez Alea, Brecht e Eisenstein são combinados de maneira particular, e convivem com outros métodos, incorporações e diálogos, como aquele com Buñuel – para citar apenas um exemplo. No entanto ambos retêm de Brecht e Eisenstein alguns princípios fundamentais. O primeiro deles é esta busca por fazer-se popular. O outro é uma herança marxista, apontada por Arlindo Machado em Eisenstein, artista que pretendia "perfurar a aparência exterior das coisas para descobrir nas suas entranhas invisíveis a essência significativa dos fenômenos" (MACHADO, 1982, p.64). O que se configura numa certa compreensão do realismo, presente em Brecht: trata-se não da mimese, nem da superfície, não de um realismo naturalista ou psicológico, mas daquele que, com os recursos da fantasia e da criação, possa desnudar as causas, as estruturas da realidade representada, que possa desnaturalizar o que percebemos como natural, trata-se, enfim, de um compromisso com o real. Outro elemento de suma importância, também trazido de Marx, é a noção de que a produção não elabora somente um objeto para o sujeito, mas um sujeito para o objeto - que consta como epígrafe do livro de Gutiérrez Alea. Ou seja: se arte se elabora a partir do público, cabe a ela, também, criar para si um novo espectador, ativo.

## REFERÊNCIAS

ARAÚJO Silva, Mateus. Eisenstein e Glauber Rocha: notas para um reexame de paternidade. In: **Eisenstein / Brasil / 2014**, editado por Adilson Mendes, pp.197-215. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

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

AYALA-Blanco, Jorge. **Introdução a Dialética do espectador, de Tomás Gutiérrez Alea**. São Paulo: Summus, 1983.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**, pp.49-54. Lisboa: Edições 70, 1987.

BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema: a política dos autores – França, Brasil anos 50 e 60**. São Paulo: Brasiliense/EDUSP, 1994.

BETZ, Albrecht. Brecht e a música. In: **Brecht no Brasil - experiências e influências**, editado por Wolfgang Bader, pp.65-76. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1987.

BRECHT, Bertolt. **Teatro dialético**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1967.

\_\_\_\_\_. **El compromiso en literatura y arte**. Barcelona: Ediciones Península, 1973.

\_\_\_\_\_. **A compra do latão**. Évora: Vega, 1999.

CHIARINI, Paolo. **Bertolt Brecht**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1967.

GARCÍA Borrero, Juan Antonio. **Cine cubano de los sesenta: mito y realidad**. Madrid: Festival de cine iberoamericano de Huelva/Ocho y medio libros de cine, 2007.

\_\_\_\_\_. **La edad de la herejía**. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2002.

\_\_\_\_\_. **Intrusos en el paraíso** - los cineastas extranjeros en el cine cubano de los sesenta. Córdoba: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Filmoteca de Andalucía, El Legado Andalusi, 2009.

GARDIES, René. Glauber Rocha: política, mito e linguagem. In: **Glauber Rocha**, editado por Raquel Gerber, pp.41-94. São Paulo: Paz e terra, 1991.

GERBER, Raquel. **O mito da civilização atlântica**: Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente. Rio de Janeiro: Vozes, 1982.

GUTIÉRREZ Alea, Tomás. **Dialética do espectador**. São Paulo: Summus, 1983.

GUTIERREZ, Maria Alzuguir. Brecht-crítica-crise-transe-Glauber. In: **Imagofagia**, nº10, 2014.

JAMESON, Fredric. **O método Brecht**. Petrópolis: Vozes, 1999.

MACHADO, Arlindo. **Eisenstein** – geometria do êxtase. São Paulo: Brasiliense, 1982.

PASTA, José Antônio Júnior. **Trabalho de Brecht** – breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea. São Paulo: editora Ática, 1986.

ROCHA, Glauber. A revolução é uma eztetyka. In: **Revolução do cinema novo**, pp.99-100. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. É preciso voltar a Eisenstein. In: **O século do cinema**, pp.274-276. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

XAVIER, Ismail. Glauber Rocha: o desejo da história. In: **O cinema brasileiro moderno**, pp.117-144. São Paulo: Paz e terra, 2001.

CIDADÃO Kane (Citizen Kane). Direção de Orson Welles. EUA: Mercury Productions, 1941. 1 DVD (119 min.), color.

MEMÓRIAS do subdesenvolvimento (Memorias del subdesarrollo). Direção de Tomás Gutiérrez Alea. Cuba: 1968. 1 DVD (97 min.), color.

LEÃO de sete cabeças, O (Der leone have sept cabezas). Direção de Glauber Rocha. Brasil/Itália/França: 1970. 1 VHS (95 min.), color.

DI CAVALCANTI Di Glauber. Direção de Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1977. 1 DVD (18 min.), color.

IDADE da Terra, A. Direção de Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Embrafilme; CPC (Centro de Produção e Comunicação); Glauber Rocha Comunicações Artísticas; Filmes 3, 1980. 1 DVD (160 min.), color.

ENCOURAÇADO Potemkin, O (Bronenosets Potemkin). Direção de S. M. Eisenstein. URSS: 1925. 1 DVD (74 min.), p&b.

ALEXANDRE Nevsky (Alexander Nevsky). Direção de S. M. Eisenstein e Dmitriy Vasilev. URSS: Mosfilm, 1938. 1 DVD (111 min.), p&b.

TERRA em transe. Direção de Glauber Rocha. São Paulo: Versátil, 1967. 1 DVD (100 min.), color.

DRAGÃO da maldade contra o santo guerreiro, O. Direção de Glauber Rocha. Brasil: 1969. 1 DVD (97 min.), color.

LA MUERTE de un burócrata. Direção de Tomás Gutiérrez Alea. Cuba: 1966. 1 DVD (83 min.), p&b.

VENT d'Est. Grupo Dziga Vertov. França/Itália/Alemanha: Godard; Gorin, 1970. 1 DVD (100 min.), color.

Recebido em: 09.08.2015

Aceito em: 09.10.2015



## Da etnoficção segundo Jean Rouch: contribuições do processo criativo do cineasta para o pensamento e a prática do documentário<sup>1</sup>

Sandra Straccialano Coelho<sup>II</sup>

**RESUMO** – Ao longo de pouco mais de meio século de atividades vinculadas, sobretudo ao campo da antropologia, Jean Rouch produziu uma obra não apenas extensa como difícil de ser classificada, com filmes cuja circulação quase sempre se viu restrita aos festivais de filmes etnográficos, mas que se tornou especialmente reconhecida a partir de um pequeno conjunto de títulos caracterizado, em sua maioria, sob a etiqueta da etnoficção. Termo cunhado provavelmente no seio da crítica cinematográfica (Sjöberg 2009), a etnoficção tem sido apropriada por diferentes autores dedicados ao estudo da filmografia rouchiana, funcionando como uma espécie de categoria intuitiva para designar todos os filmes do cineasta que se julga não caberem muito bem seja sob a rubrica do “filme etnográfico” seja sob a do “filme de ficção”. Segundo a posição a ser defendida nesse artigo ela reflete a posição igualmente ambígua que foi ocupada por Jean Rouch no campo do cinema, a qual permitiu ao cineasta tensionar os limites da prática documentária em um contexto favorável à constituição de seu nome como um paradigma. A despeito da pouca discussão teórica sobre sua especificidade, essa produção etnoficcional coloca, ainda hoje, problemas latentes para a prática e reflexão sobre o cinema documentário.

Palavras-chave: Cinema documentário. Etnoficção. Autoria.

<sup>I</sup> Texto ampliado a partir de apresentação realizada no GT Teoria dos Cineastas do V Encontro da AIM realizado no ISCTE-IUL em Lisboa (21 a 23 de maio de 2015).

<sup>II</sup> Pós-doutoranda na Universidade Aberta de Lisboa, Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia e Mestre em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas. Pesquisadora do Laboratório de Análise Fílmica (LAF/UFBA) e investigadora associada ao Centro de Estudos das Migrações e Relações Interculturais da Universidade Aberta de Lisboa.

## **Jean Rouch's ethnofiction: contributions of filmmaker's creative process for documentary thought and practice<sup>1</sup>**

Sandra Straccialano Coelho<sup>II</sup>

**ABSTRACT** – Over the course of little more than half a century of activities related mainly to the field of anthropology, Jean Rouch produced a work not only extensive as difficult to be classified. Most of his work comprises films whose circulation was almost restricted to ethnographic films festivals, but became especially recognized from a small set of featured titles, mostly considered under the label of ethnofiction. Probably coined within the film criticism (Sjöberg 2009), ethnofiction has been appropriated by different authors dedicated to Rouch's filmography, functioning as a kind of intuitive category to designate all his films that are judged not fit very well neither under the rubric of "ethnographic film" nor under the "fiction film". According to the position to be defended in this article, ethnofiction reflects the ambiguous position that was occupied by Jean Rouch in the field of cinema, which allowed the filmmaker to tighten the boundaries of documentary practice in a context that has favored the creation of his name as a paradigm. Despite the little theoretical discussion of its specificity, this etnoficcional production places, even today, latent questions for documentary practice and theory.

Keywords: Documentary. Ethnofiction. Authorship.

---

<sup>I</sup> Article expanded from the presentation held at the Theory of Filmmakers' study group as part of the 5th Meeting of the AIM held at ISCTE in Lisbon (21st to 23rd of May 2015).

<sup>II</sup> A postdoctoral fellow at the Open University of Lisbon, PhD in Contemporary Communication and Culture from the Federal University of Bahia and Master in Multimedia from the University of Campinas. Researcher at the Film Analysis Laboratory (LAF / UFBA) and associate researcher at the Center for Studies of Intercultural Relations and Migrations from the Open University of Lisbon.

## Introdução

Rouch desenvolve uma experiência com a ficção que ultrapassa o recurso para a produção de representações simbólicas que informam sobre os valores e as relações entre os homens com os quais interage. Ele e seus companheiros – Damouré Zika, Lam Ibrahim Dia, Illo Gaoudel, Tallou – compõem uma África que é irônica e sonha, uma África que experimenta, que ri. Em sua “Antropologia compartilhada”, desenvolve a noção de “etnoficção”. Por estar em território de fronteira, entre arte e ciência, desenvolve linguagens, expondo a densidade do diálogo etnográfico que deixa suas marcas no produto da pesquisa.

Ana Lúcia Marques Camargo Ferraz

A partir de um interesse inicial ainda pouco preciso pelo estudo de aspectos da narratividade no cinema documentário, um primeiro encontro foi decisivo para identificar e delimitar um *corpus* de pesquisa a ser analisado<sup>1</sup>. Esse encontro privado, entre filme e espectador, se deu com “Jaguar” (1954-1967), primeira incursão de Jean Rouch nos domínios da ficção, e progrediu rapidamente para o desejo de investigar as demais produções realizadas por ele que costumam ser caracterizadas enquanto etnoficções na literatura dedicada ao trabalho desse antropólogo e cineasta.

O desenvolvimento de um enredo familiar nessa primeira experiência etnoficcional, que pode ser relacionado tanto à tradição dos *road movies* quanto a das narrativas de viagem, conjugado à apresentação de diferentes aspectos de um contexto migratório que mobilizava jovens da savana africana em direção aos centros urbanos no período em que o filme foi realizado, chamaram a atenção, em um primeiro momento, para as potencialidades da análise de uma experiência cinematográfica que coloca em questão fronteiras movediças no campo dos estudos em cinema e que tentam (quase sempre em vão) delimitar o território do documentário a partir de sua oposição com a ficção.

No entanto, ao longo da pesquisa, a investigação preliminar necessária sobre os diferentes contextos a que a etnoficção realizada por Jean Rouch se viu vinculada acabou por fortalecer a hipótese de que essa produção, assim como o processo criativo característico do qual ela derivou, se relaciona de maneira intrínseca a uma trajetória autoral marcada por um trânsito constante e

<sup>1</sup> A pesquisa em questão resultou em tese de doutorado defendida em 2014 e que contou com o apoio do CNPq e Capes (estágio doutoral na Université Paris Ouest – Nanterre la Défense).

ambíguo entre os domínios da arte e da ciência. Mais do que relativas aos diferentes campos em que Rouch veio a se posicionar durante sua carreira, percebeu-se que cinema e antropologia constituem duas linhas de força que se tensionam a todo instante no seu trabalho, materializando-se no corpo dos filmes e, em especial e com maior evidência, naquela que ficou conhecida como sua produção etnoficcional.

Ao longo de pouco mais de meio século de atividades vinculadas, em sua maior parte, ao campo da antropologia, sabe-se que Rouch produziu uma obra não apenas extensa, que conta com mais de 150 títulos catalogados até o momento (ARCHIVES FRANÇAISES DU FILM, 2010), como difícil de ser classificada. Sua produção compreende, sobretudo, obras cuja circulação se viu restrita aos festivais de filmes etnográficos, mas se tornou especialmente reconhecida a partir de um pequeno conjunto de títulos que acabaram por inscrever seu nome na história do cinema, os quais, em sua maioria, se relacionam à rubrica do etnoficcional – filmes como “Os mestres loucos” (1954-1957), “Eu, um negro” (1959) e “Crônica de um verão” (1961), dentre outros, são obrigatórios não apenas na literatura específica dedicada ao cinema documentário, como costumam ser considerados fundamentais para uma compreensão da emergência dos cinemas novos, observada a partir dos anos de 1960.

Ao mesmo tempo, respondendo ao caráter multifacetado dessa obra, se observa a dificuldade de identificar um consenso entre os autores sobre como abordar essas diferentes faces simultaneamente. Perspectivas bastante distintas parecem assim conviver quando o tema é o cinema de Jean Rouch, a depender quase sempre da posição ocupada por aquele que escreve, tanto podendo revelar a tentativa de evidenciar sua contribuição mais propriamente antropológica, quanto indicando a predominância de um ponto de vista segundo o qual se desejaria privilegiar suas “qualidades cinematográficas”. De modo geral, contudo, o que o visionamento da filmografia de Rouch parece apontar é a convivência indissociável e na maior parte das vezes ambígua entre práticas circunscritas aos limites da etnografia com aquelas a partir das quais o cineasta dialogou com a ficção em menor ou maior grau, tornando difícil que se compreenda cada uma das diferentes engrenagens que fazem funcionar sua obra sem que a outra seja levada em conta simultaneamente.

Acredita-se que essa constatação, válida para um olhar mais ampliado sobre o conjunto dos filmes realizados por esse antropólogo e cineasta francês, se revela especialmente fundamental para a abordagem e compreensão da etnoficção que foi por ele realizada.

No decorrer da pesquisa, no entanto, ficou clara a ausência na literatura de uma definição ou discussão teórica mais detida sobre o que de fato constituiria a etnoficção, essa etiqueta que facilmente adere à produção de Rouch e que ao mesmo tempo acredita-se ser central não apenas para o estudo específico de sua obra, como igualmente para a reflexão sobre a teoria e prática do documentário de maneira mais geral, já que localizada na vanguarda de questionamentos que têm marcado esse campo nas últimas décadas. Dessa forma, a etnoficção rouchiana parece constituir um objeto privilegiado a partir do qual se pode aprofundar o estudo sobre as relações estabelecidas entre documentaristas e os sujeitos por ele filmados, permitindo compreender melhor as engrenagens que têm unido cineastas e seus personagens na encenação de diferentes perspectivas sobre o “real”.

Nesse sentido, o presente artigo não pretende evocar diretamente uma sistematização teórica realizada por Rouch, mas sim tentar teorizar a partir do processo criativo desse cineasta, pensando como ele contribui simultaneamente seja para considerarmos especificamente sua obra, seja para a reflexão sobre o cinema documentário de modo mais geral. Para tanto, irá se debruçar na consideração mais específica da etnoficção não apenas por considerar a existência de uma lacuna a esse respeito, mas, sobretudo, por defender sua relevância no campo dos estudos cinematográficos.

Em um primeiro momento do artigo, serão assim discutidas algumas das principais regularidades da produção etnoficcional realizada por Jean Rouch, considerando, mais especificamente, as particularidades do processo criativo característico de que derivou essa produção; em um segundo momento, pretende-se avançar um pouco mais do ponto de vista metodológico que privilegie uma “teoria dos cineastas”, ao articular brevemente a discussão sobre o que vem a ser a etnoficção a termos que foram cunhados pelo próprio cineasta e que, assim como a etnoficção, tem se constituído como chaves de leitura centrais na literatura dedicada ao trabalho de Jean Rouch.

## Da etnoficção

Em obra recente, dedicada mais especificamente à análise da contribuição de Jean Rouch para o campo da antropologia visual, Henley vai ressaltar justamente a ambiguidade da etnoficção, termo que passou a ser utilizado para denominar diferentes experiências ficcionais que foram realizadas pelo realizador e antropólogo francês a partir do final dos anos de 1950:

Rouch se referia inicialmente a esses trabalhos ficcionais como “cine-ficções” ou, de maneira mais divertida, como “ficções científicas”, já que eram baseadas, pelo menos em alguns casos, em pesquisas etnográficas, estatísticas ou históricas. Posteriormente, no entanto, a maneira de Rouch trabalhar de modo ficcional passou a ser referida na literatura pelo termo de certo modo ambíguo “etnoficção”. (HENLEY, 2009, p.75; tradução nossa)

É importante ressaltar que a ambiguidade da etnoficção apontada por Henley parece não dizer respeito apenas ao caráter simultaneamente científico e artístico que se vê vinculado aos filmes considerados sob tal denominação. Ela se relaciona, igualmente, à ausência de problematização do próprio termo em grande parte da literatura dedicada ao trabalho de Jean Rouch, a qual contribui, inclusive, para que não haja um consenso sobre quais filmes devem ser vinculados a ele<sup>2</sup>.

Em tese dedicada ao estudo das potencialidades da etnoficção enquanto método de pesquisa etnográfica, Sjöberg (2009) alerta para o fato de que a origem do termo permanece ainda hoje um mistério, ainda que diferentes fontes apontem para a hipótese de que ele tenha sido forjado no âmbito da crítica cinematográfica. Sabe-se, ao certo, que não foi Rouch que o cunhou e que nem mesmo apoiou sua utilização com relação a seus filmes pelo menos até 1989, momento em que um de seus colaboradores habituais, Brice Ahounou, irá descrever *Liberté, Égalité, Fraternité et puis après...* (1990) como uma etnoficção em um relatório de pesquisa que redigiu. Outro dentre os companheiros de Rouch, Luc de Heusch, afirma, por sua vez, que foi um crítico

---

<sup>2</sup> Ainda que se observe essa inconsistência na literatura, são aqui considerados segundo essa denominação os filmes “Jaguar” (1954-1967), “Eu, um negro” (1959), “La pyramide humaine” (1959-1961), “Petit à Petit” (1971) e “Madame l’Eau” (1992).

de cinema francês quem utilizou o termo etnoficção pela primeira vez ao descrever seu filme *“Les amis du plaisir”* (1961); já segundo Paul Stoller, críticos utilizaram o termo para denominar filmes como *“Jaguar”* (1957-67) e *“Eu, um negro”* (1958).

A partir dessa denominação inicial cuja origem ainda é pouco precisa, observa-se, contudo, que o termo se viu rapidamente apropriado por diferentes autores dedicados ao estudo da filmografia rouchiana sem que necessariamente tenham sido discutidas sua definição e principais características e que nem mesmo houvesse um consenso prévio sobre a quais filmes do cineasta vinculá-lo. Dessa forma, a etnoficção tem funcionado como uma espécie de categoria intuitiva compartilhada entre os que se dedicam ao cinema de Jean Rouch para designar aqueles filmes do cineasta que se julga não caberem muito bem seja sob a rubrica do “filme etnográfico” seja sob a do “filme de ficção”. No entanto é importante notar que, a despeito dessa imprecisão, é possível identificar um consenso mínimo suficientemente consolidado, ainda que na maior parte das vezes implícito, sobre o que seria a etnoficção no cinema de Jean Rouch.

Nessa pequena parcela de sua obra, que aponta para um conjunto de filmes nos quais a partir do esboço inicial de uma história os sujeitos filmados improvisavam-se como personagens frente à câmera, a ficção se viu constituída pelo princípio da improvisação e, portanto, na contracorrente tanto de práticas dominantes no contexto da antropologia fílmica, quanto segundo as lógicas habituais da produção cinematográfica (especialmente se considerado o momento em que a etnoficção rouchiana se viu forjada).

Sem um roteiro previamente estabelecido, esperava-se que tal improvisação fosse capaz de revelar aspectos até então difíceis de acessar pelos métodos predominantemente descritivos da antropologia. Esse objeto fílmico híbrido, onde encenação dramática e etnografia deveriam se encontrar, parece assim se constituir como um lugar privilegiado onde a ambiguidade constitutiva de uma prática simultaneamente cinematográfica e antropológica se revelaria com maior força. Considerado sob esse prisma, se acredita que o caráter ambíguo da etnoficção, aparentemente compreendido por Henley como um problema, pode ser assumido de maneira diversa, ao se perceber que tal ambiguidade seria fruto e ao mesmo tempo espelho da própria complexidade

de uma trajetória duplamente articulada que foi trilhada por Jean Rouch entre os campos da antropologia e do cinema (COELHO, 2014).

Para além dessa dupla articulação, ainda é possível identificar outras regularidades nessa pequena parcela da obra de Jean Rouch conhecida como etnoficção. Em primeiro lugar, o fato de seus diferentes filmes terem tematizado a dinâmica do encontro entre culturas distintas que caracteriza a própria atividade etnográfica, por meio da encenação de diferentes migrações realizadas tanto dentro quanto fora do continente africano. Dessa forma, enquanto “Jaguar” e “Eu, um negro” se relacionam à investigação dos movimentos migratórios que levavam jovens da savana para os centros urbanos da costa oeste africana, “A pirâmide humana” se debruça sobre as relações entre estudantes africanos e europeus em um Liceu de Abidjan (Costa do Marfim); “*Petit à Petit e Madame l’eau*”, por sua vez, levam os mesmos personagens de “Jaguar”, anos depois, para a França e a Holanda, respectivamente, revelando o desejo de inverter a relação habitualmente estabelecida entre etnógrafo e etnografados e constituindo-se, por fim, como metáfora que refletiu a própria prática cotidiana da realização etnocinematográfica que era vivenciada pelo realizador em conjunto com seus colaboradores-personagens.

Nesse sentido, outro traço fundamental que igualmente deve ser vinculado à parcela etnoficcional do cinema de Jean Rouch e que aparentemente tem sido subestimado na literatura sobre seu trabalho, é o fato de ter sido, em sua maioria, realizada em conjunto com um grupo de colaboradores e amigos africanos do cineasta, os quais atuaram, de modo mais evidente, como atores e auxiliares técnicos em tais filmes. Damouré Zika, Lam Ibrahima Dia, Illo Gaouel, Tallou Mouzourane e Moussa Hamidou são nomes que podem ser identificados nos créditos de grande parte dos filmes de Rouch ao longo de décadas, de acordo com um procedimento de trabalho coletivo que não pode se ver assim ignorado quando da análise dessa produção.

Ao publicar seu relato pessoal em 2007, o escritor e cineasta holandês Philo Bregstein foi quem revelou alguns dos detalhes desse processo de realização particular colocado em prática nas etnoficções rouchianas – um processo essencialmente ambíguo, já que simultaneamente autoral e coletivo.

Incumbido pela televisão holandesa de acompanhar o trabalho de Jean Rouch na África no final dos anos de 1970, Bregstein acabou por se tornar mais um dos parceiros habituais do cineasta. Desse percurso, em que veio a ocupar diferentes posições<sup>3</sup> em alguns filmes de Rouch, assumiu um interesse particular por aquela que entende como sendo uma produção híbrida do cineasta, muitas vezes deixada em segundo plano na perspectiva de uma análise de sua obra (BREGSTEIN, 2007).

Interessado mais especialmente nas experiências ficcionais do cineasta, Bregstein traçou sua análise pessoal dessa produção, revelando aspectos fundamentais para a compreensão da etnoficção rouchiana ao descrever detalhes de um processo de trabalho marcado pelo princípio da improvisação. Ainda que distante da lógica habitual vigente na indústria cinematográfica, o autor ressalta que a improvisação no cinema de Jean Rouch não deve ser entendida como sinônimo de ausência de planejamento ou mesmo de inexistência de um modo de trabalho característico. Para compreender o processo seguido por Rouch e seus companheiros durante a realização das etnoficções e demais filmes ficcionais do cineasta seria preciso, pelo contrário, levar em conta as particularidades de uma lógica distinta que, segundo o testemunho de Bregstein, costumava ser seguida desde a elaboração inicial das linhas gerais de um roteiro:

O roteiro parecia inicialmente servir como um meio para obter financiamento assim como para preparar as filmagens. Na prática, acabava por se tornar mais importante, que é o que sempre tinha sido para Rouch. Sua aparente improvisação livre esconde sua minuciosa preparação, que pode ser definida como a de um roteiro segundo a tradição oral. Servia como um trampolim para mergulhar no filme, ponto em que muitas vezes o roteiro acabava afundando. Uma etapa importante da fase do roteiro era a visita extensiva da locação antes das filmagens, momento em que as cenas realmente funcionavam. (BREGSTEIN, 2007, p.170; tradução nossa)

Filmando, via de regra, segundo os mesmos procedimentos que utilizava na realização de sua obra etnográfica – ou seja, com baixo orçamento, câmera na mão, equipes mínimas e uso de luz natural, além do hábito de não gravar

---

<sup>3</sup> Philo Bregstein foi ator coadjuvante em “Dyonisos” (1984) e “Enigma” (1988), além de ter sugerido a ideia a partir da qual foi realizado “*Madame l'eau*” (1992), filme do qual foi corresponsável pela escrita do roteiro destinado à captação de recursos. Também realizou um documentário sobre Jean Rouch em parceria com a televisão holandesa, “*Jean Rouch and his camera in the heart of Africa*” (1986).

mais de uma vez a mesma cena – Rouch costumava se reunir diariamente com seus colaboradores nas locações para imaginarem juntos a sequência das filmagens a serem cumpridas no mesmo dia, as quais ocorriam quase sempre aproximadamente duas horas antes do pôr do sol (momento em que as condições de luz eram ideais para o registro das imagens, sobretudo quando em território africano).

Durante esse estágio de preparação diário, não apenas eram discutidos os caminhos do roteiro a ser improvisado, como os atores simulavam os deslocamentos que fariam no local, enquanto o cineasta imaginava os enquadramentos que viria a realizar. Bregstein chama a atenção, nesse sentido, para o fato de que os colaboradores habituais de Rouch tinham sido anteriormente treinados pelo próprio cineasta para o desempenho de diferentes funções técnicas em seus filmes, o que facilitava a sintonia entre eles nesse processo colaborativo. Ainda que muitas vezes o momento do registro das imagens não correspondesse àquilo que imaginavam nessa etapa inicial de preparação, sua importância era evidente como base a partir da qual cineasta e atores deveriam atuar (ou “mergulhar”) segundo um acordo prévio que era fundamental, inclusive, para que sua transgressão ocorresse.

Na maioria das vezes, as cenas costumavam ser filmadas por Jean Rouch seguindo a ordem cronológica desse roteiro oral, o que por vezes contrariava uma lógica de produção orientada exclusivamente segundo um ponto de vista econômico<sup>4</sup>. Contudo, esse procedimento respondia aos imperativos da improvisação de uma experiência a ser compartilhada entre os atores e o cineasta que deveria ser única – por isso a resistência do cineasta em repetir a mesma cena mais de uma vez, já que o instante do registro cinematográfico era encarado como um momento singular a ser vivenciado entre ele, sua câmera e os personagens; um momento cuja “verdade” instantânea deveria ser ao mesmo tempo disparada e registrada pela câmera segundo uma experiência que acabou por se ver sintetizada pelo cineasta como a de um “cine-transe”.

---

<sup>4</sup> Bregstein cita, nesse sentido, as filmagens de “*Madame l'eau*” (1992). Realizadas simultaneamente na Holanda e no Níger, elas não foram concentradas em dois momentos distintos conforme o hábito seguido na maior parte das produções cinematográficas. Seguindo a ordem do roteiro, Rouch retornou uma segunda vez ao Níger após as filmagens realizadas na Holanda, conforme o desenvolvimento cronológico do enredo.

Ao acompanhar a fase final da realização, Bregstein relatou ainda outras surpresas que teve ao desvendar a “cozinha” das experiências ficcionais realizadas por Jean Rouch e que igualmente sinalizam para a existência de uma lógica bastante distinta daquela observada na produção cinematográfica dominante:

Assim como em seus filmes antropológicos, Rouch sempre utilizou uma ‘montagem aproximada’ em seus filmes de ficção. Primeiro, o material era reunido e então o filme lentamente tomava forma. Contrariamente à edição padrão de um filme de ficção, que é baseada em um roteiro escrito previamente, os filmes de Rouch se concretizavam somente no processo de montagem. Durante esse processo, ele podia, para minha surpresa, anotar tudo sistematicamente, como se envolvesse uma documentação científica ou antropológica, a ponto de um roteiro detalhado surgir na sala de montagem [...] Com frequência, Rouch não voltaria a mexer em seus filmes de ficção por um tempo, retomando a montagem apenas depois de meses, inclusive por estar envolvido com outros projetos. Às vezes tive minhas dúvidas e temi que o filme [*Madame l'eau*] nunca fosse concluído. O processo de maturação, contudo, contribuía para a montagem. Isso é impensável em qualquer produção cinematográfica normal devido às pressões dos produtores e o investimento feito. Mais uma vez, a influência de seus documentários – nos quais Rouch podia passar anos editando livremente e voltando a filmar – se revelou. (BREGSTEIN, 2007, p.174; tradução nossa)

Interessa destacar, desse relato, a existência de condições especiais de trabalho que permitiram a sustentação de uma lógica distinta de realização e que possibilitaram, assim, concretizar uma obra onde o ficcional se apresentou de forma particular ao ser realizado segundo procedimentos comuns à prática da antropologia fílmica que era exercida por Jean Rouch.

O relato feito pelo diretor holandês, baseado na convivência próxima com esse processo de trabalho, pode contribuir, assim, para desconstruir uma visão idealizada da improvisação no cinema de Rouch, a qual, em última análise, tende a reforçar sua figura enquanto gênio criador que se afirmaria a despeito do contexto em que se via inserido. Apoiado institucionalmente por diferentes centros de pesquisa na maior parte de sua carreira como cineasta, e podendo trabalhar segundo condições semelhantes às quais se habituara em sua prática acadêmica, observa-se, contudo, que Rouch conseguiu transformar em um elemento de estilo aquilo que poderia ser considerado, mais comumente, como um entrave à realização.

## **Das confluências entre a prática e a escrita do cineasta: etnoficção e antropologia compartilhada**

Se por um lado Jean Rouch foi extremamente prolífico como cineasta, por outro lado, poucos são os escritos em que ele se dedicou a refletir e teorizar sobre a prática antropológica e cinematográfica a que se dedicava. A partir de um pequeno conjunto de textos publicado (material que, em grande parte, foi recentemente reunido por Jean-Paul Colleyn<sup>5</sup>), assim como das várias entrevistas que Rouch concedeu ao longo do tempo, é possível depreender, contudo, alguns princípios centrais a partir dos quais seu trabalho se desenvolveu e que se viram especialmente materializados em alguns termos por ele cunhados cuja teorização pode se mostrar tão desafiadora quanto a da própria etnoficção. “Cine-transe” e “antropologia compartilhada”, assim como a etnoficção, tem assim sido compartilhados entre os iniciados na filmografia rouchiana como chaves de leitura fundamentais de sua obra segundo um acordo implícito e por vezes tênue não apenas sobre o que de fato significam, como sobretudo, sobre a forma como se materializaram nos filmes do cineasta.

No intuito de avançar um pouco mais na perspectiva de uma análise da contribuição do processo criativo característico da etnoficção tanto para o estudo dessa filmografia como para o pensamento e a prática do documentário, pretende-se agora discutir, ainda que brevemente, uma relação que se crê intrínseca entre a etnoficção e uma dessas poucas chaves de leitura que foram deixadas pelo próprio cineasta. Antes disso, no entanto, é importante abrir um parêntese e chamar a atenção para o fato de que Jean Rouch não chegou a se dedicar de fato à construção de um arcabouço teórico-metodológico que tivesse como intenção sistematizar os fundamentos de sua prática, e que por isso a referência que algumas vezes se faz a um possível método que tenha sido desenvolvido por ele pode ser excessiva, ainda que seja possível identificar um certo *modus operandi* característico em grande parte de sua produção tal como aponta Bregstein para o caso das (etno)ficções.

---

<sup>5</sup> COLLEYN, Jean-Paul. **Jean Rouch**: cinéma et anthropologie. Paris: Cahiers du Cinéma, 2009.

Parêntese fechado, cumpre observar que do confronto entre esse material redigido por Rouch e as etnoficções por ele realizadas, noções como as de “cine-transe” e “antropologia compartilhada”, mais do que relativas a procedimentos específicos, parecem dizer respeito a um pensamento sobre as relações complexas entre cinema e antropologia (ou, em última análise, entre arte e ciência) que eram vivenciadas por ele e seus colaboradores no processo de realização cinematográfica; relações de compartilhamento e ao mesmo tempo de disputa pela autoria que se viram constantemente colocadas em questão e reatualizadas em muitos de seus filmes.

Mais especificamente, no que tange a uma análise da relação que foi estabelecida entre Rouch e os personagens de suas etnoficções, interessa compreender, sobretudo, a proposição feita pelo cineasta em favor de uma antropologia compartilhada. Essa noção, que pode ser entendida como uma postura que Rouch acreditava ser preciso adotar no exercício da antropologia fílmica, se viu revelada da seguinte forma na conclusão de um ensaio<sup>6</sup> em que ele se dedicou a refletir sobre as posições do cineasta e do etnógrafo, dentre outras:

Essas reflexões críticas sobre a pessoa do cineasta me levaram a expandi-las à pessoa do etnógrafo.

No campo, o mero observador se modifica e não é mais, enquanto trabalha, aquele que saúda os Anciãos na entrada da aldeia; retomando a terminologia vertoviana, ele “etno-olha”, “etno-observa”, “etno-pensa” e aqueles que estão à sua frente se modificam igualmente assim que dão confiança a esse estranho visitante habitual; eles “etno-mostram”, “etno-falam” e, no limite, “etno-pensam” ...

É esse “etno-diálogo” permanente que me parece um dos aspectos mais interessantes da tarefa etnográfica atual: o conhecimento não é mais um segredo a ser roubado e em seguida devorado nos templos ocidentais do conhecimento; ele é o resultado de uma busca sem fim na qual os etnografados e os etnógrafos investem em um caminho que alguns de nós já nomeamos como “antropologia compartilhada”. (COLLEYN, 2009, p.153; tradução nossa)

Vista, assim, como um caminho a ser (per)seguido e investido tanto pelo cineasta/pesquisador quanto pelos personagens/sujeitos por ele pesquisados, a antropologia compartilhada pode ser identificada no cinema de Jean Rouch

---

<sup>6</sup> ROUCH, Jean. Essai sur les avatars de la personne du possédé, du magicien, du sorcier, du cinéaste et de l'ethnographe. In : COLLEYN, Jean-Paul. op.cit., p.141-153.

seja na utilização do *feedback*<sup>7</sup> em sua produção mais propriamente etnográfica – quando o material registrado e submetido a uma primeira montagem era necessariamente apresentado aos sujeitos filmados e aberto a possíveis alterações de acordo com a recepção destes -, seja no conjunto específico das etnoficções que foram realizadas pelo cineasta junto ao grupo de amigos africanos com os quais ele trabalhou e conviveu praticamente durante toda sua trajetória. Sobretudo nesse último caso é que as ambiguidades desse caminho parecem ter melhor se revelado na matéria fílmica, sobretudo em filmes como “Jaguar” ou “Eu, um negro”, onde a *mise-en-scène* características dos comentários pós-sincronizados às imagens permitiram múltiplas articulações e intercâmbios entre as posições do cineasta e seus companheiros na realização.

Considerando mais detidamente as etnoficções, percebe-se, assim, que a dupla articulação entre antropologia e cinema, constitutiva da obra de Jean Rouch de modo geral mas particularmente pulsante em sua produção etnoficcional, inscreve-se na matéria fílmica de maneira igualmente ambígua, permitindo que os sujeitos filmados experimentassem diferentes papéis improvisados que espelharam o próprio trabalho do cineasta e antropólogo, ao compartilharem com este a experiência da realização.

Ao mesmo tempo, a par dessas complexas dinâmicas de alteridade, o que parece especialmente significativo na etnoficção é a permanente tensão entre as diferentes estratégias de compartilhamento que foram colocadas em ação nos filmes (fruto do desejo talvez tópico de realizar uma antropologia compartilhada baseada no etno-diálogo de que fala o cineasta) e a afirmação do lugar de autoria ocupado por Jean Rouch, espécie de maestro das diferentes vozes que se inscreveram em seus filmes e que afinal acabava por afirmar-se no momento decisivo da montagem segundo o relato daqueles com os quais costumava trabalhar.

Essa evidente e inevitável tensão, por sua vez, que pode se ver colocada seja no que diz respeito à prática antropológica, seja à documental, dificilmente deixará de dividir opiniões sobre o trabalho de Jean Rouch algum

---

<sup>7</sup> Um dos princípios fundamentais na prática de Jean Rouch. Muitas vezes os filmes do cineasta eram apresentados sucessivamente aos sujeitos filmados durante anos, para que Rouch, a partir do retorno obtido entre eles, pudesse finalmente chegar à versão final.

dia, tendo em vista sua natureza ambígua, naturalmente propensa a lançar espectadores e investigadores em um terreno de dúvida constante. Do ponto de vista assumido nesse artigo, contudo, a ambiguidade constitutiva da etnoficção, intrinsecamente relacionada à trajetória do autor, não neutraliza a importância do movimento que foi feito por Jean Rouch no sentido de incluir, ainda que segundo limites, a colaboração de seus diferentes companheiros em um processo bastante particular de realização que se desdobrou no estabelecimento de parcerias cinematográficas não só prolíficas como duradouras.

A natureza ambígua e duplamente articulada da etnoficção parece apontar, assim, para a fecundidade de um objeto que, se por um lado provavelmente continuará a dividir posições tanto na esfera da antropologia como na do cinema, por outro lado dificilmente deixará de instigar aqueles interessados nos seus estudos e práticas. Nesse sentido, as questões que derivaram de diferentes análises efetuadas na pesquisa, podem abrir espaço para desdobramentos igualmente duplos, podendo ser recolocadas tanto no que concerne às relações que são estabelecidas entre os antropólogos e os sujeitos por eles pesquisados, tanto naquelas que dizem respeito ao encontro entre documentaristas e seus “personagens reais”. Contudo, a consideração exclusiva de cada uma dessas relações estabelecidas no cinema de Jean Rouch só parece fazer sentido no momento em que ambas, de algum modo, se vejam simultaneamente consideradas. A partir desse ponto de vista, acredita-se, por fim, que a etnoficção se apresenta como uma parcela privilegiada nessa extensa filmografia em que tanto as dificuldades quanto as possibilidades da articulação entre essas diferentes posições se viram mais claramente colocadas em cena, podendo iluminar, assim, aspectos centrais da reflexão sobre a prática documentária.

## REFERÊNCIAS

ARCHIVES FRANÇAISES DU FILM. **Découvrir les films de Jean Rouch**: collecte d'archives, inventaire et partage. Paris: CNC, 2010.

BREGSTEIN, P. Jean Rouch and his camera in the heart of Africa, video realizado com colaboração da TV holandesa (75min) 1986, color.

BREGSTEIN, P. Jean Rouch, fiction film pioneer: a personal account. In: **Building bridges: the cinema of Jean Rouch**, editado por Joram tem Brink, 165-177, London: Wallflower, 2007.

COELHO, S. S. Jean Rouch, ou das particularidades de uma posição autoral construída no espaço entre campos In: SOUZA, M. C. J; BARRETO, R. R. **Bourdieu e os estudos de mídia: Campo, Mídia e Autoria**, XX, Salvador: EDUFBA, 2014.

COLLEYN, J-P. **Jean Rouch: cinéma et anthropologie**, Paris: Éditions du cahiers du cinema/INA, 2009.

FERRAZ, A. L. C. A experiência da duração no cinema de Jean Rouch, **Doc On-line**, n.08, agosto 2010, Disponível em: <<http://www.doc.ubi.pt>>, p. 190-211.

GUÉRONNET, J.; LOURDOU, P. O comentário improvisado na imagem: entrevista com Jean Rouch. In: **Do filme etnográfico à antropologia fílmica**, editado por Claudine de France, 125-128, Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

HENLEY, P. **The adventure of the real: Jean Rouch and the craft of ethnographic cinema**. Chicago: University of Chicago press, 2009.

ROUCH, J. La pyramide humaine, Les Films de la Pléiade, 90min, 1959-1961.

\_\_\_\_\_. Moi, un noir, Les Films de la Pléiade, 71min, 1959.

\_\_\_\_\_. Jaguar, Les Films de la Pléiade, 92min, 1954-1967.

\_\_\_\_\_. Petit à petit, Les Films de la Pléiade, 96min, 1969-1971.

\_\_\_\_\_. Madame l'Eau, NFI productions-Sodapérage-BBC-France3-CFE-DALAROUTA, 120min, 1992.

SJÖBERG, J. Ethnofiction: Genre hybridity in theory and practice-based

research, tese apresentada a School of Arts Histories and Cultures da University of Manchester, 2009.

STOLLER, P. **The cinematic griot**: The ethnography of Jean Rouch. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

Recebido em: 12.08.2015

Aceito em: 09.10.2015



## O Pensamento Realista e Humanista de Linduarte Noronha

Eduardo Tulio Baggio<sup>1</sup>

**RESUMO** – Com apenas três filmes realizados, Linduarte Noronha é um nome fundamental na história do cinema brasileiro. Isso se deve ao fato de ter sido pioneiro na preocupação em tratar do povo de seu país. Este artigo estabelece relações entre os três filmes de Linduarte Noronha com seus pensamentos – declarados em textos e entrevistas – em busca da compreensão de sua original proposta cinematográfica de cunho humanista e realista.

Palavras-chave: Teoria dos Cineastas. Documentário. Cinema realista. Cinema brasileiro.

---

<sup>1</sup> Docente no curso de Cinema e Vídeo da Universidade Estadual do Paraná e documentarista. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP com a tese “Da teoria à experiência de realização do documentário fílmico”. Líder do grupo de pesquisa Cinema: Criação e Reflexão (UNESPAR/CNPQ), e membro coordenador do GT A Teoria dos Cineastas da AIM (Associação de Investigadores da Imagem em Movimento).

## **The realistic and humanist thinking of Linduarte Noronha**

Eduardo Tulio Baggio<sup>1</sup>

**ABSTRACT** – *With only three films made, Linduarte Noronha is an important name in the history of Brazilian cinema. This is due to the fact that pioneered the concern in dealing with the people of his country. This article establishes relationships between the three Linduarte Noronha movies with your thoughts - found in texts and interviews - in search of understanding of its original humanist and realistic cinematic proposal.*

*Keywords: Theory of Filmmakers. Documentary. Realist cinema. Brazilian cinema.*

---

<sup>1</sup> Eduardo Tulio Baggio is a Doctor in Communication and Semiotics from the Pontifical Catholic University of São Paulo (PUC-SP) with the doctoral thesis "From theorizing to experiencing the conduction of a filmic documentary." Professor of the Film and Video course at UNESPAR (State University of Paraná). Coordinator of CINECRIARE - Research Group Film: Creation and Reflection (Unespar / CNPq). Member coordinator at the study group Theory of Filmmakers - AIM (Association of Moving Image Researchers). Filmmaker with an emphasis on documentaries.

## **Abordagem de obras e pensamentos no cinema**

Parto do princípio da Teoria dos Cineastas, evocada pelo Grupo de Trabalho no qual este estudo foi originalmente apresentado<sup>1</sup>. Para tal teoria são considerados fundamentais os pensamentos dos cineastas em busca da compreensão e/ou formulação de aportes teóricos tão consistentes quanto os de outras matrizes de estudos, mas sem pretender desmerecer ou substituir alguma dessas matrizes. Como afirmou Jacques Aumont em seu livro *As Teorias dos Cineastas*, “o cineasta que se considera um artista pensa em sua arte para as finalidades da arte: o cinema pelo cinema, o cinema para dizer o mundo. É essa obsessão que me pareceu estar no centro da ‘teoria dos cineastas’.” (AUMONT, 2004, p. 8). Ou seja, é o pensamento do cinema em seu processo artístico criativo que interessa para este olhar.

Nesse tipo de investigação, além de se considerar os filmes enquanto obras cinematográficas, é fundamental acessar as ideias dos cineastas. Assim, busquei encontrar o pensamento de Linduarte Noronha, expresso em textos escritos por ele e/ou entrevistas, essa foi minha fonte primária. Entretanto, diferente de outros cineastas que investiguei sob os mesmos princípios da Teoria dos Cineastas – como Jean Rouch e Joaquim Pedro de Andrade – no caso de Noronha foi extremamente difícil encontrar textos escritos por ele ou registros de entrevistas, ficando esse material primário limitado a três grandes entrevistas: uma feita por José Marinho em 1979, presente, em fragmentos, no livro *Dos Homens e das Pedras* (MARINHO, 1998); a segunda feita por Geraldo Sarno no ano de 2000 para a revista *Cinemais* (NORONHA, 2000); e a terceira feita por mim mesmo, na casa do Linduarte Noronha em João Pessoa, em 17 de julho de 2003, presente em anexo da minha dissertação de mestrado (NORONHA, 2004). Certamente, essa busca por fontes diretas do que expressou Linduarte Noronha pode ser profícua com a investigação das críticas cinematográficas escritas por ele para jornais de João Pessoa, mas esse ainda não foi um passo contemplado pela pesquisa, tanto pelo relativo desligamento que tais textos têm para com os atos criativos de Noronha em seus próprios filmes, como por questões logísticas.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado em sessão do GT Teoria dos Cineastas no V Encontro Anual da AIM (Associação dos Investigadores da Imagem em Movimento), no Instituto Universitário de Lisboa.

Desta forma, busquei fontes secundárias, pois era óbvia a necessidade de suprir a carência de fontes diretas de Linduarte Noronha. Nesse sentido, volto a Aumont, em outra proposição norteadora:

Pressuponho que, no meio dos cineastas de uma determinada época, reina uma concepção do cinema que tem aspectos ideológicos, estéticos, e também teóricos. Da mesma forma que Louis Althusser falava da 'filosofia espontânea dos eruditos', seria possível falar de uma 'teoria espontânea dos cineastas'. (AUMONT, 2004, p. 12-13)

Assim, foi natural buscar os pensamentos de pares de Linduarte Noronha, seja de cineastas do Cinema Novo brasileiro, como Glauber Rocha, ou de documentaristas, como Vladimir Carvalho e Geraldo Sarno. Ou seja, além da fonte central da pesquisa, as palavras do próprio Linduarte Noronha, utilizei também as ideias de outros cineastas ligados a Noronha e que falavam sobre seu cinema. Ainda estamos no campo da “teoria dos cineastas”, mas com um método um pouco diverso do que eu vinha usando até aqui.

### **Linduarte Noronha**

Linduarte Noronha (1930 – 2012) realizou dois documentários de curta-metragem, “Aruanda” (1960) e “O cajueiro nordestino” (1962), sendo que o primeiro deles tornou-se um marco do cinema brasileiro, muitas vezes apontado por críticos e cineastas como um dos filmes definidores de uma mudança de postura que levaria ao Cinema Novo no Brasil (ROCHA, 2003, p. 125-126). Posteriormente, Noronha realizou um longa-metragem, O Salário da Morte (1971), que apesar de ser uma obra de ficção e de ter sido feito bastante tempo depois dos dois primeiros, manteve uma preocupação essencial com o aporte realista no cinema e carrega características muito típicas de um cinema documental.

Noronha ainda criou o roteiro da adaptação do romance de “A bagaceira”, de José Américo de Almeida, que foi enviado para um concurso do INL-INCE (Instituto Nacional do Livro – Instituto Nacional do Cinema Educativo) em 1969 e foi premiado com financiamento para a produção. Mas o financiamento nunca aconteceu de fato e o filme não foi realizado (MARINHO, 1998, p. 76). Segundo o cineasta, ele tentou liberar o financiamento indo algumas vezes ao Rio de Janeiro para conversar com os responsáveis pelo

concurso no INL-INCE, mas teria ouvido como resposta que enquanto morasse no estado da Paraíba não conseguiria nada, que deveria se mudar para o Rio de Janeiro para que o projeto desse certo (MARINHO, 1998, p. 76).

Em 1979 Noronha recebeu um convite do governo do estado da Paraíba para dirigir um documentário sobre João Pessoa, o homem, não a cidade. Mas também este projeto não foi realizado por falta de dinheiro (MARINHO, 1998, p. 80). E ainda, fez um roteiro baseado em um argumento de Ariano Suassuna, chamado O Sedutor do Sertão, que também nunca foi filmado. (MARINHO, 1998, p. 80). Desta forma, além do roteiro e direção de três filmes, Noronha deixou outros dois roteiros e um projeto de filme que nunca foram produzidos. Trata-se de uma obra enxuta, de poucos filmes, e que, paradoxalmente, é considerada uma das mais relevantes do cinema brasileiro, especialmente pelo filme inicial da carreira do cineasta.

Formado em direito e atuante no jornalismo desde o liceu, Noronha se envolveu com o cinema a partir do gosto infantil pelas matinês, dos debates com os amigos e das críticas que escrevia para os jornais O Estado da Paraíba e A União. Participou também de cineclubes, mas ressalva que

[...] pessoalmente nunca fui muito fanático por cineclube, não. O meu fanatismo sempre foi em torno das grandes teorias, eu me preocupava muito com aquilo. E me interessava mais por um tratado de cinema do que por tomar parte de discussões bizantinas em torno de um filme, em torno de cineclubes. (MARINHO, 1998, p. 61)

Essa tendência para os sentidos teóricos, presentes em tratados, por exemplo, foi norteadora da obra do cineasta. Noronha se preocupou em conceber filmes que atendessem a premissas que encontrava em obras de autores como Bela Balázs, Lev Kulechov e Sergei Eisenstein (MARINHO, 1998, p. 72). Não por coincidência, os teóricos que o cineasta citava eram também eles cineastas, algo elucidativo de como o pensamento de Noronha se estruturava a partir, de um lado, do que aprendia com essas teorias de cineastas, e, de outro lado, com a observação crítica de filmes que desenvolvia em seus textos para jornais. Assim, teve uma formação aprofundada sobre o cinema e sobre a criação cinematográfica, ainda que nunca tenha tido aulas formais sobre esses temas.

Muitos dos colegas e críticos da época em que Linduarte Noronha filmou destacaram o caráter humanista de sua obra. Oriundo do jornalismo, Linduarte se preocupava com as questões do seu povo, do povo brasileiro, e em especial dos sertanejos nordestinos. A matéria jornalística que deu origem a *Aruanda* era um exemplo dessa atenção ao povo do nordeste, em especial para a cultura popular da região, pouco reconhecida na época. Segundo Linduarte, o cinema documentário surgiu “como um elemento básico e fundamental na interpretação de questões sociais, antropológicas, de qualquer país.” (NORONHA, 2004, p. 147). E ele como brasileiro, e como nordestino, centrou suas atenções nas pessoas e nos costumes do seu lugar.

Entendendo esses princípios, é compreensível que tenha surgido de um jornalista, já não tão jovem (tinha 30 anos), a proposição de um filme seminal como *Aruanda*. Segundo Glauber Rocha, o filme inicial de Linduarte Noronha é também inaugurador do documentário brasileiro em uma fase de renascimento do cinema do país, um iniciador do Cinema Novo (ROCHA, 2003, p. 125). Ainda segundo Glauber, esse ímpeto só poderia ter surgido de um homem que unia a intenção da descoberta e da investigação, típicas do jornalismo, com um profundo conhecimento da cultura nordestina, ligado à literatura e à arte dessa região. Essas foram as fontes de motivação de pesquisa e de alicerce artístico para a empreitada de Noronha para a realização de seu filme fundador.

Linduarte Noronha não deixou escritos sobre o seu cinema, ou sobre o seus atos criativos cinematográficos. Ainda que seja um nome decisivo do cinema brasileiro, o fato de estar afastado da realização cinematográfica desde 1971 contribuiu para que pouco se registrasse do seu pensamento. Em muitos casos, apenas seus alunos puderam ouvir e discutir sobre suas ideias e processos de criação nas aulas de História do Cinema, do curso de Jornalismo da Universidade Federal da Paraíba, onde o cineasta ministrou aulas nas décadas de 1990 e 2000.

### **Realismo e documentário em “Aruanda”, “O cajueiro nordestino” e “O salário da morte”**

Nos três filmes que realizou, Linduarte Noronha foi pioneiro na preocupação em tratar do povo de seu país, das formas de vida difíceis das pessoas que viviam afastadas dos grandes centros, isoladas pela falta de



infraestrutura e pela precariedade da vida dos que eram esquecidos por governos e pela sociedade brasileira.

Sobre a ideia de fazer o seu primeiro filme Noronha diz que já pensava em um documentário, segundo ele, já fazia um tempo que repetia para os seus colegas da crítica e do debate cinematográfico que eles, se incluindo, pareciam “o famoso personagem de Monteiro Lobato, o Jeca-Tatu intelectual, a gente falava demais e não fazia nada.” Completava o pensamento dizendo que viviam em uma morosidade e que era absolutamente necessário que se tomasse uma postura nova, contra o conformismo. Noronha ficava profundamente revoltado por não estarem, ele e seus colegas admiradores do cinema, realizando obras como as dos cineastas John Grierson e Alberto Cavalcanti na Escola Inglesa de Documentários, ou da dimensão que tomava a produção do National Film Board. (MARINHO, 1998, p. 63)

Apesar da menção ao documentário inglês e ao National Film Board, Noronha destaca que documentários não chegavam em João Pessoa, eram muito raros (NORONHA, 2000, p. 14). Em sua infância e juventude o que predominou nas salas de cinema de João Pessoa foram os filmes norte-americanos de aventura, comédia e drama, amplamente distribuídos no período em todo o Brasil. (NORONHA, 2000, p. 13)

Filmar “Aruanda” foi então um grande salto para um grupo com pouquíssima experiência e que se encontrava isolado dos meios cinematográficos brasileiros de então, foi preciso coragem e ousadia por parte dos realizadores para que obtivessem as condições para as filmagens. Pois a ousadia e a coragem renderam o empréstimo de equipamentos por parte do INCE, dirigido por Humberto Mauro, que segundo Noronha o chamava de cabeça chata, provocava e gozava pela audácia de ter ido até o Rio de Janeiro solicitar empréstimo de câmera e acessórios. Obtiveram também o financiamento do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, do Recife, coordenado por Mauro Mota.

A partir da conquista dos equipamentos de filmagem e do financiamento mínimo, Noronha e alguns colegas conseguiram montar uma pequena equipe para as filmagens de Aruanda. O grupo para o trabalho era formado por Noronha como roteirista e diretor, Rucker Vieira como fotógrafo, e João Ramiro como assistente de direção. (MARINHO, 1998, p. 70). Eram iniciantes, mas

tinham o ímpeto e a visão social e artística necessários para a realização de um filme determinante. Glauber Rocha criticou muito a técnica cinematográfica em Aruanda, mas completou: “Uma força interna nasce daquela técnica bruta e cria um estado fílmico que enfrenta e se impõe.” (ROCHA, 2003, p. 145)

Ao partirem para as filmagens, os membros da equipe tiveram que enfrentar as dificuldades para se chegar até a Serra do Talhado, como relatou Noronha: “Teve de se fazer uma picada lá, para passar carro, pela primeira vez. E quando nós chegamos com essa caminhonete com o material de filmagem, foi uma carreira para todo o canto, do pessoal. Muitos não conheciam carro.” (MARINHO, 1998, p. 71) O cineasta demonstra assim como o lugar era ermo e a população isolada, típico de quilombolas que precisaram se esconder, e essa foi uma das grandes importâncias de Aruanda, se dirigir a esse povo que estava distante do cinema e de outras representações no Brasil. Foi esse o grande encanto que Aruanda proporcionou, o encontro realista até então praticamente sonhado na cinematografia brasileira. Em 1960, no frescor do lançamento do filme, Glauber Rocha afirmou: “Fiquemos certos de que ‘Aruanda’ quis ser verdade antes de ser narrativa: a linguagem como linguagem nasce do real, é o real, como em Arraial do Cabo”. (ROCHA, 2003, p. 145)

Noronha destaca que nas filmagens eles trabalharam seguindo um roteiro e que ele entendia que havia a necessidade seguir basicamente o que estava roteirizado, abrindo poucas brechas para modificações.

Fiz um roteiro rígido porque havia muita teoria na cabeça, dos teóricos da época. Bela Balázs, O tratado de realização cinematográfica, Eisenstein, etc. (...) O velho Cavalcanti dizia, inclusive, naquele livro Filme e Realidade: ‘Você terminou seu roteiro, terminou seu filme’. (MARINHO, 1998, p. 72)

Noronha carregava as ideias dos cineastas que teorizavam e que ele lia. Mas é preciso lembrar que essa proposta rígida de roteiro foi feita a partir de uma reportagem bastante detalhada feita pelo próprio cineasta, além das informações coletadas a partir de um período de observação e pesquisa fotográfica na Serra do Talhado, ou seja, havia uma preparação prévia intensa e bem fundamentada.



**FIGURA 1** – Fotograma do filme “Aruanda” (1960).

As filmagens de “Aruanda” duraram dois meses (NORONHA, 2000, p. 18). Foi tempo suficiente para que Linduarte, ao estilo de Flaherty, organizasse o núcleo familiar que aparece no filme e conseguisse extrair deles sua filmagem que se pretendia isenta. Porque para ele o documentarista deveria “procurar se isentar e ver o fato, quando muito, analisar, talvez, em narração. Mas o elemento próprio, característico, daquilo que está se filmando, eu acho que deve se prevalecer, deve ficar.” (NORONHA, 2004, p. 145) Essa pureza proposta pelo diretor condizia muito com o contexto da época e com suas preocupações humanistas e realistas. Tais preocupações se tornariam fundamentos do Cinema Novo, mesmo em seus filmes ficcionais. Não por acaso, em “Aruanda”, e também nos outros dois filmes dirigidos por Noronha, há enquadramentos em que se destacam os personagens, com seus rostos marcados pela vida difícil que levavam nas atividades de subsistência. No primeiro filme, tais expressões aparecem notadamente nas mulheres ceramistas da Serra do Talhado.



**FIGURA 2** – Fotograma do filme “Aruanda” (1960).

Segundo Glauber, “‘Aruanda’ é um ensaio como ‘O cajueiro nordestino’”. Enquanto no primeiro há maior liberdade e explosão violenta da paisagem na luz crua de Rucker Vieira, em ‘O cajueiro nordestino’ há mais disciplina e um certo refinamento que o inferioriza a ‘Aruanda’.” (ROCHA, 2003, p. 145) Essa opinião de Glauber traduz o que se tornou “O cajueiro nordestino” no cinema brasileiro, um filme de qualidade, importante, mas não mais um ato seminal e transformador como “Aruanda”, acabou ficando em segundo plano na obra de Noronha.

Em seu segundo curta Noronha enfatizou sua intenção realista e postulou uma não interferência: “Eu não usei interferência, não há diálogo, não há narração, não há nada, é somente a sonoplastia e o fato, claro, com a fotografia.” (NORONHA, 2004, p. 145) Essa abordagem direta proposta em “O cajueiro nordestino” era extremamente original no Brasil, pois ainda não havia reverberado por aqui a busca da não intervenção proposta pelo grupo de Robert Drew. Entretanto, não foi o suficiente para o filme ter a repercussão que teve “Aruanda”, com sua música comentada e sua narração em voz over. Isso

é um importante indício de como para o Cinema Novo brasileiro que surgia na época o tipo de abordagem não era tão relevante como o que se abordava. E ainda, como o contexto de exibição de “Aruanda”, em 1960, foi determinante pela originalidade do olhar para o povo brasileiro.

O segundo filme já não estava mais inserido nesse contexto de desbravamento, em que sua temática poderia soar extremamente original, além de “Aruanda” outros filmes brasileiros já haviam surgido com o mesmo tipo de preocupação para com as pessoas das regiões desfavorecidas do Brasil. Entretanto, Noronha não deixou de destacar o povo com o qual havia aprendido a dialogar em seus filmes.



**FIGURA 3** – Fotograma do filme “O cajueiro nordestino” (1962).

Linduarte Noronha ainda reforçou sua busca resoluta pelo real em “O cajueiro nordestino” quando afirmou que não teve maiores problemas de produção para o filme, que contou, novamente, com apoio financeiro do Instituto Joaquim Nabuco e com os equipamentos do INCE (MARINHO, 1998, p. 75), mas que não pode filmar em 1961 porque perdeu o ciclo de colheita do caju e, em suas palavras: “Documentário artificial não vai, fazer caju de cera não dá, eu tenho horror a isso.” (MARINHO, 1998, p. 76) Houve então um

período relativamente longo de espera pelo momento adequado para as filmagens, quando os cajus verdadeiros estivessem prontos. Isso propiciou aprofundamento das relações com os personagens do filme.



**FIGURA 4** – Fotograma do filme “O cajueiro nordestino” (1962).

“O salário da morte” foi um filme de muitas dificuldades, tanto na produção como na exibição. Segundo Noronha “O financiamento, por mais incrível que pareça, foi totalmente paraibano.” (MARINHO, 1998, p. 78) Foi usado um sistema de cotas para levantar 150 mil cruzeiros destinados à realização do filme. Porém, o sistema de cotas envolvendo pessoas que não eram da área acabou por se tornar problemático: “A produção correu dentro de três meses previstos, mas com problemas sérios, que eu tive de agir com muita força mesmo, porque a turma não tinha o preparo profissional.” (MARINHO, 1998, p. 79) Tais considerações de Noronha sobre os acionistas da Cactus Produções Cinematográficas, empresa produtora organizada em cotas, demonstram que o cineasta teve muitas dificuldades e que não pode desenvolver seu papel criativo de forma adequada como tinha ocorrido em seus dois primeiros curtas-metragens.

Além dos problemas na produção, houve extrema dificuldade na exibição do filme, pois em 1971 os exibidores já não queriam programar filmes em preto e branco e Linduarte praticamente não conseguiu exibir o filme fora do Nordeste, apesar da beleza marcante da fotografia realista proposta pelo diretor.



**FIGURA 5** – Fotograma do filme “O salário da morte” (1971).

“O salário da morte” mantém os ideais realistas de Linduarte Noronha. Coerente com o que pensava desde a época de “Aruanda”, o cineasta organiza o filme em torno das questões do povo do seu lugar, da sua região, em um típico realismo crítico. Ainda, organiza a *mise-en-scene* de forma a possibilitar planos mais longos e com enquadramentos em gerais e médios, abrindo espaço para o olhar do espectador, como um bom realismo formal evoca em busca do espaço-tempo dedicado ao olhar para personagens e locais que dizem muito do que são as experiências de vida, experiências que marcam filmes com esse caráter humanista e realista ao qual Noronha tanto se dedicou.

Estranhamente Linduarte Noronha falava muito pouco de O Salário da Morte, em sua entrevista a Gerlido Sarno chega a se auto-referir como um cineasta de apenas dois filmes: “Há uma acusação que sempre me fazem, que

eu sou um cara de um filme só; de dois, que são 'Aruanda' e 'O cajueiro nordestino'." (NORONHA, 2000, p. 25) Depois justifica o fato de ter feito apenas dois filmes, omitindo "O salário da morte", com a incrível história da câmera soviética, episódio que explica a interrupção da carreira do cineasta a partir do fato de ter sido interpretado como comunista por ter comprado para a Universidade da Paraíba uma câmera usada de origem soviética. O equipamento, apesar de adquirido, nunca foi utilizado, por pura incompreensão das intenções de Noronha, voltadas para a arte e para o documentarismo, mas que foram confundidas com ações políticas em um período de forte repressão por parte da ditadura militar instaurada no Brasil. "E eu posso dizer a vocês, a Paraíba destruiu um equipamento de cinema profissional de alta qualidade, por incúria, por invejas, coisinhas miúdas. Nós podíamos ter até hoje quatorze anos de produção de documentários. Foi totalmente destruído, não se usou esse equipamento." (MARINHO, 1998, p. 81)



**FIGURA 6** – Fotograma do filme "O salário da morte" (1971).

O Salário da Morte acabou sendo o último filme da pequena e fundamental obra de Linduarte Noronha, impregnada da vivência das pessoas comuns, de seus atos e traços típicos do povo brasileiro.

## REFERÊNCIAS

ARUANDA. Direção de Linduarte Noronha. Brasil: Noronha e Vieira Produções, 1960, (21 min), p&b.

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas, SP: Papyrus, 2004.

BAGGIO, Eduardo Tulio. Aruanda de Linduarte Noronha: do reconhecimento ao pensamento. In: **Cinema Brasileiro na Escola: pra começo de conversa**. 1 ed. Curitiba : UNESPAR, 2014, p. 202-209.

CARVALHO, Vladimir. **Barra 68 sem perder a ternura**. Entrevista concedida a Marília Franco. In: site Aruanda, 2001.

LABAKI, Amir. Joaquim Pedro, o Cinema Novo e o Documentário. In: **É Tudo Verdade**. São Paulo: Francis, 2005.

LABAKI, Amir. **Introdução ao documentário brasileiro**. São Paulo: Francis, 2006.

MARINHO, José. **Dos Homens e das Pedras: o ciclo do cinema documentário paraibano (1959-1979)**. Niterói-RJ : EdUFF, 1998.

NORONHA, Linduarte. Conversa com Linduarte Noronha: Da alegria de Aruanda ao absurdo da câmera russa. Entrevista a Geraldo Sarno. *Cinemais* nº22, Rio de Janeiro, março/abril de 2000, pp.: 7 – 30.

\_\_\_\_\_. Linduarte Noronha: entrevista. Entrevista concedida a Eduardo Tulio Baggio. In: BAGGIO, Eduardo Tulio. *O Cinema Documentário e seu Caráter Distintivo: a similaridade entre o objeto imediato e o objeto dinâmico*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Linguagens) - Universidade Tuiuti do Paraná, 2004.

O CAJUEIRO Nordestino. Direção de Linduarte Noronha. Brasil: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1962, (20 min.), p&b.

O SALÁRIO da Morte. Direção: Linduarte Noronha. Brasil: Cactus Produções Cinematográficas, 1971, (21 min.), p&b.

ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. São Paulo : Cosac & Naify, 2003.

SARNO, Geraldo. Linduarte Noronha: Aruanda. In: **Cinemais** – Revista de Cinema e outras questões audiovisuais, nº 28 março/ abril, 2001.

Recebido em: 25.08.2015

Aceito em: 09.10.2015

## A distância entre criador e criação: uma análise de uma análise de um curta-metragem

Dagoberto Ludwig Schelin<sup>1</sup>

**RESUMO** – Lovesick é um filme de curta-metragem que está sendo analisado por estudiosos de várias áreas científicas: cinema, filosofia, teologia, psicologia, musicologia. Este artigo faz um resumo das análises feitas pelos autores e levanta questionamentos sobre o olhar do cineasta e do espectador, ambos moldadores em potencial do filme.

Palavras-chave: Espectador. Autoria. Análise. Olhar.

---

<sup>1</sup> Doutorando na Philipps-University Marburg, Alemanha.

## ***The distance between creator and creation: an analysis of an analysis of a short film***

Dagoberto Ludwig Schelin<sup>1</sup>

**ABSTRACT** – *Lovesick is a short film that is being analyzed by scholars of several scientific areas: cinema, philosophy, theology, psychology, musicology. This article sums up the analyses made by the authors and raises questions about the filmmaker's and the spectator's gazes, both potential molders of the film.*

*Keywords: Spectator. Authorship. Analysis. Look.*

---

<sup>1</sup> Phd Fellow at Philipps-University Marburg, Germany.

Se eu fosse inventar um título com um ar menos acadêmico para este mesmo texto, proporia algo assim: O que eu aprendi dos outros sobre o “meu” filme.<sup>1</sup>

“Meu” está firmemente entre aspas. Como deixarei transparecer no decorrer deste relato, “autoria e apropriação” são conceitos relativizados em face do conceito do “espectador” na história do cinema. Dado: o cinema é uma instituição que atua sobre o espectador, mas, talvez mais relevante, como sugerido por Judith Mayne em seu livro “*Cinema and Spectatorship*”, o cinema também é moldado “pelo” espectador.

Já antes de o filme de fato existir, há vários filmes em potencial. Existe o filme dentro da cabeça antes de roteirizar, o filme ideal. Então, existe o filme do roteiro. Há o filme que se imagina durante as filmagens. Tem o filme, o quebra-cabeças, da ilha de edição. Por fim, vem o *final cut* que, para a desilusão do diretor, será “visto” de maneira diferente por diferentes plateias. “O filme tem sua vida própria agora, e eu posso assisti-lo como se eu não tivesse nada a ver com ele”<sup>2</sup> (COX, 2003, p. 11). É o que disse Frank Capra em 1984 para o *Wall Street Journal* sobre o seu filme “A Felicidade não se compra” (*It's a Wonderful Life*) de 1946.

Na presente análise procurarei mostrar a emancipação de “*Lovesick*”<sup>3</sup>, à alegoria do filho pródigo, através dos olhos analíticos de espectadores criativos. Segundo Arnheim,

O pensamento psicológico recente nos encoraja a chamar a visão de uma atividade criativa da mente humana [...] A visão de cada humano antecipa de maneira modesta a capacidade admirável do artista de produzir formas que interpretam a experiência de maneira viva e organizada.<sup>4</sup> (1974, p. 37)

---

<sup>1</sup> Neste artigo uso deliberadamente o pronome em primeira pessoa ao invés do suposto neutro passivo na terceira pessoa do singular por razões que ficarão aparentes nos argumentos do texto.

<sup>2</sup> Texto original: “*The film has a life of its own now, and I can look at it like I had nothing to do with it.*”

<sup>3</sup> *Lovesick* (2014) é um student-film co-produzido por professores e alunos da Universidade Tuiuti do Paraná (Brasil), Pontifícia Universidade Católica do Paraná (Brasil), Hochschule Ostwestfalen-Lippe (Alemanha) e Philipps-Universität Marburg (Alemanha). Mais informações podem ser encontradas em: <<http://www.dagoschelin.com>>

<sup>4</sup> Texto original: “*Recent psychological thinking encourages us to call vision a creative activity of the human mind. Perceiving achieves, at the sensory level, what in the realm of reasoning is known as understanding. Every man's eyesight also anticipates in a modest way the admired capacity of the artist to produce patterns that vividly interpret experience by means of organized form*”

Eu poderia seguir os moldes da teoria da espectralidade advinda, por um lado, nos anos 70, de um grupo que usava os insights da psicanálise para elucidar o estudo da *ideologia*<sup>5</sup>. Ou eu poderia seguir o outro grupo de teóricos da mesma época mais preocupados com a “análise textual” dos filmes<sup>6</sup>. Ambos estes grupos, entretanto, delimitam-se mais aos aspectos psicanalíticos do espectador. Neste artigo, apresentarei uma amostra de alguns espectadores que, espero, trarão um material que poderá render assunto para uma discussão do que significa “ver” um filme.

Roland Barthes declarou “a morte do autor” (1977) em 1968 sugerindo que seria do leitor o papel de autor como o principal produtor de sentido. Eu gostaria de contextualizar esses produtores de sentido dentro de um experimento intitulado “O Cinema convida outros olhares”, subtítulo “analisando um curta-metragem a partir de diferentes ângulos científicos”. Este projeto convida pesquisadores de várias áreas científicas, algumas mais, outras menos diretamente relacionadas ao cinema, para analisar o filme em questão.

### **Outros Olhares sobre “*Lovesick*”**

Através da análise de Phuc Luu, começarei com Platão questionando o personagem Tom, neste contexto, o avatar de Mênon a questionar Sócrates:

E de que modo procurarás, Sócrates, aquilo que não sabes absolutamente o que é? Pois procurarás propondo-te procurar que tipo de coisa, entre as coisas que não conheces? Ou ainda que, no melhor dos casos, a encontres, como saberás que isso que encontreste é aquilo que não conhecias? (COOPER; HUTCHINSON, 1997, p. 80)

O texto de Luu chama-se “Repetição e Recorrência: uma reflexão teológica e filosófica nos temas de ‘*Lovesick*’”, propondo entrar na narrativa do curta para comentar sobre temas que reflitam a ideia nietzschiana de “recorrência” e a “repetição” de Kierkegaard (1983) para perguntar e tentar responder se a tragédia é sempre a consequência de encontrar amor.

Também na filosofia, Charlotte Errighi aborda “*Lovesick*” colocando o filme lado a lado com a “Divina Comédia” de Dante (2013). Encontramos analogias infernais sobre o amor e suas doenças através da tela do cinema.

---

<sup>5</sup> Jean-Louis Baudry, Christian Metz, e Laura Mulvey, como sugerido por Mayne (1993)

<sup>6</sup> Raymond Bellour, Stephen Heath e Thierry Kuntzel (Mayne, 1993)

Transparece, enfim, que “*Lovesick*” é repleto de ingredientes advindas da Caverna de Platão, mas com o amor sendo o único que pode quebrar as correntes.

No mesmo tom, Dany Jacobs propõe que “*Lovesick*” “desconstrói o conceito ontológico de amor”. Para ele, o filme serve para desestabilizar a interpretação fixa de narrativas típicas.

Elizabeth Ozment propõe uma abordagem auricular e apresenta uma perspectiva etnomusicologica. Dentre seus achados estão os temas musicais da trilha sonora com suas funções específicas. Tomemos o *lightmotif* da personagem Amanda no início do filme. Tanto Ozment como Marie Bennett apontam para seu caráter cômico e ambivalente. A ambivalência pode ser detectada em suas “blue notes” no 3º e no 7º intervalo da escala de Sol. A pergunta que se faz às blue notes e ao filme em si seria: o tom é maior (alegre) ou menor (triste)?



FIGURA 1 – Transcrição das primeiras notas musicais de Lovesick

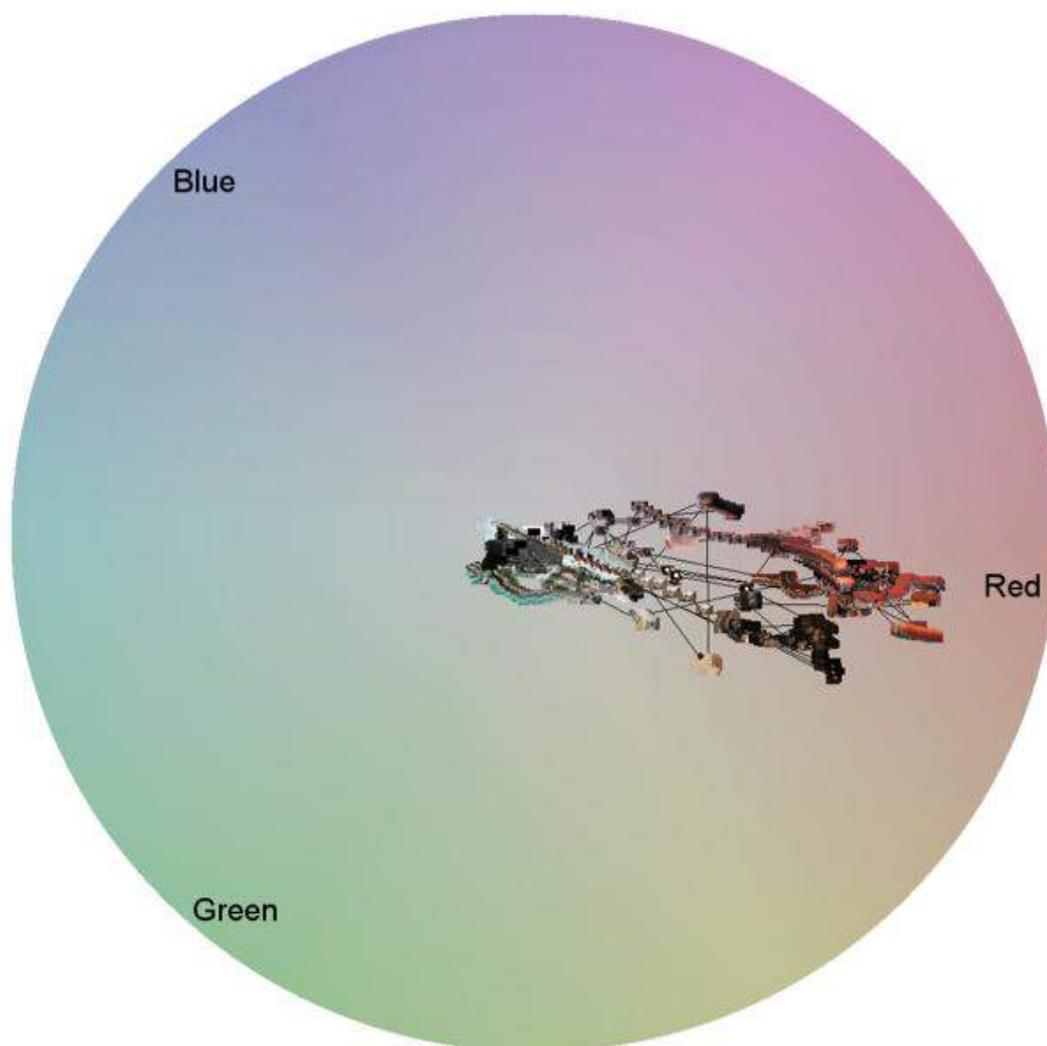
Bennet conclui que esta justaposição dos modos maior e menor, além da síncope, criam ambiguidade auditiva. “Esta ambiguidade é refletida também na narrativa, espelhando o fato de que o enredo também está aberto para interpretação, podendo ser ou não aquilo que parecia ser inicialmente.” Além disso, através de vários exemplos de uso de instrumentos em filmes, Bennett mostra como “o violino é um instrumento tipicamente associado com o feminino e com o romance.”

Dentre outras curiosidades, Bennett também mostra que os violinos que acompanham o *travelling* para dentro do olho de Tom realizam um efeito que no mundo da composição de trilha sonora é conhecido por *mickey-mousing*. “*Mickey-mausear*” dá-se quando um som musical é usado para mimetizar a ação na tela, uma técnica frequentemente usada em desenhos animados.

Já Javier Villegas conduz um experimento convertendo o sinal digital do vídeo de “*Lovesick*” em várias informações quantitativas. Com o vídeo em mãos, Villegas destrinchou estes sinais e usou suas formas de onda,

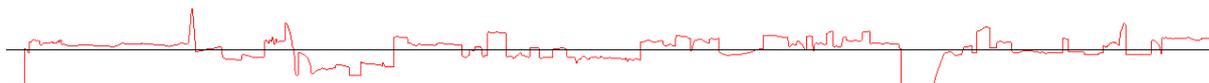
histogramas, quadros, etc para estudar os espaços de cores, brilho, frequência, movimento, regiões de interesse, espectros e fazer correlações de áudio e vídeo para transformar os resultados em gráficos.

Quando todos os quadros do vídeo são colocados num plano de matiz e saturação, percebemos a tendência “vermelha” de *Lovesick* e também os tons de cor-de-pele.

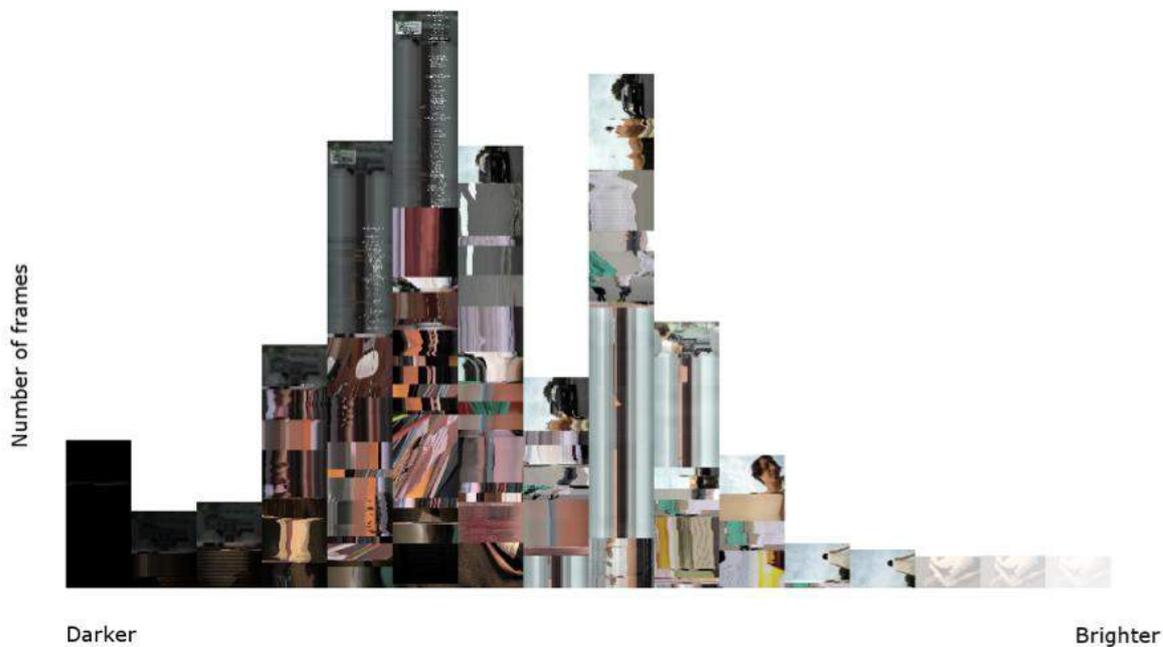


**FIGURA 2** – Plano de matiz e saturação de Lovesick

A impressão digital de *Lovesick* revela sua quantidade de escuridão matematicamente computada considerando-se a distribuição relativa de brilho para cada um dos 10.742 quadros do curta. Em outras palavras, de acordo com esta estatística, *Lovesick* pende levemente para o negro. A linha a seguir está em 0.455394 dentro de um valor máximo de 1.



**FIGURA 3** – Distribuição de brilho em Lovesick



**FIGURA 4** – Visualmente, a distribuição de brilho

Minha pergunta neste ponto seria se há uma correlação direta entre a escuridão estatística do filme e seu senso de humor.

Eis agora o quadro com a maior proporção de conteúdo com alta frequência (excluindo os créditos finais) nos 5 minutos e 45 segundos do filme.



**FIGURA 5** – Quadro com maior alta-frequência de Lovesick

Altas frequências representam cantos e contornos que definem bordas de objetos. Segundo Villegas, “imagens com mais informação de alta frequência têm mais detalhes e precisam de mais tempo para serem analisadas”. Mais energia é necessária para gerar tal informação.

Poderia a alta frequência desta imagem específica ter alguma relação com a energia dispensada na filmagem desta cena específica?



FIGURA 6 – *Making of* da cena (vide Figura 5)

Enfim, estes são apenas alguns exemplos de um total de 20 artigos das mais diversas áreas do conhecimento submetidos para “O Cinema convida outros olhares”. O diferencial deste tipo de projeto pode ser, primeiramente, o fato de que ele inverte a forma tradicional de investigação fílmica que geralmente parte da teoria. Além disso, o espectador de um projeto desses pode ser realmente considerado um “coautor”, escapando do rótulo passivo da costumeira massa.

## REFERÊNCIAS

DANTE, A. **The Divine Comedy**. Roma: Newton Compton edition, 2013.

ARNHEIM, R. **Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye**. Los Angeles: University of California Press, 1974.

BARTHES, R. **Image/Music/Text**. Trans. Stephen Heath. New York: Noonday, 1977.

COOPER, J. HUTCHINSON, D. **Plato, Meno and Phaedo, from Plato: Complete Works**. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1997.

KIERKEGAARD, S. **Fear and Trembling, Repetition**, ed. and tr. Howard V. Hong and Edna H. Hong. New Jersey: Princeton University Press, 1983.

MAYNE, J. **Cinema and Spectatorship**. London: Routledge, 1993.

Recebido em: 11.08.2015

Aceito em: 09.10.2015

**ARTIGOS**

## A História de uma região nos filmes da Universidade da Beira Interior: silêncios, homenagens e inquietudes

Ana Catarina Pereira<sup>1</sup>

**RESUMO** – A revisitação da memória e a constituição de uma identidade são traços comuns a dois documentários recentemente realizados por ex-alunas da Universidade da Beira Interior. Da meia-noite pró dia foi concluído por Vanessa Duarte, em 2013, no final da licenciatura, e Trama constitui um projeto de final de mestrado da autoria de Luísa Soares. Após o processo de avaliação final, pelo corpo docente da instituição, os filmes têm sido distinguidos nacionalmente e elogiados pela sua importância tanto artística como sociológica. Em ambos, podem escutar-se os depoimentos dos antigos operários e operárias do sector têxtil da Beira Interior, sem um recurso contínuo à imagem. Na primeira pessoa, revelam-se as principais dificuldades enfrentadas em tempos de crise política, económica e social, que deixaram marcas na postura, no discurso e nas percepções. Na presente reflexão, propomos analisar as diferentes visões das jovens cineastas, ao mesmo tempo em que reconheceremos traços urbanísticos e contextualizaremos séculos de História de uma indústria.

Palavras-chave: Têxtil. Memória. Beira Interior. Documentário.

<sup>1</sup> Ana Catarina Pereira é docente na Universidade da Beira Interior e doutorada em Ciências da Comunicação, na vertente Cinema e Multimedia, com a tese “A mulher-cineasta: Da arte pela arte a uma estética da diferenciação”. Investigadora do centro LabCom.IFP, é licenciada em Ciências da Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa e mestre em Direitos Humanos pela Universidade de Salamanca. É co-organizadora da obra “Geração Invisível: Os novos cineastas portugueses” (2013) e autora do “Estudo do tecido operário têxtil da Cova da Beira” (2007).

## **The story of a country-region in the films of University of Beira Interior: silence, tributes and disturbances**

Ana Catarina Pereira<sup>1</sup>

**ABSTRACT** – *The revalidation of memory and the constitution of an identity are common features of two documentaries recently directed by former students of University of Beira Interior. Da meia noite p'ró dia was completed by Vanessa Duarte in 2013, at the end of her graduation, and Trama is the final master project, directed by Luísa Soares. After the final evaluation by the institution's teachers, films have been nationally honored and praised both for its artistical and sociological value. In both, it can be listen to the testimony of former workers of the textile sector of Beira Interior, without the continued use of image. With the use of direct testimonies, the main difficulties faced in times of political, economic and social crisis, which left marks in posture, speech and perceptions, are revealed. In this reflection, we propose to analyze the different views of both young directors, at the same time we try to recognize urban traits and contextualize centuries of an industry's history.*

*Keywords: textiles, memory, Beira Interior, documentary.*

---

<sup>1</sup> Ana Catarina Pereira is a professor at the University of Beira Interior and PhD in Communication Sciences, with emphasis area in Cinema and Multimedia, with thesis on "Woman-director: Art for art's sake to an aesthetic differentiation". LabCom.IFP center researcher, ungraduated in Communication Sciences from the Universidade Nova de Lisboa and a Master in Human Rights from the University of Salamanca. Co-editor for the book "Invisible Generation: The new Portuguese filmmakers" (2013) and author of "Estudo do tecido operário têxtil da Cova da Beira" (2007).

Analisar filmes de escola não corresponde necessariamente à usual benevolência para com artistas em formação. Por outro lado, a noção de autor que os alunos e alunas perseguem pode estar na sua génese, mas não caberá ao investigador/a, em fase tão prematura, descortiná-la ou depreendê-la. Nesse sentido, o texto que se segue procura reflectir sobre dois documentários realizados por duas antigas alunas da Universidade da Beira Interior, evitando o tom crítico ou incentivador cedido ao iniciático, olhando para os dois objectos fílmicos como valores culturais em si.

A temática das duas obras é comum: uma indústria que moldou a geografia da região da Serra da Estrela (o ponto mais alto de Portugal Continental, na zona centro e interior), as vidas dos seus trabalhadores e o nascimento de uma classe operária politicamente consciencializada. Ambos os filmes se enquadram na definição de documentário, enquanto prática cinematográfica associada às ideias de compromisso social e revelação da realidade, ou à crença numa imagem que, de algum modo, possa confundir-se com o próprio mundo. A autoria feminina de “Trama” (2014) e “Da meia noite pro’ dia” (2013), a forma como a História é revisitada e as próprias consequências da falência da grande maioria das fábricas na região dão o mote aos dois documentários feitos de silêncios, denúncias e desabafos.

Começemos por catalogar os filmes em análise. Por comparação, os dois documentários são híbridos das definições propostas por Bill Nichols (2010). “Trama”, de Luísa Soares, integra o modo expositivo, mediante a leitura de alguns números, datas e fontes bibliográficas, com testemunhos directos. Alicerça-se também, mas apenas em parte, no modo poético, evidenciando a subjectividade e a preocupação com a estética, revelando, no entanto, um cuidado com a montagem e a própria retórica que o modernismo anulou. Apesar da marca vanguardista e algo experimental (existe uma valorização dos planos e das impressões da documentarista a respeito do universo abordado), a narrativa tem um fio condutor. Na construção do texto, são as deambulações mnemónicas da cineasta que pautam a leitura, no lirismo de quem não olha para o outro com distanciamento, mas que faz dele um possível “eu”. Tornando-se personagem integrante, narradora desta História, Luísa Soares integra o grupo de mulheres que dão vida ao seu filme.

Dentro das categorizações propostas por Bill Nichols, “Trama” corresponde assim, maioritariamente, ao tipo de documentário performativo, associado a uma estética e a uma liberdade de utilização dos recursos cinematográficos, comuns à videoarte e ao cinema experimental. A categoria levanta algumas questões sobre conhecimento e subjectividade, nomeadamente se o primeiro será essencialmente generalista, típico e abstracto, como pretende a filosofia ocidental, ou, por outro lado, baseado na experiência concreta e pessoal, correspondente a uma tradição literária, poética e da própria retórica. Para os documentaristas que recorrem a este modo fílmico, segundo Nicholls:

O significado é claramente um fenómeno carregado de emoções e subjectividade. Um carro ou uma arma, um hospital ou uma pessoa têm significados diferentes para pessoas diferentes. Experiência e memória, envolvimento emocional, valores e crenças, compromissos e princípios, todos fazem parte da nossa compreensão dos aspectos do mundo que são frequentemente abordados no documentário: a estrutura institucional (governos e igrejas, famílias e casamentos) e práticas sociais específicas (amor e guerra, competição e cooperação) que compõem uma sociedade [...]. O documentário performativo sublinha a complexidade do nosso conhecimento do mundo, enfatizando as suas dimensões subjectivas e afectivas. (NICHOLS, 2010, p. 131)<sup>1</sup>

Nesta “Trama”, obra que Luísa Soares finalizou em Outubro de 2014, sob orientação do Professor Vasco Diogo, exhibe-se um trabalho experimental de reconstrução de memórias de antigas operárias têxteis do concelho de Seia, na vertente ocidental da Serra da Estrela. Tendo as lutas operárias no período do Estado Novo sido essencialmente estudadas de uma perspectiva masculina, a realizadora procurou reflectir sobre a complexidade do lado feminino na relação com a máquina. Tecendo fios que unem passado e presente, demonstra-se um fascínio pelas histórias de vida que deram vida à História da região, ao mesmo tempo que se questionam dispositivos seleccionadores de lembranças: como elegemos o que pretendemos recordar?

---

<sup>1</sup> Tradução da autora. No original: “*Meaning is clearly a subjective, affect-laden phenomenon. A car or gun, hospital or person will bear different meanings for different people. Experience and memory, emotional involvement, questions of value and belief, commitment and principle all enter into our understanding of those aspects of the world most often addressed by documentary: the institutional framework (governments and churches, families and marriages) and specific social practices (love and war, competition and cooperation) that make up a society (as discussed in Chapter4). Performative documentary underscores the complexity of our knowledge of the world by emphasizing its subjective and affective dimensions.*”



**FIGURA 1** – Fotograma do filme “Trama”

A um plano fixo, a preto e branco, de uma adolescente estática, de expressão soturna, são sobrepostas vozes de várias mulheres que vão desfiando: “eu entrei para a fábrica aos 12 anos”, “eu tinha 13”, “eu tinha uns 7 ou 8 anos”, “toda a vida se ouviu dizer que era preciso um banco para a fazer subir para a máquina”. E os fios vão-se tecendo: a fábrica de Seia que deu emprego a toda a gente. As amizades que nasceram da escravidão das condições de trabalho. Os namoros que deram em casamentos. As crianças que tinham de fugir às inspeções para não perderem o emprego ilegal. Os espaços outrora ruidosos e cheios de trabalhadoras cansadas, mas incansáveis, que desde muito novas aí descobriram os seus destinos. E ainda o trabalho no campo, após a longa jornada na fábrica, porque “o dinheiro não dava para tudo”.



**FIGURA 2** – Fotograma do filme “Trama”

Em 17 minutos de documentário, Luísa Soares reúne todos estes elementos, com a intenção de tributo e de recuperação daquilo que não viveu mas que a fascina e impele. Da síntese que opera recordam-se as definitivas palavras do historiador José Mattoso: “Não dar mais valor à queda de um império do que ao nascimento de uma criança, nem mais peso às acções do rei do que a um suspiro de amor.” (MATTOSO, 1988, p. 17) E não será essa a função da arte? Eternizar o nascimento da criança, o suspiro de amor, o primeiro dia na fábrica, a multa em meio-dia por ter chegado cinco minutos atrasada? O cinema pode fazê-lo, e Luísa Soares comprovou-o neste seu filme.

A *mise-en-scène* que criou é cuidada. As histórias destas adolescentes, com vozes de senhoras de idade, fluem. São os rostos de quem imagina, no sentido de quem gera imagem, e as vozes de quem viveu e gerou histórias. A intergeracionalidade que contacta por uma experiência de mulher: a mulher-operária, a mulher-adolescente, a mulher-por-detrás-da-câmara. Na narração do filme, a realizadora alude: “Mundos que, sendo tão diferentes, são unidos numa linha que se entrança noutras e forma um tecido vivo. Uma teia que se organiza em trama, e que liga a nossa história. A história delas, deles e a minha.” É desta forma que “Trama” se apresenta como um filme-ensaio, que responde às eternas questões “o que é ser mulher?” ou “que sentido faz ainda hoje falar de feminismo?” As influências que assume na dissertação, que

funciona como relatório de todo o processo criativo no qual o filme esteve envolto, são também da cineasta-referência da *Nouvelle Vague* que filmou essencialmente neste género (se assim o pudermos categorizar) em diferentes propostas de curtas-metragens. Segundo Luísa Soares:

Agnès Varda tem uma forma de encarar o mundo e de o mostrar aos outros que admiro e com o qual me identifico no que diz respeito às suas produções fílmicas documentais. Tem um interesse genuíno pelas pessoas e pelas suas histórias, gosta de as ouvir e de as filmar, pensando com elas sobre a realidade. Pensa as imagens de uma forma plástica, fazendo recorrentemente analogias à Pintura e à sua história. Constrói imagens, encenando situações, por vezes, recorrendo ao humor e ao inusitado. Cruza linguagens e procura a experimentação. Tem uma abordagem pessoal em grande parte dos seus filmes documentais, em que constrói as histórias apoiando-se decisivamente na forma como pensa e vê o mundo. Assume sempre o que acha importante filmar. (SOARES, 2014, ps. 24 e 25)

No paralelismo que realizamos entre Varda e Luísa Soares, recordamos sobretudo o filme “*Réponse de femmes*” (Agnès Varda: 1975). Na curta-metragem de cerca de oito minutos, várias mulheres discorrem sobre o significado de ser mulher, o apelo à maternidade ou a ausência deste e a sua relação com o sexo, numa clara oposição às ideias pré-concebidas em torno da condição feminina, enunciadas por um narrador masculino e omnipresente. Neste “cine-tratado”, como é definido por Varda, diz-se: “ser mulher é ter também uma cabeça de mulher... Uma cabeça que pensa diferente de uma cabeça de homem.” A protagonista é a mulher real, desmaquilhada e com pensamento próprio: a mulher vista pela mulher, a mulher pensada e filmada na primeira pessoa. Apresenta-se, deste modo, um mapeamento das especificidades femininas que surge da auto-observação e da reflexão, tendo a cineasta abdicado de regras e esquematismos de outros géneros cinematográficos para exhibir ideias e conceitos supostamente invisíveis pela sua componente teórica e não diegética.

Conjugando a tradicional aura de mistério, sensibilidade e sensualidade associadas ao sexo feminino, sintetiza-se um pensamento unitário mas simultaneamente globalizante: “eu sou única, é certo, mas represento todas as mulheres.” A difícil contradição do privado que é político e, portanto, público, do discurso individual que se dirige a uma plateia universal de mulheres, mas também do corpo que é sexual e não objecto, do prazer que é saudável e não

pervertido, do amor que é sentimento e não chantagem, da beleza que é interior e não fugaz. Dos pudores que são transmitidos desde a infância à exibição gratuita do corpo feminino no mediatismo da sociedade. Da vontade que Varda tinha de ser uma feminista feliz. Da necessária renovação de mentalidades, gostos e tratamentos. Da reinvenção da mulher, do homem e do amor. A experiência pessoal e concreta, que é também valorizada por Luísa Soares, no modo performativo de fazer o seu documentário.

Em Outubro de 1966, Simone de Beauvoir proferia uma conferência no Japão, na qual reitera uma estrutura do seu pensamento semelhante aos aparentes paradoxos de Agnès Varda e Luísa Soares:

Eu não falo apenas sobre mim: procuro falar sobre algo que se expande infinitamente para além da minha singularidade; procuro falar sobre tudo (o que é necessário) para conceber uma obra literária, sobre como é para mim criar um universal concreto, um universal singular. (SCHWARZER, 1972, ps. 450 e 451)<sup>2</sup>

Nestas palavras que poderiam ter dado o mote aos trabalhos de ambas as cineastas, procede-se ao estabelecimento de uma ligação profunda entre experiência individual e colectiva, memória pessoal e conjunta, teoria e prática, estória e História. Nessa perspectiva, será pertinente questionar: como falar de uma experiência pessoal (particular, quase íntima), mostrá-la a um universo que não partilha necessariamente estruturas de valores e conhecimentos, e, no final, desencadear desejáveis mecanismos de identificação? Em que pessoa devem então os discursos políticos, mas também a arte, ser proferidos? Num singular e pessoal “eu”? Num pluralista e globalizante “nós”? Num distante e objectivo “ela/ele”? No caso de ambas as documentaristas, existiu uma opção clara pela primeira hipótese enunciada.

---

<sup>2</sup> Tradução da autora. No original: “*Je ne parle pas seulement de moi: d’essaie de parler de quelque chose qui débordé infiniment ma singularité; j’essaie de parler de tout, donc de faire une oeuvre littéraire, puisqu’il s’agit pour moi de créer un universel concret, un universel singularisé.*”



**FIGURA 3** – Fotograma do filme “Trama”

Recorde-se, neste ponto, que a principal fonte de conhecimento ou metodologia para as teóricas e militantes feministas é precisamente a partilha de experiências e a consciencialização através do diálogo, para que mais mulheres tenham a noção de que muitos dos obstáculos sociais e familiares que enfrentam derivam da sua condição feminina. Não obstante, as críticas relativas a uma possível desactualização em sociedades democráticas, onde a igualdade perante a lei já existe, são uma constante. Por sua vez, autoras como bell hooks, nos EUA, e Sueli Carneiro, no Brasil, contestam fortemente a conceptualização universalista “mulher”, por a associarem a um redutor ponto de vista de mulheres brancas, heterossexuais e classe média. A par do conceito, Judith Butler rejeita ainda a categoria “género”, por a entender normalizadora, restrita a uma oposição binária entre feminino e masculino, e complementada por uma pressuposição heterossexual (mesmo havendo sido promovida pelo feminismo com o intuito de não cingir a definição da mulher à sua biologia):

A ideia de que poderia existir uma ‘verdade’ do sexo, como Foucault ironicamente a denomina, é criada precisamente por práticas reguladoras que geram identidades coerentes por meio de uma matriz de regras de género igualmente coerentes. A heterossexualização do desejo requer e instaura a produção de oposições discretas e assimétricas entre ‘feminino’ e

'masculino', compreendidos estes conceitos como atributos que designam 'homem' e 'mulher'. (BUTLER, 1999, p. 23).<sup>3</sup>

Evidenciando uma forte influência foucaultiana, Butler sustenta que a definição de uma identidade de gênero não inclui ou desvaloriza certos corpos, práticas e discursos, obscurecendo, concomitantemente, o seu próprio caráter construído e contestável. Na opinião da autora, promover essa matriz cultural implica que “certos tipos de ‘identidades’ não possam ‘existir’ — nomeadamente aquelas em que o gênero não é consequência do sexo e aquelas em que as práticas do desejo não são consequência nem do sexo nem do gênero.” (BUTLER, 1999, p. 23)<sup>4</sup> Neste sentido, autores/as feministas contemporâneos enfrentam, hoje, o desafio de criar correntes inclusivas, que possam abranger todas as raças, idades, classes, sexualidades e nacionalidades.



FIGURA 4 – Fotograma do filme “Trama”

<sup>3</sup> Tradução da autora. No original: “The notion that there might be a ‘truth’ of sex, as Foucault ironically terms it, is produced precisely through the regulatory practices that generate coherent identities through the matrix of coherent gender norms. The heterosexualization of desire requires and institutes the production of discrete and asymmetrical oppositions between ‘feminine’ and ‘masculine’, where these are understood as expressive attributes of ‘male’ and ‘female’.”

<sup>4</sup> Tradução da autora. No original: “(...) certain kinds of ‘identities’ cannot ‘exist’ — that is, those in which gender does not follow from sex and those in which the practices of desire do not ‘follow’ from either sex or gender.”

Um documentário como “Trama”, no qual a experiência feminina de ligação à fábrica é dialogada e partilhada por diferentes gerações, e pela própria realizadora, constitui um exemplo pertinente de processo de inclusivo.

Segundo Iris Young, a negação da existência de um colectivo social “mulheres” reforça os privilégios “daqueles que mais beneficiam mantendo as mulheres divididas.” (YOUNG, 2004, ps. 118 e 119) Propõe, por isso, que se renuncie ao emprego dos termos “grupo” ou “colectivo” na referência a mulheres, devendo passar a utilizar-se o conceito “serialidade”, desenvolvido por Sartre em “Crítica da razão dialéctica” (1960). De uma perspectiva existencialista, conceptualizar o género como série social tem como principal vantagem a não exigência de similitude de atributos, interesses, objectivos, contexto ou identidade. Numa serialidade, os membros não são necessariamente idênticos pelo que podem chegar a trocar de posições entre si: “a pessoa sente não apenas os outros, mas também a si própria como um Outro, isto é, como alguém anónimo. Todos são o mesmo que o outro na medida em que cada um é Outro além de si próprio.” (YOUNG, 2004, p. 125)

A experiência serializada de pertença a um género deixa, assim, de implicar o reconhecimento mútuo e a identificação positiva de cada elemento enquanto parte de um grupo. Assumir “eu sou mulher” é, de acordo com Young, um facto anónimo que não me define na minha individualidade colectiva, mas que me possibilita trocar de lugar com outras mulheres da série:

Li no jornal sobre uma mulher que foi violada e empatizei com ela porque reconheço que na minha experiência serializada eu sou violável, sou um objecto potencial de apropriação masculina. Mas esta consciência *despersonaliza-me*, constrói-me como Outra para ela e como Outra para mim própria numa troca serial, em vez de definir o meu sentido de identidade. (YOUNG, 2004, p. 131)

Coincidentemente, essa é também a mensagem política e filosófica transmitida pelo filme, uma vez que todas as vozes femininas formam uma, enquanto elementos de uma série. O conceito é, portanto, aplicável à partilha de experiências destas operárias e adolescentes com a própria realizadora, quando os três grupos se predispõem a trocar de lugar entre si: mulheres que, num sentido beauvoiriano, não tendo nascido mulheres, se “tornaram” mulheres. Em alguns casos, demasiado cedo.

A sua partilha de experiências em “Trama”, mas também a de outros operários em “Da meia noite pro’ dia” reflecte, deste modo, uma selecção: dos testemunhos e dos próprios interlocutores, que ocultam e revelam em função de valores e memórias. No documentário que Vanessa Duarte completou em 2013, como finalista da licenciatura em Cinema, a autora propõe, nas suas palavras, “um olhar reflexivo sobre as experiências sensoriais, memória colectiva e sentido de identidade dos trabalhadores fabris da Covilhã, estabelecendo a relação com os espaços abandonados e degradados das fábricas que, um dia, simbolizaram a prosperidade da sua terra.”

Adivinha-se, pela sinopse<sup>5</sup>, a mesma abordagem poética, ainda que em estilos cinematográficos distintos. Se o primeiro filme aqui estudado valoriza o corpo como elemento fundamental das consequências do trabalho fabril intensivo, em diálogo com a visualidade da *performance* e da *mise-en-scène*, “Da meia noite pro’ dia” realiza o processo inverso: os espaços abandonados tomam conta de tudo, apesar dos breves ecos de frases-denúncia, frases-lembrança ou frases-lamento.



FIGURA 5 – Fotograma do filme “Da meia-noite pro’ dia”

“Da meia-noite pro’ dia”, que absorve também algo da linguagem poética identificada por Bill Nichols (2010), revela um lado observacional e performativo mais fortes. Partindo de testemunhos específicos, a realizadora pretende criar

<sup>5</sup> Disponível em <<http://www.filmesubi.ubi.pt/filme/9701/Da+Meia-Noite+Pro%C2%B4Dia>>.

“um universal concreto”, um “universal singular”, na conceptualização partilhada por Sartre e Beauvoir. A sua busca é a da realidade tal como ela terá acontecido, evitando quaisquer tipos de interferências que conduzam ao seu falseamento. Neste modo, segundo Nicholls, existe apenas registo dos factos, sem que o documentarista e a sua equipa sejam notados. Para além da escassa movimentação de câmara, a banda sonora e a narração são praticamente inexistentes, uma vez que as cenas devem falar por si.

No documentário de Vanessa Duarte, a personagem principal é assim o vazio. O azul melancólico da madrugada na cidade-neve, o som dos antigos teares, as vozes que acordam e iniciam novas jornadas agora inexistentes. A Covilhã que se recria nas páginas de “A lã e a neve”, de Ferreira de Castro, e as percepções urbanísticas adquiridas. A serra que acaba por espreitar de cada rua estreita. Os testemunhos de camaradagem que sucedem os retratos da dureza dos tempos. Mas é ao silêncio dos espaços que regressamos – a tudo o que estaria condenado a perecer se não houvesse sido captado pelo olhar da realizadora. A ruína que incomoda, mas que se vê bela, por marcar a geografia e a identidade dos locais, naquilo que poderão ter de mais genuíno, intenso, perverso e doloroso.



**FIGURA 6** – Fotograma do filme “Da meia-noite pro’ dia”

Ao longo do filme, alguns sons de ambiente natural amplificam, exagerada e paradoxalmente, o vazio. O efeito é coadjuvado pela omissão visual do elemento humano, que fala em excertos, para constantemente

retornar à ausência de som. Nesse sentido, poderíamos questionar-nos, como o faz Tito Cardoso e Cunha: “Será o silêncio da ordem do não-ser, do nada, ou, mais geralmente, da negatividade?” De onde conclui:

Não é necessariamente à palavra que o silêncio se opõe. O ruído, nem sempre linguisticamente articulado, é ainda o que mais se lhe oporá. Aí é que a grande oposição mutuamente exclusiva se delinea uma vez que nenhum deles participa do outro intrinsecamente. (CUNHA, 2005, p. 15)

No cinema, e neste filme em particular, como na música, o silêncio não é contrário ao som, mas antes o integra ou incorpora. Não corresponde ao não-dito, reiterando, ao invés, o exibido e enunciado, possibilitando espaço para a reflexão e o amadurecimento. Deste modo, acaba por contrariar-se a assunção de Ludwig Wittgenstein, segundo a qual “Os limites da minha linguagem significam os limites do meu mundo”. (WITTGENSTEIN, 1987, §5.6) Se a realidade fosse delimitada por aquilo que a linguagem permite dizer, estes espaços físicos abandonados e os silêncios de cada um deles estariam condenados à não existência.

Já segundo Martin Heidegger, o silêncio é constitutivo do discurso, sendo a questão colocada na analítica existencial do *dasein* (*ser-aí*). Nesse contexto, o silêncio corresponde à verdadeira possibilidade e capacidade de escuta e desvelamento do ser. Ao contrário da conversa trocada, tantas vezes sem significado, no quotidiano, o silêncio estará mais próximo da autenticidade: “Como modo de discurso, o estar em silêncio articula tão originalmente a compreensibilidade da presença que dele provém o verdadeiro poder ouvir e a convivência transparente.” (HEIDEGGER, 1993, p. 224)

No cinema (ao contrário da fotografia que é, em si mesma, silenciosa), o silêncio possui riqueza semântica. A sua leveza pode, no entanto, afirmar-se insustentável para quem o exerce, ou sobre quem ele é exercido: imagine-se a cumplicidade necessária para se apreender a ausência como sendo, afinal, uma presença. A de dois corpos que fluem e utilizam outras linguagens. Ou a de uma realizadora e de um observador que desfruta, compreende e se deixa levar, como eco da figura do “espectador emancipado” recriada por Jacques Rancière. Para o filósofo, recordamos, os actos de “ver” e “pensar” são simultâneos, correspondendo a actividade espectral à possibilidade legítima de conquista da liberdade: a emancipação começa quando se compreende que

olhar é também agir. Quem assiste não se cinge à posição de contemplador distante, sendo intérprete activo do espectáculo que lhe é oferecido: “Compõe o seu próprio poema com os elementos do poema que tem à sua frente.” (RANCIÈRE, 2010, p. 22)

Nessa perspectiva, o silêncio como espaço de reflexão, bem como a exigência hermenêutica interposta por ambos os filmes aqui analisados, pressupõem a geração de uma consciência histórica e política, mas também poética e estética, no/a espectador/a. A imagem permanece muda, mas o interior de quem vê opera mudanças e reflexões. A escuta é aqui requerida como exercício interior, paciente e interminável, de profundo esvaziamento. “O vocabulário do amor é restrito e repetitivo, porque a sua melhor expressão é o silêncio. Mas é deste silêncio que nasce todo o vocabulário do mundo”, entende Vergílio Ferreira (FERREIRA, 1998, p. 229).

Para Sacha Guitry “o que existe de maravilhoso na música de Mozart, é o facto de o silêncio que se segue ser ainda de Mozart”. (GUITRY em SMEDT, 2001, p. 69) Ao contemplar/escutar uma obra, o êxtase deve ser usufruído no silêncio, por também constituir parte integrante daquela, sendo o efeito mensurável pela densidade do momento. Depois da absorção da obra é necessário eliminar o ruído, para que a audição, o reencontro e a osmose possam suceder-lhe. A concentração individual só terá lugar aí, como também revela Sophia de Mello Breyner:

#### **Espera**

Deito-me tarde

Espero por uma espécie de silêncio

Que nunca chega cedo

Espero a atenção a concentração da hora tardia

Ardente e nua

É então que os espelhos acendem o seu segundo brilho

É então que se vê o desenho do vazio

É então que se vê subitamente

A nossa própria mão poisada sobre a mesa

É então que se vê o passar do silêncio

Navegação antiquíssima e solene (ANDRESEN, 2015, p. 522)

Também José Tolentino Mendonça, o poeta que nos considera “analfabetos do silêncio”, sendo esse o motivo pelo qual não conseguimos viver em paz, sublinha:

O silêncio é um traço de união mais frequente do que se imagina, e mais fecundo do que se julga. O silêncio tem tudo

para se tornar um saber partilhado sobre o essencial, sobre o que nos une, sobre o que pode alicerçar, para cada um enquanto indivíduo e para todos enquanto comunidade, os modos possíveis de nos reinventarmos. Mas para isso precisamos de uma iniciação ao silêncio, que é o mesmo que dizer uma iniciação à arte de escutar. Na sociedade da comunicação há um défice de escuta. Numa cultura de avalanche como a nossa, a verdadeira escuta só pode configurar-se como uma re-significação do silêncio, um recuo crítico perante o frenesim das palavras e das mensagens que a todo o minuto pretendem aprisionar-nos. A arte da escuta é, por isso, um exercício de resistência. (MENDONÇA, 2015, 90)

No cinema, e nos momentos a que essencialmente nos referimos, quando não se detecta qualquer tipo de acompanhamento sonoro que possa desviar a atenção da profundidade visual da imagem, constroem-se “espaços ópticos puros”, assim designados por Gilles Deleuze, no seu ensaio “A Imagem-Tempo”. De forma sintética, estes traduzem-se em apresentações directas do tempo: o tempo cronológico do movimento é substituído por uma imagem-tempo directa, da qual o movimento decorre. Deixa portanto de existir um tempo cronológico que possa ser transformado por movimentos eventuais anormais, passando a nomear-se um tempo crónico. (DELEUZE, 2006, p. 169)



**FIGURA 7** – Fotograma do filme “Da meia-noite pro’ dia”

Não importa assim em que momento histórico as imagens destes filmes terão sido captadas; elas poderão sempre funcionar como ícones de séculos nos quais a Covilhã foi apelidada de “Manchester Portuguesa”. Ou mesmo de anos mais recentes, como os últimos 30, nos quais se perderam mais de 7 mil

postos de trabalho na indústria têxtil. Sobram estes retratos e as histórias que vão deixando de se ouvir.

E dessa forma pode ainda questionar-se se, ao invés de mimetizar, o silêncio cinematográfico não procurará antes exprimir, fazer reflectir, sentir? Se a imagem fotográfica tem uma única hipótese de recriar o momento, uma cena de cinema terá o número de fotogramas utilizados, correspondendo à percepção visual e sonora exacta. Falaremos de desperdício? Desde o início da história do cinema que as imagens apelam ao som (os primeiros espectadores exigiam vozes por detrás do ecrã ou música que contornasse o desconforto da sala). Não obstante, Fritz Lang dirigiu *Metropolis* (1927), Leitão de Barros realizou “Maria do Mar” (1930), “Aurora” (Murnau: 1927) e “A paixão de Joana d’Arc” (Dreyer: 1928) constituem não apenas obras-primas do cinema mudo, como do cinema, em si, exprimindo e não dizendo, revelando e não exibindo.

Da conclusão desta reflexão esparsa e privada de certa arquitectura, o que sobressai? Uma inquietude face aos destinos de grande parte da população operária da Covilhã e dos concelhos limítrofes que se permitiram depender exclusivamente de uma única fonte de rendimentos. Mas também o elogio a duas jovens cineastas que apresentam filmes-homenagem aos antigos trabalhadores e trabalhadoras do sector. À criação de cinema a partir do documentário. E de pensamento a partir do silêncio.

## REFERÊNCIAS

ANDRESEN, S. M. B. **Obra poética**. Porto, Portugal: Assírio & Alvim, 2015.

BUTLER, J. **Gender trouble — Feminism and the subversion of identity**. London: Routledge, 1999.

C, T. C. **Silêncio e comunicação**: Ensaio sobre uma retórica do não-dito. Colecção Media e Jornalismo. Lisboa: Livros Horizonte, 2005.

DELEUZE, G. **A Imagem-Tempo**. Cinema 2. Porto, Portugal: Assírio & Alvim, 2006.

FERREIRA, V. **Pensar**. Venda Nova, Portugal: Bertrand Editora, 1998.

HEIDEGGER, M. **Ser e tempo**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1993.  
MATTOSO, J. **A escrita da História** – Teoria e métodos. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

MENDONÇA, J. T. **Somos analfabetos do silêncio**. Jornal Expresso. Lisboa: Grupo Impresa, 2015.

NICHOLS, B. **Introduction to documentary**. Bloomington, E.U.A.: Indiana University Press, 2010.

RANCIÈRE, J. O espectador emancipado. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

SCHWARZER, A. La femme révoltée. Le Nouvel Observateur (14 février). Em: FRANCIS, C. & GONTIER, F. (org., 1979). **Les écrits de Simone de Beauvoir**: la vie — l'écriture. Paris: Gallimard, 1972.

SMEDT, M. Elogio do silêncio. Cascais: Sinais de Fogo, 2001.

Soares, L. Trama – Relatório de projecto – Dissertação para obtenção do grau de mestre em Cinema (2º ciclo de estudos). Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2014.

WITTGENSTEIN, L. Tratado lógico-filosófico. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

YOUNG, I. M. O gênero como serialidade: pensar as mulheres como um colectivo social. Em: **Revista Ex Aequo** – Associação Portuguesa de Estudos das Mulheres. N.º 8. Porto, Portugal: Celta Editora, 2004.

Recebido em: 12.08.2015

Aceito em: 09.10.2015

## Imagens-pulsão: incidência e pertinência para compreender o cinema brasileiro dos anos 2000<sup>I</sup>

Bruno Leites<sup>II</sup>

**RESUMO** – Este artigo é parte de uma pesquisa que visa compreender a incidência das imagens-pulsão no cinema brasileiro dos anos 2000 e defender a pertinência do conceito para analisar essa cinematografia. Segundo Gilles Deleuze, as imagens-pulsão são caracterizadas por uma obsessão pela perversão, pelo fetichismo, pela degradação do corpo e pela temporalidade entrópica. Isso ocorre porque a pulsão é compreendida no conceito de Deleuze como a expressão de um fundamental Instinto de Morte. Filmes de Cláudio Assis, “Amarelo Manga” (2003) e “Baixio das Bestas” (2006), descrevem uma série de perversões e o processo de tornar-se animal, que é entendido em termos de degradação. “Cronicamente Inviável” (2000), de Sérgio Bianchi, produz uma temporalidade entrópica na imagem por meio do uso de repetições. Nós compreendemos que, depois de um período de grande incidência, como nos exemplos citados, o cinema brasileiro afastou-se dessa tendência, num processo materializado, por exemplo, em “Crime Delicado” (2005), de Beto Brant.

Palavras-chave: Imagem-pulsão. Cinema. Brasil. Cronicamente Inviável. Crime Delicado.

<sup>I</sup> Trabalho realizado com apoio da CAPES através da concessão de uma Bolsa PDSE para estágio doutoral no Institut de recherche sur le cinéma et l’audiovisuel de l’Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, entre os meses de novembro/2014 a julho/2015. Trabalho apresentado no Seminário “AVANCA | CINEMA 2015 - Conferência Internacional de Cinema - Arte, Tecnologia, Comunicação” e publicado no livro de atas do evento sob o título de “Constituição e dispersão de imagens-pulsão no cinema brasileiro dos anos 2000” (LEITES, 2015).

<sup>II</sup> Pesquisador na área de Cinema e produtor de audiovisual. Sócio-fundador da Trilhas do Cinema Produções Culturais, sediada na cidade de Pelotas/RS. Doutorando em Comunicação e Informação na UFRGS e Mestre em Ciências da Comunicação pela UNISINOS. Bacharel em Comunicação (UCPel) e Direito (UFPel). Desenvolve pesquisa sobre as figuras da impotência no cinema brasileiro dos anos 2000. Entre 2014 e 2015 realizou período de Doutorado Sanduíche no Institut de recherche sur le cinéma et l’audiovisuel, Sorbonne Nouvelle - Paris 3, com supervisão de Teresa Castro. E-mail: <bleites2003@hotmail.com>

## ***Impulse-images: incidence and relevance for understanding brazilian cinema in the 2000's<sup>1</sup>***

Bruno Leites<sup>II</sup>

**ABSTRACT** – This article is part of a research that aims to comprehend the incidence of impulse-images in 2000's Brazilian Cinema. Those images, according to the concept of Gilles Deleuze, are notably characterized by its obsession to perversion, fetishism, body's degradation and entropic temporality. It is because impulse is understood here as the expression of a basic death drive. The films of Claudio Assis, "Mango Yellow" (2003) and "Bog of Beasts" (2006), describe a set of perversions and the process of becoming animal, which is understood in terms of degradation. "Chronically Unfeasible" (2000), by Sérgio Bianchi, makes an entropic temporality in image throughout the use of repetitions. We understand that, after a period of strong incidence, overall in the movies mentioned, Brazilian Cinema began to leave this tendency, in a process materialized, for example, in Beto Brant's "Delicate Crime" (2005).

**Keywords:** *Impulse-image. Cinema. Brazil. Chronically Unfeasible. Delicate Crime.*

---

<sup>I</sup> Study conducted with support from CAPES (Coordination for the Improvement of Higher Education Personnel) which granted a PDSE Scholarship for doctoral training at the Institut de recherche sur le cinéma et l'audiovisuel de l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, between the months of November/2014 and July/2015. The Paper was presented at the Seminar "AVANCA | CINEMA 2015 - International Conference on Film - Art, Technology, Communication" and published within the resulting book from the event under the minutes of the "Constitution and dispersion of impulse-images within Brazilian cinema in the 2000's"(LEITES, 2015).

<sup>II</sup> Researcher in cinema and audiovisual producer. A founding member of the Film Trails Cultural Productions, based in the city of Pelotas/RS. PhD fellow in Communication and Information from UFRGS (Federal University of Rio Grande do Sul State) and Master in Communication Sciences from UNISINOS University. Undergraduate in Communication (UCPel) and Law (UFPeL). Develops a research on impotence's characters within the Brazilian cinema of the 2000's. Between 2014 and 2015 he attended, as part of a clustered graduate program, the Institut de recherche sur le cinéma et l'audiovisuel, Sorbonne Nouvelle - Paris 3, advised by Teresa Castro. Email: bleites2003@hotmail.com

## Introdução

Então há ao mesmo tempo um desencanto. Desencanto dessa descoberta. De que essas relações estão aí, patológicas na sociedade. Pra você não começar a apagar a tua luz, você precisa se reinventar.

Beto Brant<sup>1</sup>

O cinema brasileiro dos anos 2000 produziu uma série de imagens que expõem o contato do homem com uma força que o ultrapassa e que o conduz invariavelmente à degradação e possivelmente à morte. No esforço de figurar essa potência que ultrapassa a todos, o cinema brasileiro dos anos 2000 produziu algumas das suas obras mais polêmicas e enigmáticas do período. Sérgio Bianchi, por exemplo, explora a força das repetições cuja fatalidade redundante em um universo crônico e inviável (“Cronicamente Inviável”, 2000). Cláudio Assis, em “Amarelo Manga” (2003), utiliza a ideia da cor amarelo para definir esta força fundamental, que conduz a perversões e a uma espécie própria de emoção e êxtase, de “saída de si mesmo” nos termos de Sergei Eisenstein<sup>2</sup>. O fetichismo também é uma figura recorrente, por exemplo, em “Crime Delicado” (2005), de Beto Brant, e “O Cheiro do Ralo” (2006), de Heitor Dhalia. A associação com o animalesco também se faz presente, como em “Baixio das Bestas” (2006), também de Cláudio Assis.

A questão torna-se particularmente escorregadia quando observamos que enfrenta à sua maneira o tema do irrepresentável. Como representar uma determinada força que apenas pode ser vista nos seus efeitos?

Segundo Annie Le Brun (2014, 14-19), o trabalho de Sade é tão relevante porque se dispôs a investigar o irrepresentável, que se confunde com a imersão nas forças mais elementares da corporalidade humana. Assim, cada uma das figuras expostas por Sade em seus textos, ou pelos artistas tão influenciados por ele ao longo do século XIX e início do século XX, seriam um modo de “atacar o sol”, ou seja, de se lançar à figuração de uma força não figurável em si mesma, porque irrepresentável<sup>3</sup>. No cinema brasileiro do início

---

<sup>1</sup> Análise de Beto Brant sobre sua própria trajetória e a transformação dos seus filmes após *O Invasor* (BRANT, 2009).

<sup>2</sup> Sobre o conceito de êxtase em Sergei Eisenstein, ver *La non-indifférente nature*, particularmente o capítulo *L'organique et le pathétique* (Eisenstein, 1978).

<sup>3</sup> Sobre a influência de Sade no pensamento dos séculos XIX e XX, ver o catálogo da exposição intitulada “Sade. Attaquer le soleil”, ocorrida no *Musée d'Orsay*, em Paris, entre 14

dos anos 2000, é comum que essas forças irrepresentáveis sejam concebidas como o doente e o patológico individual ou social, como evidencia a personagem de “Amarelo Manga” (2003) citando poema de Renato Carneiro Campos (1980, p.67):

Amarelo das doenças,  
das remelas,  
dos olhos dos meninos,  
das feridas purulentas,  
dos escarros,  
das verminoses,  
das hepatites,  
das diarreias,  
dos dentes apodrecidos...  
O tempo interior amarelo.  
Velho, desbotado, doente.

O conceito de imagem-pulsão, fundamental nesta pesquisa, foi proposto por Gilles Deleuze em “A imagem-movimento” (1983) e figura como um episódio na longa trajetória de Deleuze no que tange ao trabalho sobre o universo das pulsões. Um texto de 1967, “Zola e a fissura” (Deleuze, 2007), pode ser considerado como o embrião daquilo que 16 anos depois resultaria na proposta das imagens-pulsão<sup>4</sup>.

Posteriormente, nos anos 1970, o conceito de pulsão, bem como o de instinto de morte, foi preterido por Deleuze no contexto da crítica a Sigmund Freud e à psicanálise que empreendeu juntamente com Felix Guattari em “O anti-édipo” (Deleuze e Guattari, 2010) e “Mil platôs” (Deleuze e Guattari, 1995). A retomada do conceito de pulsão nos livros de cinema responde a uma necessidade específica de pensar a obra de alguns diretores, sobretudo Erich von Stroheim, Luis Buñuel e Joseph Losey. Deleuze utiliza a noção de pulsão para designar uma ideia que ele encontra nas imagens produzidas por esses diretores, ainda que não seja mais um conceito fundamental para a sua própria filosofia, como havia sido nos anos 1960, destacadamente em “Diferença e repetição” (2006) e “Sacher-Masoch: o frio e o cruel” (2009).

---

de outubro de 2014 e 25 de janeiro de 2015 (Le Brun, 2014). Ver também *Soudain um bloc d'abîme* (Le Brun, 2010).

<sup>4</sup> *Zola e a fissura* foi publicado como apêndice de “Lógica do Sentido” (Deleuze 2007). No prólogo deste livro, o autor explica que uma versão preliminar já havia sido publicada em 1967. Portanto, são 16 anos de diferença entre a aparição desta reflexão de Deleuze e o desdobramento posterior que viria a ser o conceito de imagem-pulsão, publicado em 1983, em “A imagem-movimento” (Deleuze 1985).

Na primeira parte deste texto, será apresentado o conceito de imagem-pulsão. Na segunda, serão analisados dois filmes que fazem parte do universo desta pesquisa: “Cronicamente Inviável” e “Crime Delicado”. O primeiro é um filme em que a imagem-pulsão é plenamente constituída na obra como um todo, enquanto que no segundo a imagem-pulsão se dispersa, ela é constituída para depois ser ultrapassada, questionada por dentro, na mesma obra.

### **As imagens-pulsão**

Para compreendermos o conceito de imagem-pulsão, apresentado por Deleuze num único capítulo de “A imagem-movimento” (Deleuze 1985, 157-177), necessitamos considerar que se trata de uma imagem constituída sobre dois polos. Para designar esses polos Deleuze utiliza sobretudo a seguinte denominação: mundos originários e meios derivados. A pulsão propriamente dita é uma força visível apenas na conjunção de ambas as esferas, no momento em que emerge do mundo originário e se apodera de um pedaço do meio derivado.

O mundo originário é a esfera das forças brutas que não param de pressionar o meio derivado. Assim, o que se estabelece é uma relação de imanência entre ambas as esferas. Qualquer filme que opere uma separação entre o mundo das forças brutas e os meios derivados que elas animam, uma relação de sucessão ou de causa e efeito cronológica, por exemplo, deixa de constituir uma imagem-pulsão. Deleuze cita o exemplo de “Pocilga” (1969), de Pier Paolo Pasolini, no qual existe uma separação de dois universos expostos paralelamente. Ainda que em “Pocilga” exista um “mundo originário antropofágico” e um “meio derivado do chiqueiro”, não se estabelece aqui uma imagem-pulsão devido à ausência de relação de imanência entre ambas as esferas. (Deleuze 1985, 159)

Há várias referências em Deleuze acerca da obsessão pela negatividade nas imagens-pulsão. Em “A imagem-movimento”, afirma que “o naturalismo só podia captar do tempo efeitos negativos, usura, degradação, desgaste, destruição, perda ou simplesmente esquecimento” (Deleuze 1985, 162). Em curso que precedeu o livro, afirmou que as imagens-pulsão são imagens sufocantes, frutos de um esgotamento e da impossibilidade, ainda que sejam

também da ordem do diagnóstico, à medida que os diretores naturalistas são tidos como médicos da civilização (Deleuze 2011, 223, 227).

Chegamos, portanto, ao ponto de considerar que toda a pressão dos mundos originários ocorre no sentido do esgotamento do meio derivado. É uma pressão concebida como efeito negativo do tempo. A imagem-pulsão mostra o mundo originário e sua ação de consumir o meio derivado. Como o mundo originário é uma força fundamental, o máximo que o meio derivado pode fazer é postergar. O mundo originário pretende um esgotamento sem fim, uma exploração exaustiva e a procura de um outro meio para explorar. (Deleuze 1985, 163)

Tal contentamento não é uma resignação, mas um grande júbilo no qual a pulsão reencontra sua potência de escolha, pois no seu íntimo, ela é desejo de mudar o meio, de buscar um novo meio para explorar, para desarticular, contentando-se tanto mais com o que este meio apresentar, quanto mais baixo, repugnante e nojento for. (Deleuze 1985, 164)

O mundo originário esgota o meio derivado por meio da apropriação de pedaços. A teoria das pulsões em Freud afirma a necessidade da existência de um objeto, como um dos elementos da pulsão (Freud 1974). Deleuze, aqui, quando menciona as características das imagens-pulsão, refere-se aos objetos e aos objetos parciais, mas prefere o termo pedaço. (Deleuze 1985, 163) A razão está no fato de que o termo pedaço produz melhor a noção de um apoderamento por parte dos mundos originários. O mundo originário não apenas se satisfaz com um objeto, ainda que parcial, mas se apodera de pedaços de meios derivados. Então, existem os objetos, contudo quando a pulsão se exerce ela produz pedaços, através do violento ato de arrancar. “E os pedaços são arrancados aos objetos efetivamente formados no meio” (Deleuze 1985, 159).

A pulsão propriamente dita se realiza quando existe a produção dos pedaços. O mundo originário executa uma pressão constante no meio derivado. Essa pressão já é um elemento das pulsões. Todavia, a pulsão se realiza quando consegue o seu pedaço. Daí se formam os momentos privilegiados em que podemos sentir na plenitude o movimento pulsional, bem como a conjunção entre as duas esferas nas quais ela se exerce, a esfera dos mundos originários e a esfera dos meios derivados (Deleuze 2011, 225).

Podemos compreender, assim, uma organização secundária do dualismo proposto por Deleuze: “Em suma, o naturalismo remete simultaneamente a quatro coordenadas: mundo originário-meio derivado, pulsões-comportamentos” (Deleuze 1985, 159). Os meios derivados são compostos por comportamentos, ou, ainda, por ações, objetos ou pessoas, conforme afirma o autor em outras passagens (Deleuze 1985, 159). Os mundos originários são povoados por pulsões, que se dirigem a todo tempo aos meios derivados para extrair-lhes pedaços. Quando as pulsões conseguem esses pedaços, ocorrem os momentos privilegiados das pulsões (Deleuze 2011, 225).

Já podemos considerar, portanto, que as imagens-pulsão possuem uma constituição dualista relativamente rígida. Deve haver duas esferas, uma originária, outra derivada, em relação de imanência. A esfera originária procede a uma pressão constante na esfera derivada. Quando tais elementos não existem, não estamos falando mais de imagens-pulsão. Talvez por isso Deleuze afirme que existe uma grande dificuldade em manter-se nas imagens-pulsão. Realizar filmes pulsionais não seria tão difícil quanto manter-se neles (Deleuze 1985, 169-173). A todos esses elementos imprescindíveis à caracterização das imagens-pulsão, poderíamos chamar de elementos invariáveis.

Todavia, devemos notar que, mantendo os invariáveis, existe um campo de articulações que ocorre na organização desses elementos, como, por exemplo, nas diferenças de intensidade que fazem variar o ritmo dos filmes, bem como na pluralidade de objetivos da pulsão. O caso da pressão pulsional é particularmente relevante. Para a constituição das imagens-pulsão é imprescindível que haja uma pressão constante do mundo originário no sentido de esgotar o meio derivado. Contudo, essa pressão é direcionada para diversas finalidades e, logo, o esgotamento ocorre de modos variados. É nessa variação que Deleuze elenca os três grandes tipos de imagem-pulsão, os quais são exemplos não exaustivos, mas apenas características de cada um dos grandes diretores que realizaram essas imagens. Os três grandes tipos de imagem-pulsão segundo Deleuze são: entrópica, repetitiva e estática.

A imagem-pulsão entrópica é a marca do cinema de Erich von Stroheim. Aqui o mundo originário exerce uma pressão sobre o meio derivado no sentido

da sua entropia. Em “Ouro e maldição” (1924) essa queda vertiginosa é produzida de múltiplas maneiras no filme. Podemos ver a existência da grande queda, a “lei da maior inclinação”, e alguns elementos que a produzem: o letreiro afirmando que os McTeague afundaram com rapidez e cada vez mais profundamente, a inserção de animais rastejantes em planos detalhes, como cobras e lagartos, que fazem oposição aos pássaros da época anterior, bem como toda a súbita transformação de caracterização das personagens, seus figurinos e seus hábitos. Além disso, é relevante notar que as cenas do deserto são coloridas de dourado. Em todo o filme, o ouro é colorido com dourado. Agora, nas cenas finais no deserto, essa prática se acentua. Durante todo o filme, o ouro serviu de objeto para as pulsões de todas as personagens e por isso Deleuze alerta para uma “pulsão de ouro” neste filme (Deleuze 1985, 163). No final do filme, essa pulsão de ouro é ampliada para o deserto como um todo. Assim ocorre a vinculação entre ouro e deserto, o mundo originário segundo Deleuze. Não por acaso, trata-se aqui do momento final do filme, da maior profundidade, do poço mais baixo a que poderiam descer as personagens em sua vertiginosa entropia.

Além da entrópica, existe a imagem-pulsão repetitiva, cujo grande realizador foi Luis Buñuel. Na repetitiva, a pressão do mundo originário conduz o meio derivado à repetição infinita. Existe aqui uma espécie de condenação inexplicável. Toda a problemática das pulsões se mantém na imagem repetitiva, incluindo a constituição dualista, o tema dos objetos e dos pedaços, entre as demais características que definem essas imagens. Contudo, o que difere é que não existe uma “lei da maior inclinação” como havia na imagem-pulsão entrópica. Logo, não existe uma força pulsional que conduz a situação numa queda vertiginosa até o mais baixo grau possível. No lugar da maior inclinação existe uma força de repetição, que circunscreve as pulsões num grande ciclo. É, portanto, uma lei dos ciclos.

No primeiro ano do curso de cinema, Deleuze indicou dois grandes cineastas naturalistas, Stroheim e Buñuel. No segundo ano, o tema do naturalismo reapareceu para que o autor pudesse apresentar alguns avanços que havia feito no tema. Dentre os principais avanços, podemos destacar a apresentação do termo imagem-pulsão, a desvinculação do cinema de pulsões

frente à imagem-ação e a inclusão de mais um grande cineasta naturalista: Joseph Losey (Deleuze 2011).

Com Losey, as coordenadas pulsionais se reconfiguram de modo específico, motivo pelo qual Deleuze o apresenta como o terceiro grande cineasta de imagem-pulsão. Mantém-se o dualismo entre mundos originários e meios derivados, contudo introduz-se outro elemento de conexão entre ambos, a violência estática (Deleuze 2011, 170-171). A violência estática é proveniente do mundo originário, contudo não se direciona contra o meio derivado em geral. O que ela opera é um voltar-se contra si mesmo. Esta é a nova lei que Deleuze apresenta, a partir de Losey: depois da entropia de Stroheim e do cíclico em Buñuel, a “volta contra si mesmo” de Losey (Deleuze 1985, 174). A violência estática não se exerce exteriormente, ela só tem efetividade numa espécie de implosão. Assim, em Losey existe também a degradação, mas ela não se estende para uma situação ou um conjunto de personagens, senão para um foco específico que ela degrada por dentro, que ela implode.

Vejamos, como exemplo, o filme “Cidadão Klein” (1976). A imagem-pulsão aqui está no fato de que existe uma motivação para além do realismo<sup>5</sup> do filme. Trata-se de uma motivação pulsional, nos termos de Deleuze, que torna Klein obcecado com o tema da identidade do outro Robert Klein. A obsessão pulsional produz a degradação e a provável morte do personagem, de acordo como que Deleuze chamou de volta contra si mesmo. Diferentemente de Stroheim, as pulsões não atingem uma situação como um todo, tampouco um grupo de personagem, mas apenas o personagem principal, composto como um “compacto de violência” estática. (Deleuze 1985, 174-175)

A existência da força das pulsões em “Cidadão Klein” (1976) consta ainda na resignação final da personagem em aceitar a sua degradação, a despeito de todas as indicações contrárias no nível realístico dos meios derivados. Para Deleuze (1985, 174-175), o filme se constitui assim como uma

---

<sup>5</sup> Convém reiterar que o realismo em Deleuze não se confunde com o realismo do aparato cinematográfico, da quantidade de transparência passível ou não de ser atingido pelo cinema. Em Deleuze, o realismo é definido pela ação e se desenvolve através de pares, como ação-reação e excitação-resposta. Nas imagens-pulsão o realismo existe como um dos polos do dualismo da imagem, ao qual Deleuze se refere constantemente como meio derivado. Ver principalmente os capítulos *Do afeto à ação: a imagem-pulsão*, *A imagem-ação: a grande forma* e *A imagem-ação: a pequena-forma*, em *A imagem-movimento* (Deleuze 1985).

obra naturalista porque mostra que o mundo originário e a pulsão são fundamentais em relação ao realismo da investigação que existe no filme.

### **Cronicamente inviável**

#### **As várias repetições...**

*Cronicamente Inviável* (2000) apresenta uma série de repetições de várias ordens. Uma das funções dessas repetições é atribuir generalidade aos fatos que se passam num local preciso, o que realiza através de uma espécie de repetição geográfica. É como se cada conflito que acontece no filme se repetisse por todo o território brasileiro. Então, por exemplo, o filme delimita seus locais, os meios determinados onde ocorrem os acontecimentos e os distribui por todo o território nacional. Para tanto, estabelece dois núcleos centrais, nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, e concebe a figura de dois viajantes: um deles que se move de Santa Catarina a São Paulo e o outro que se move por diversas regiões, como Bahia, Rio de Janeiro, São Paulo e Rondônia. Além disso, há referências a outros locais, como Curitiba (o novo garçom que também veio de Curitiba), Porto Alegre (o rico empresário que aguarda pelo rim contrabandeado) e Mato Grosso (os dois passados de Amanda). Por um lado, *Cronicamente Inviável* (2000) estabelece com precisão seus meios determinados, o realismo de seus filmes: o trânsito em São Paulo, o carnaval baiano, a praia e a bossa nova cariocas, a cidade germânica de Santa Catarina. Por outro, consegue estender o espectro de realização dos conflitos que apresenta por todo o território nacional. É o que Ismail Xavier chamou de “estratégia de acumulação”: “fazer a iniquidade repetir-se na variedade e amplitude dos espaços” (XAVIER 2002)

Existe outra ordem das repetições que são temporais, e não geográficas. Essas repetições podem ser entre gerações. Por exemplo, quando Carlos refere hábitos antepassados: “Meu tataravô já era trambiqueiro, neste país todo mundo é trambiqueiro”. Ou, ainda quando o filme estabelece foco na relação que havia entre os pais de Joseleine e de Maria Alice para, finalmente, concluir que a relação de quase escravidão permanece a mesma. O filme nessa parte adota procedimentos que simulam documentários clássicos, estilo expositivo, como, por exemplo, por meio da narração em tom científico, da

exposição de fotografia e de enquadramentos fixos frente a pessoas tomadas como objetos, também com pouca movimentação no interior do quadro.

Se a repetição de cunho geográfico tem o objetivo de induzir à ampliação do espectro do meio determinado, a repetição temporal, nos casos citados, almeja fixar uma invariabilidade que dura no tempo.

Devemos destacar, ainda, as duas sequências que produzem uma repetição do atropelamento na frente do restaurante. Por duas vezes, uma na metade e outra na penúltima cena do filme, a conversa no restaurante é interrompida pelo ruído de freada seguido de um estrondo. Em ambas ocorrem atropelamentos na frente do restaurante envolvendo uma senhora de meia idade e uma criança, aparentemente moradora de rua. Repete-se, portanto, o acontecimento, embora com agentes diferentes. Além disso, o que parece ser mais relevante na nova repetição é que a situação se torna mais cruel. Na primeira, a mulher de meia idade entra em desespero, alegando que não teve culpa (*frames 1 e 2 da Figura 1*). A criança, estirada no chão, não respira (*frame 3 da Figura 1*).



**FIGURA 1** – repetição do atropelamento em *Cronicamente Inviável* (2000)

No segundo atropelamento, a mulher também reclama sua ausência de culpa, mas desta vez termina por acusar a criança e retira-se do local porque se diz atrasada para um compromisso (*frame 4 da Figura 1*). A criança permanece estirada no chão, com vida, conforme o enquadramento faz questão de mostrar em plano médio, e a cena termina com a criança

respirando ofegantemente, sem que nenhum dos curiosos auxilie (*frames* 5 e 6 abaixo).

O que o filme destaca nessa repetição é uma situação ainda mais cruel do que a primeira. Por isso, estabelece uma série de semelhanças e pontua a diferença como uma diferença negativa, o que fica evidente na variação dos discursos das mulheres e, principalmente, no destaque atribuído para o fato de que a segunda criança ainda está viva.

A estratégia de repetir com degradação já havia sido utilizada no filme em pelo menos duas ocasiões. São dois casos em que a mesma situação é repetida, como se não tivesse ocorrido.

Numa delas, Maria Alice conversa com amigos no restaurante. Afirma que esqueceu de pagar a faxineira e demonstra-se culpada com isso, tecendo considerações sobre as péssimas condições de vida da faxineira e recriminando-se pelo fato de haver esquecido de realizar o pagamento. Posteriormente, comenta o mesmo fato como se o assunto jamais tivesse entrado em pauta. Os convidados olham com indiferença, enquanto ela conclui: “Tudo bem, né? Na semana que vem eu pago.”

Na outra cena, mendigos se alimentam da comida que os garçons recém haviam posto no lixo. O narrador do filme intervém: “É muito explícita esta cena. Não seria melhor fazer de uma forma mais adaptada à realidade?” E, então, repete-se. Agora, contudo, o cozinheiro oferece a comida ao cachorro de rua e impede os mendigos de se aproximarem das latas de lixo. Explícito na primeira cena são os mendigos se alimentando no lixo. Adaptar à realidade implica nos mendigos não se alimentarem e serem preteridos pelo animal.

Portanto, podemos observar três ordens de repetição no filme. Uma delas é geográfica e expande o espectro do meio derivado no filme. A outra é temporal e de certa forma também expande o espectro do meio derivado no filme, contudo na ordem do tempo. Outra repetição é a repetição de situações, que às vezes tem a intervenção explícita do narrador. Dentre as repetições o filme transita entre aquelas que reafirmam o mesmo e aquelas que implicam uma degradação. Todas elas se inserem num mesmo projeto de construção do que é crônico, de acordo com o que o próprio título do filme já indica. Além disso, os diversos usos das repetições contribuem para termos aqui uma

imagem-pulsão repetitiva, que dialoga com aquela realizada por Buñuel, mas que possui especificidades e, inclusive, radicalizações, como veremos a seguir.

**...e as reinvenções que, no entanto, não mudam nada**

Além de toda a exploração no âmbito das repetições, *Cronicamente Inviável* (2000) concebe algumas reinvenções que, no entanto, não mudam nada. Quando vai apresentar a personagem Amanda, o narrador estabelece: “Esta, por incrível que pareça, foi a verdadeira infância de Amanda”. Seguem-se alguns planos de Amanda no carvoeiro. Todavia, o narrador reverte: “Mas inventar um outro passado para Amanda não chegaria a ser uma mentira”. E o filme passa, imediatamente, para Amanda comendo caju e brincando com amigas na cachoeira.



**FIGURA 2** – Reinvenções que não mudam nada – o passado de Amanda. (*Cronicamente Inviável*, 2000)

O filme faz questão de afirmar que existe um passado verdadeiro, mas se empenha ainda mais em afirmar que isso é indiferente: podemos imaginar outras infâncias, que não seriam mentira. O destino seria o mesmo. Posteriormente, o filme prolonga o exercício: “Mas se quiséssemos inventar uma outra profissão para Amanda, não chegaria nem a ser uma mentira, da mesma forma que não foi uma mentira inventar o seu passado bucólico.” E, então, cria-se outra profissão para Amanda, agora liderando uma ONG de profissionalização indígena.

As reinvenções no filme radicalizam o processo de repetição. A exploração das repetições induz ao mesmo ou à deterioração. Agora, sequer a reinvenção permite uma saída. A reinvenção da infância de Amanda não impede que ela seja o que ela é hoje. A reinvenção da profissão também não

altera que ela conduza uma ONG de fachada, desta vez explorando indígenas ao invés de bebês.

As repetições e as reinvenções em *Cronicamente Inviável* (2000) jamais conduzem à salvação, como aquelas que Deleuze observou em algumas imagens-pulsão de Buñuel. Isso evidentemente auxilia no clima de sufocamento que foi tantas vezes denunciado no filme (Araújo 2000; Kehl 2000). As repetições e as reinvenções servem apenas para instaurar novos ciclos, que serão iguais ou piores, pelo motivo de que a cada ciclo reincide o universo das pulsões, trazendo consigo a grande pulsão de morte e a sua obsessão pela destruição.

### **Acerca da pulsão de morte**

Em determinado momento, “Cronicamente Inviável” (2000) interrompe o fluxo de repetições e pequenas degradações para realizar uma espécie de homenagem à pulsão de morte. Durante todo o filme, a força pulsional se faz presente, trazendo consigo a grande pulsão de morte que faz as situações repetidamente se degradarem. Agora, ocorre uma espécie de reconhecimento, em que o filme explicitamente apresenta a sua concepção de uma força pulsional mortífera.

A personagem Alfredo chega a Rondônia, no norte do Brasil, em plena floresta durante a queimada. As paisagens do filme misturam nesse ponto o verde da floresta com a aridez dos terrenos já devastados, todos imersos numa névoa produzida pelas queimadas. Tão logo chega a Rondônia, Alfredo passeia em meio à mata queimada: “É bom saber que ainda há lugares em que se possa destruir as coisas de maneira explícita, assim, sem sentido nenhum”. Até aqui, o intelectual Alfredo havia apontado contradições em projetos civilizatórios no Brasil, como a ditadura da felicidade no “projeto baiano” e a dominação autoritária no “projeto sulista”. Agora, na floresta no norte do país, visita o ambiente quase sem civilização e, assim, consegue observar a pulsão de morte em seu aspecto mais visceral, a destruição de maneira explícita.

A cena com imagens aéreas da devastação da floresta, acompanhada pela voz over da narração, é a mais contundente da pulsão de morte. Ela começa com breves imagens da floresta intacta (*frame* 1), ainda que possamos observar a fumaça da queimada ao fundo. Depois há imagens de transição,

com a mata em processo de queimada (*frame 2*) e, finalmente, as imagens de completa devastação (*frame 3*).



**FIGURA 3** – homenagem à pulsão de morte em “Cronicamente Inviável” (2000)

Em voz over, o narrador afirma:

Afinal sua vida é fundada sobre o desastre, sobre a destruição de qualquer coisa que não foi ele próprio que construiu. Mas o homem não destrói porque é mal. Ele destrói porque não consegue fazer de outro jeito. Ele é tão adaptado à destruição, que se ele destruísse sem respeitar nenhuma regra, ele acabaria se autoaniquilando. (“Cronicamente Inviável” 2000)

A referência ao Freud de *Mal-estar na cultura* é notória:

Parece-me que a questão decisiva da espécie humana é a de saber se, e em que medida, o seu desenvolvimento cultural será bem-sucedido em dominar o obstáculo cultural à convivência representado pelos impulsos humanos de agressão e autoaniquilação. (FREUD, 2013, 184)

A teoria das pulsões em Freud desde a reorganização proposta em “Além do princípio do prazer” (FREUD, 1975) implica que em todas as pulsões exista a pulsão de morte, ainda que misturada com as pulsões eróticas de vida. O raciocínio levado às últimas consequências estabeleceu que a cultura, embora seja manifestação de Eros, realiza um processo sobretudo restritivo, no sentido de conter a pulsão fundamental de morte. Em “Cronicamente Inviável” (2000), quando Alfredo se desloca para a floresta, ele observa a morte em seu estado mais puro, porque quase não tem contraponto com “projetos civilizatórios”, seja o baiano, seja o sulista, ou outros pelos quais o filme transita. Assim, pela existência mínima da civilização e da cultura naquele ambiente, o narrador pode observar esses “lugares” em que “ainda se pode destruir de maneira explícita”. Seguindo a sua reflexão, o narrador retira a maldade da interpretação moral (“homem não destrói porque é mal”) e a insere na explicação pulsional (“destrói porque não consegue fazer de outro jeito”).

Quando Deleuze propôs o conceito de imagem-pulsão, ele absorveu esta ordem da teoria das pulsões, qual seja, a negatividade que implica identificar um impulso de morte primário, ainda que contraposto a um impulso de vida. É por isso que, como vimos, as imagens-pulsão estão saturadas de morte, porque todas as pulsões convergem para uma grande pulsão de morte (Deleuze 1985, 158 e 165). É a concepção, também, de “Cronicamente Inviável” (2000), que consta nas degradações que se repetem ao longo do filme, mas que está localizada do modo mais puro possível nas imagens da floresta desmatada, justamente porque, como vimos, se trata de um local onde “ainda se pode”, um local em que o contraponto exercido pela civilização é praticamente inexistente.

Se está tão saturado de morte, por que “Migliorin” (2002) identifica “Uma vida sem morte” no filme? O autor observa que desde os filmes anteriores de Bianchi a morte foi gradativamente saindo da vida das suas personagens. Assim, saímos da personagem que escolhe o suicídio em “Romance” (1988), passamos para a personagem que talvez tenha se suicidado em “A causa secreta” (1994), e chegamos finalmente à série de personagens impotentes para decidir sobre a sua própria morte em “Cronicamente Inviável” (2000). Porém, como o próprio Migliorin aponta, é impreciso afirmar que em “Cronicamente” não haja morte: há, pelo menos, a morte da criança após o

atropelamento, além dos órgãos extraídos das crianças desde logo compradas para a morte. Então, não é a ausência de morte que se altera na evolução dos filmes de Bianchi. O que varia é a concepção de morte, que, nos filmes anteriores, esteve associada a uma espécie de salvação, de autonomia das personagens com relação à sua própria vida. É este precisamente o sentido da crítica de Migliorin, que se apoia numa série de referências de autores para quem a morte seria uma necessidade vital, um processo inevitável ao movimento do mundo:

Se pensarmos na escolha do momento e da forma da morte como uma forma de movimento, assim como faz uma longa tradição de filósofos trágicos, vemos como há uma passagem da mobilidade, da vida como um devir (MIGLIORIN, 2002, 9).

O que não ocorre em “Cronicamente Inviável” (2000) é a morte como devir, justamente porque a morte no filme é o centro pulsional que implica em séries de degradações e destruições que se repetem no espaço e no tempo, a despeito inclusive de eventuais reinvenções que possamos tentar introduzir. Vemos, portanto, por que o filme pode ampliar tanto o seu espectro geográfico e no entanto se repetir: é que o conflito é sempre o mesmo, entre um “projeto de civilização” e a vida pulsional erigida em torno do centro mortífero.

### **Crime delicado**

A primeira parte do filme “Crime Delicado” (2005) é de fato aquela em que observamos a existência de uma imagem-pulsão em dispersão. Ela se caracteriza pela consolidação de um objeto pulsional, um fetiche, o qual se manifesta através da unicidade de foco do filme e pela existência de um fluxo pulsional propriamente dito, que conduz em linha de maior inclinação até a cena do crime delicado. Já a segunda parte insere a multiplicidade na imagem através da pluralização de focos, da variação entre fotografia em cores e preto e branco, bem como da quebra na linearidade cronológica da história.

Ambas as partes são separadas por uma cena: o estupro de Inês por Antônio. Se pegarmos o título do filme, esta é a própria cena em que ocorre o estupro, que é um crime, mas que no entanto é delicado. A cena consta rigorosamente na metade do filme: descontando créditos iniciais e finais, o

filme possui uma hora, 21 minutos e 36 segundos e a cena ocorre entre 40 e 48 minutos no filme. A inserção da cena no filme não é fortuita, porque ela se estabelece como um divisor na imagem, uma quebra que determina a modificação de várias estratégias e, principalmente, uma multiplicação de fluxos que faz a pulsão se dissolver.

### **Primeira parte: pulsão em dispersão**

A primeira parte do filme compreende o processo de constituição de um fetiche e, finalmente, de esgotamento do meio derivado, quando a pulsão se satisfaz na cena do estupro. De fato, existem algumas possibilidades de reflexão acerca do objeto de fetiche no filme: o fetiche de Antônio e Campana com relação a Inês, mas também o fetiche de Antônio com relação ao quadro. Apesar dessas várias possibilidades, a primeira parte é dedicada à consolidação de um deles em particular: de Antônio e seu objeto-fetiche, Inês.

Durante a primeira parte, o foco do filme repousa sobre Antônio. A descrição da rotina de Antônio, a forte impressão que fica quando conhece Inês, o convite que chega para ir à exposição, a quebra de expectativa por não encontrar Inês na exposição, a insuficiência que passa a enxergar em outras mulheres, a articulação que faz entre acontecimentos esparsos e a presença de Inês e, finalmente, a cena do crime delicado propriamente dito. A delimitação do foco parece aumentar à medida que as cenas se desenvolvem: a Antônio é oferecido conversar com o pintor Campana, que está no mesmo local, mas ele recusa. O ponto de vista de Inês é sugerido, ela toma “comprimidos para facilitar a vida” e não comparece à exposição em que é modelo, mas Antônio já não tem sensibilidade para compreendê-la. É apenas no final da cena do estupro que o filme se detém em Inês, enquadrando a personagem central e isoladamente, chorando: “sou uma prisioneira”.

Em uma passagem imediatamente anterior à cena do crime delicado, o filme mostra três cenas de bar. Duas personagens travestis conversam sobre suas expectativas com a prostituição, sendo observados por um homem; dois homens conversam sobre arrependimento; um casal briga por ciúme, mas logo faz as pazes. Todas as cenas ocorrem em bares, mas elas parecem distantes. O local em que ocorrem não é bem delimitado no sentido de um espaço comum. Enquanto na primeira e na terceira histórias vemos as mesmas mesas de bar, na segunda há um balcão que jamais reaparece. Também não há trilha

sonora, diegética ou não, que pudesse unificar os eventos. O único elemento que unifica as três histórias é mesmo a observação de Antônio, a qual, contudo, também parece deslocada. Antônio é inserido como observador apenas no meio da terceira cena e não divide o enquadramento com o casal que discute, a não ser pelo vulto do homem que cruza à sua frente sem nitidez. Todavia, apesar da fragilidade da inserção de Antônio, no sentido de estabelecer a coesão da cena, quando ocorre a sua inserção compreendemos finalmente que todas essas histórias estão na verdade sendo observadas por ele. É Antônio, portanto, quem observa as histórias do bar, em princípio isoladas, e assim estabelece a sua perspectiva tanto quanto vinha estabelecendo nas demais cenas do filme até este momento (as peças teatrais, a recepção da carta de Inês, a visita à exposição, por exemplo).

Um dos aspectos fundamentais dessa estratégia é que somos convidados a experimentar a cena do crime delicado a partir da perspectiva de Antônio, o qual temos acompanhado durante toda a primeira metade do filme. Outro aspecto fundamental é que, sendo Antônio e sendo a constituição de um objeto-fetichado, a primeira parte do filme se consolida como uma linha da maior inclinação típica das imagens-pulsão entrópicas. A inclinação é tanto maior quanto aumenta a obsessão pelo objeto-fetichado. A cena do crime delicado é, assim, o ponto de maior inclinação, a maior degradação possível que o filme atinge. É por isso que a linha de maior inclinação conduz ao estupro, a despeito de todas as boas intenções manifestadas por Antônio, assim como coloca em cena um vocabulário que gira em torno da destruição: “Seu crítico de merda, parasita, você tá querendo destruir a minha vida, seu filho da puta, frustrado”.

A linha de maior inclinação que existe na primeira parte do filme não se explica por elementos realistas, mas pela consolidação do objeto-fetichado. Quanto mais forte a força do objeto-fetichado, maior é a inclinação. A segunda parte do filme vai introduzir elementos de variação que farão com que essa linha de maior inclinação seja esfacelada e encaminhe para fluxos numa multiplicidade de direções.

### **Segunda parte: dissolução da imagem-pulsão**

Na segunda parte do filme, a história de Antônio não evolui. Ao mesmo tempo em que o filme expõe a personagem afirmando repetidamente a paixão

pelo seu objeto-fetice, não existe avanço ou retrocesso da força desse fetice. De fato, o filme não se ocupa mais de Antônio como prioridade, fazendo dele o objeto de apenas algumas cenas que reafirmam o atual estado de obsessão, o qual já havia atingido na cena do crime delicado, no ápice da primeira parte. O filme desloca o foco para Inês, principalmente, e para o pintor Campana, secundariamente, e isso tem consequências relevantes na imagem e na dissolução da imagem-pulsão.

Na segunda parte, o filme, de um lado, se dedica aos desdobramentos do estupro e, de outro, realiza uma quebra na linearidade temporal para apresentar o processo de pintura do quadro. O processo da pintura em si esclarece pouco e muito ao mesmo tempo: Campana e Inês fazem rascunhos, mudam de posição, até que ele decide “fazer um pouco mais malicioso”. Aqui ao mesmo tempo em que existe uma concentração total de Campana na qualidade do trabalho, na atenção aos detalhes da pintura e no cavalheirismo com Inês, ela se mantém a todo tempo calada, cumprindo as determinações do pintor, e chora sozinha, finalmente, quando observa a tela finalizada.

Além dessa reconstituição em ato do processo de pintura do quadro, que contrapõe frontalmente a experiência de dois personagens antes concebidos apenas secundariamente, o filme estabelece a forma do depoimento para focalizar tanto Inês quanto Campana. O depoimento de Inês ocorre no interrogatório judicial, em que o advogado de Antônio, também presente, lhe dirige questionamentos. O de Campana parece deslocado no filme. Ele fala de frente para a câmera, atrás de uma mesa, em primeiro plano. Não fica claro em que momento da cronologia da história ele se insere. Fica claro que responde a questões, porque às vezes repete uma suposta pergunta e porque existem cortes que interrompem uma resposta para iniciar outra, simulando estética de entrevista. O depoimento transita por assuntos variados, inclusive, mas sem predominância, pela impressão do pintor acerca de Inês.



**FIGURA 4** - Estética do depoimento em “Crime Delicado” (2005)

Existe ainda uma alteração entre o colorido e o preto e branco na segunda etapa do filme. Os depoimentos são em preto e branco, assim como a cena final do filme, em que Inês abandona sua perna mecânica junto ao quadro exposto na galeria. Mas a exposição do processo de pintura do quadro e as cenas de perambulação de Antônio são em cores.

De todo modo, a não linearidade temporal, a inserção de depoimentos e a variação entre colorido e preto e branco na imagem introduzem uma pluralização nos recursos utilizados nas cenas anteriores, que tinham menos variações e gravitavam próximos de uma estética teatral, com preferência por longos planos fixos. A estética inspirada na teatralidade não é abandonada nesta segunda etapa, contudo ela passa a conviver com esses outros recursos que não necessariamente convergem para a teatralidade em sentido estrito ou, pelo menos, multiplicam suas possibilidades na apropriação pelo cinema.

Se a primeira parte do filme se caracterizava pela constituição do objeto-fetice e pela linha de maior inclinação que conduziu ao crime, a segunda se caracteriza pela multiplicação de linhas que poderíamos chamar de exposição da delicadeza. É apenas aqui que o filme explora a dimensão delicada que existe na cena do estupro. Seguimos, na segunda parte, a linha de Inês, saindo do estupro, passando pelo processo de pintura do quadro e pelo depoimento e chegando à cena final de rompimento. Aqui, portanto, existe uma linha que sai de uma constatação: “Sou uma prisioneira”, retorna ao processo de pintura que revela o sofrimento, chega ao limite da contradição no depoimento e conduz, finalmente, ao rompimento no final do filme.

Do ponto de vista de Antônio, a linha de maior inclinação mantém-se estagnada através de perambulações e delírios, mas também com o desinteresse que o filme lhe atribui. De personagem que detinha o foco com exclusividade, ele converte-se primeiramente em personagem vago, por meio de uma série de perambulações e alucinações, e, posteriormente, em personagem deliberadamente secundário. Os frames abaixo correspondem rigorosamente às últimas inserções de Antônio no filme, agora reduzido à condição de observador, sem fala e sem ação, existindo no quadro em profundidade de campo (frames 1 e 2 da Figura 5), ou em primeiro plano como objeto do qual se fala (frame 4) e sobretudo como objeto do olhar de Inês (frame 3).

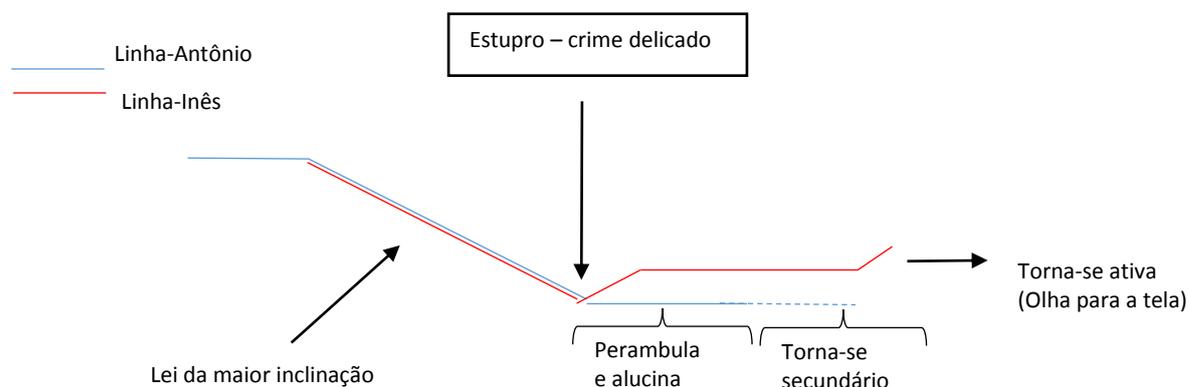


**FIGURA 5** – A última inserção de Antônio em “Crime Delicado” (2005)

Quanto ao pintor Campana, ele não chega a constituir uma linha propriamente dita, de modo que a sua introdução serve antes para complexificar a imagem, dotá-la de maior ambiguidade e atribuir outros níveis às linhas que vemos a partir de Antônio e Inês.

Se colocarmos em gráfico a linha-Antônio e a linha-Inês, podemos dimensionar, ainda que esquematicamente e desde já aceitando que se trata apenas de uma indicação, os fluxos que regem o filme. Vemos que o filme

possui uma orientação na primeira metade, um fluxo pulsional que conduz à entropia via lei da maior inclinação. Na segunda etapa vemos um deslocamento do processo pulsional que dominou a primeira metade, por meio do investimento na linha-Inês. A perambulação e alucinação na linha-Antônio já rompem com a lei da maior inclinação. Mas é a alteração de foco para a linha-Inês, associada com todas as inserções de Campana, que conduz à maior variabilidade, levando finalmente ao rompimento de Inês, ou, poderíamos dizer, à libertação, se tivermos em mente que o processo começa a partir da constatação que termina a cena do crime delicado: “sou uma prisioneira”.



### Algumas conclusões

“Crime Delicado” (2005) adentra um universo de pulsão, desejo, fetiche e perversão. Desde a primeira cena o filme faz questão de indicar o universo em que se insere: na peça de teatro, a locutora discursa sobre emancipação feminina e, em seguida, mulheres sádicas comandam homens masoquistas. Na cena seguinte, Antônio redige sua crítica: “As relações de sexualidade se transformam num instrumento palpável, como uma corda, um chicote, uma agulha. Em lugar da fala, o falo.”

As relações de “Crime Delicado” (2005) com o erotismo, com a falta de vergonha e com a corporalidade são recorrentemente destacadas (GULKA, 2009; CANEPA, 2006; CAMARGO, 2013). Da perspectiva deste trabalho, daquilo que o filme pode ensinar sobre a concepção de uma imagem-pulsão em dispersão, devemos retomar que o filme é dividido em duas partes. A primeira delas refere-se à constituição do fetiche e da linha de maior inclinação que conduz até o estupro como ponto culminante. Na segunda, a lei pulsional é substituída pela introdução de uma multiplicidade na imagem.

A multiplicidade está sobretudo na variação dos focos no filme. Vimos que na primeira parte o filme estabelece foco em Antônio e adota a sua perspectiva na concepção das cenas, a qual organiza toda a série de acontecimentos. Nesse sentido, é emblemática a cena no bar, em que casos isolados são unificados pelo olhar de Antônio. Na segunda parte do filme, a perspectiva de Antônio se dispersa por meio da perambulação e das alucinações do personagem. O foco torna-se mais complexo, flutuando progressivamente para a personagem Inês. Não é irrelevante, ainda, a inserção do foco em Campana, tanto na sua relação com Inês durante a pintura do quadro, quanto no longo depoimento em forma de entrevista para câmera.

A multiplicidade que existe num universo pulsional permanece restrita aos meios derivados. Vimos na análise de “Cronicamente Inviável” (2000) que o filme apresenta uma grande multiplicidade de locações, de personagem e de situações, as quais, todavia, estando submetidas a um mundo pulsional comum, conduzem sempre à mesma dinâmica pulsional. Na primeira parte de “Crime Delicado” (2005) ocorre o mesmo: todas as histórias de bar remetem Antônio a Inês-objeto e assim se precipitam na linha de maior inclinação. Logo, se há uma multiplicidade, seja de histórias de bar, de peças teatrais, de outra mulher que se aproxima, ela é apenas superficial, porque se reorganiza num fluxo de linha contínua, pulsional e mortal em torno da personagem de Antônio.

A multiplicidade da segunda parte do filme é de outra ordem porque insere focos contraditórios entre si. A focalização em Inês e Campana não alimenta a linha de maior inclinação, pelo contrário, faz com que ela se dissolva, se multiplique e, assim, impede que se consolide o esgotamento e o sufocamento que são típicos das imagens-pulsão.

A pulsão em dispersão de “Crime Delicado” (2005) é autônoma e concentra-se na primeira parte do filme. Ela aparece como um recurso que contribui para a flutuação no filme, sobretudo no que diz respeito à intensidade. À pulsão é contraposta a multiplicidade da segunda parte do filme.

Quanto ao cinema de imagens-pulsão, parece que ele é incompatível com a multiplicidade na imagem. A multiplicidade no cinema de imagens-pulsão permanece restrita aos meios derivados e se reorganiza sempre nas leis que conduzem ao esgotamento. O cinema de imagens-pulsão, além disso, não convive com a ambiguidade, ou convive apenas em um sentido muito

específico. Só podemos considerar o cinema de imagens-pulsão ambíguo se observarmos que ele não oferece encadeamentos realistas para os eventos. Pelo contrário, a degradação ocorre devido a uma força inevitável e inexplicável. Todavia, esta força em si das pulsões, que traz a morte consigo, não admite exceções, tampouco possui contrapontos. Logo, é a própria ambiguidade da imagem que não se sustenta, porque recapturada num fluxo de sentido único em direção à morte.

Por outro lado, podemos aprender em “Crime Delicado” (2005) acerca da utilização do cinema de imagens-pulsão como uma dispersão, um elemento utilizado numa parte específica do filme para constituição de uma obsessão, mas que posteriormente se dissolve na imagem, justamente devido à multiplicidade que o filme se ocupa em perseguir. A experiência de “Crime Delicado”, portanto, é um dos momentos em que a imagem-pulsão transcende a si própria na cinematografia brasileira dos anos 2000.

## REFERÊNCIAS

A CAUSA SECRETA. Direção de Sérgio Bianchi. Brasil: Agravo Produções Cinematográficas, 1994. 1 DVD (86 min.), color.

AMARELO MANGA. Direção de Cláudio Assis. Brasil: Olhos de cão produções, 2003. 1 DVD (100 min.), color.

ARAÚJO, Inácio. Tentação autoritária permeia imagens cheias de negatividade. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 17 de julho de 2000. Caderno Ilustrada.

BAIXIO DAS BESTAS. Direção de Cláudio Assis. Brasil: Quanta Centro de Produções Cinematográficas, Rec Produtores Associados Ltda. 2006. 1 DVD (80 min.), color.

CAMARGO, Raquel. Corpo, crime, tela, texto: ressignificação de um corpo divergente no filme Crime Delicado. Acta Científica do XXIX Congresso de la Asociación Latinoamericana de Sociología 2013. Disponível em: <[http://actacientifica.servicioit.cl/biblioteca/gt/GT26/GT26\\_doAmaralCamargo.pdf](http://actacientifica.servicioit.cl/biblioteca/gt/GT26/GT26_doAmaralCamargo.pdf)>. Acesso em: 30/08/2014.

CAMPOS, Renato Carneiro. **Tempo amarelo**: ensaios. Recife: Fundação Nabuco, 1980.

CÁNEPA, Laura Loguercio. Crime Delicado, de Beto Brant: cinema brasileiro sem vergonha. **Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación** - Dossiê Especial Cultura e Pensamento, Vol. II - Dinâmicas Culturais, p.127-133, dec. 2006.

CIDADÃO KLEIN. Direção de Joseph Losey. França: Lira Films, Adel Productions, Nova Films, Mondial Televisione Film, 1976. 1 DVD (123 min.), color.

CRIME DELICADO. Direção de Beto Brant. Brasil: Drama Filmes, Lumière, MG Ricca, MegaColor. 2005. 1 DVD (87 min.), color.

CRONICAMENTE INVIÁVEL. De Sérgio Bianchi. Brasil: Sérgio Bianchi, Gustavo Steinberg e Alvarina Souza e Silva. 2000. 1 DVD (101 min.), color.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985

DELEUZE, Gilles. **Cine II**: Los signos del movimiento y el tiempo. Buenos Aires: Cactus, 2011.

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

DELEUZE, Gilles. **Sacher-Masoch**: o frio e o cruel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

DELEUZE, Gilles. Zola e a fissura. In: \_\_\_\_\_. **Lógica do sentido**. 331-342 São Paulo: Perspectiva, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs** – capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo** – capitalismo e esquizofrenia 1. São Paulo: 34, 2010.

EISENSTEIN, Serguei. **La non-indifférent nature**. Paris: Union générale d'editions, 1978.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na cultura**. Porto Alegre: L&PM, 2013.

FREUD, Sigmund. **Os instintos e suas vicissitudes**. Edição *standard* brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Vol. XIV (1914-1916). Rio de Janeiro: Imago, 1974.

GULKA, Carla. Crime delicado: erotismo e arte. **Revista travessias**, vol.3, n.3. 2009.

KEHL, Maria Rita. O pacto do cinismo. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, p. 30-31, 4 de junho de 2000. Caderno Mais!

LE BRUN, Annie. **Sade**. Attaquer le soleil. Paris: Musée d'Orsay / Gallimard, 2014.

LE BRUN, Annie. **Les châteaux de la subversion suivi de Soudain un bloc d'abîme**. Paris: Gallimard, 2010.

LEITES, Bruno. Constituição e dispersão de imagens-pulsão no cinema brasileiro dos anos 2000. VALENTE, Antonio Costa; CAPUCHO, Rita. (orgs.) AVANCA 2015. Avanca: Edições cine-club de Avanca, 2015.

MIGLIORIN, Cezar. Uma vida sem morte. **Sessões do imaginário**, Porto Alegre, n.8, agosto de 2002.

NETO, José Teixeira. A vitória de Cronicamente inviável. **Comum. Inf.**, v.5, n.1/2, p.41-50, janeiro/dezembro de 2002.

O CHEIRO DO RALO. Direção de Heitor Dhalia. Brasil: Primo Filmes, Branca Filmes, Geração Conteúdo, RT Features, Tristero Filmes. 2006. 1 DVD (95 min.), color.

OURO E MALDIÇÃO. Direção de Erich von Stroheim. Estados Unidos: Metro-Goldwyn Pictures Corporation. 1924. 1 DVD (140 min.), p&b.

POCILGA. Direção de Pier Paolo Pasolini. I Film Dell'Orso, Internazionale Nembo Distribuzione Importazione Esportazione Film (INDIEF), IDI Cinematografica. 1969. 1 DVD (100 min.), color.

ROMANCE. Direção de Sérgio Bianchi. Brasil: Embrafilme. 1988. 1 DVD (90 min.), color.

XAVIER, Ismail. O concerto do ressentimento nacional. **Sinopses** (USP), São Paulo, v. IV, n.8, p.35-37. 2002.

Recebido em: 23.07.2015

Aceito em: 09.10.2015

## Reflexões analíticas sobre a paratextualidade fílmica: exercícios extra-campo e extra-texto documental

Cristiane Wosniak<sup>1</sup>

**RESUMO** – Este artigo se propõe a refletir e a analisar o filme documental “Pina” (2011) de Wim Wenders, sob a perspectiva da paratextualidade – segunda categoria de transtextualidade – proposta por Gérard Genette em sua obra “*Palimpsestes: la littérature au second degré*” (1982), aplicada ao cinema por meio do recorte de Robert Stam em “Introdução à Teoria do Cinema” (2003), evidenciando-se as intermédias do trailer oficial do texto fílmico e o design das capas de DVD, CD e pôster cinematográfico.

Palavras-chave: Cinema. Documentário. Dança. Paratextualidade. Reflexão.

---

<sup>1</sup> Doutora em Comunicação e Linguagens – linha de pesquisa: Estudos de Cinema e Audiovisual – pela Universidade Tuiuti do Paraná. Mestra pelo mesmo Programa – linha de pesquisa: Cibermídia e Meios Digitais. Professora Adjunta da Universidade Estadual do Paraná – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná. Coreógrafa da Têssera Companhia de Dança da Universidade Federal do Paraná. Membro do GP CINECRIARE (Cinema - Criação e Reflexão) da UNESPAR/FAP/CNPq e GRUDES (Desdobramentos Simbólicos do Espaço Urbano Narrativas Audiovisuais) da UTP/CNPq. E-mail: <[cristiane\\_wosniak@yahoo.com.br](mailto:cristiane_wosniak@yahoo.com.br)>.

## **Analytical reflections about filmic paratextuality: exercises offscreem and outside of documentary text**

Cristiane Wosniak<sup>1</sup>

**ABSTRACT** – *This article aims to reflect and examine documentary film “Pina” (2011), by Wim Wenders, from the perspective of paratextuality – second category of transtextuality – proposed by Gérard Genette in his work “Palimpsestes: la littérature au second degree” (1982), applied to movies through the cropping of Robert Stam in “Introdução à Teoria do Cinema” (2003), showing the different intermedia the official trailer of the film text and the design of the covers of DVD, CD and movie poster.*

*Keywords: Movies. Documentary. Dance. Paratextuality. Reflection.*

---

<sup>1</sup> *PhD in Communication and Languages - research area of interest: Cinema and Audiovisual Studies - Tuiuti University. Master degree at the same subject - research area of interest: Cybermedia and Digital Media. Assistant professor at the State University of Parana - Curitiba campus 2 / FAP (Paraná State College of Arts). Choreographer for Tessera Dance Company at the Federal University of Parana. Member of Study Group CINECRIARE (Cinema - Creation and reflection) from UNESPAR/FAP/CNPq and GRUDES (Symbolic Developments of the Urban Space within Audiovisual Narratives) UTP/CNPq. Email: <[cristiane\\_wosniak@yahoo.com.br](mailto:cristiane_wosniak@yahoo.com.br)>.*

## Introdução

O documentário “Pina” (2011), de Wim Wenders, é considerado neste artigo como um texto documental palimpsêstico.

Gérard Genette em “*Palimpsestes: la littérature au second degré*” (1982), apresenta a metáfora do palimpsesto como uma espécie de pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, mas que não a esconde de fato, sendo possível ler, em camadas sobrepostas e transparentes, ambos os textos: o antigo e o(s) novos sucessivamente ou superpostamente. Assim, no sentido figurado, o autor caracteriza palimpsestos como todas as obras derivadas de uma outra obra anterior, quer seja por transformação ou por imitação.

O filme “Pina” configura-se como um texto documental derivativo de obras textuais anteriores – coreografias de Pina Bausch – que transformadas por transposição, citação e alusão, são incorporadas a um novo *medium*; o documentário<sup>1</sup> contemporâneo de Wim Wenders.

O cineasta utiliza o recurso de depoimentos espontâneos que são extraídos por meio de perguntas *a priori* e não exibidas explicitamente no texto fílmico, de cada integrante do elenco – em *voz-off* e em voz corporalizada dançante – em relação à personagem homenageada. O recurso de *voz-off* a que este artigo se refere é aquele, cuja fonte imaginária do som/voz está situada no espaço fora-de-campo.

Memórias afetivas, imagens históricas de arquivos documentais audiovisuais, sobrepõem-se às imagens gravadas, não apenas no palco-locação-encenada no filme, mas também, nas ruas da cidade de Wuppertal, Alemanha e em seus arredores, onde Bausch viveu. Nesses ambientes – em uma celebração cinematográfica de elipses espaciais – fragmentos de depoimentos dançantes aludem a diversos excertos de obras repertoriais da companhia e podem ser visualizadas, por meio dos intérpretes que as performam em seus depoimentos fisicalizados, mas não necessariamente verbalizados.

---

<sup>1</sup> Com parceria entre a Alemanha, França e Reino Unido, o filme foi realizado pela produtora de Wim Wenders, a *Neue Road Movies* (Berlim), em colaboração com o *Tanztheater Wuppertal - ZDF/ZDF theaterkanal und ARTE*.

O filme foi lançado no Festival de Berlim, de 2011, e em 2012, concorreu ao *84th Academy Awards* de Melhor Documentário.

### **A Paratextualidade e a Circularidade do Texto Documental “Pina”**

A paratextualidade é a segunda categoria de relação intertextual e se refere à totalidade da obra. Segundo Genette, “é constituída pela relação, geralmente menos explícita e mais distante, que, no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente dito mantém com o que se pode nomear simplesmente seu paratexto” (GENETTE, 1982, p. 10)<sup>2</sup>.

A paratextualidade nomeia, portanto, todos os tipos diversos de textos que circulam ao redor de uma obra. Essa diversidade paratextual está contida, geralmente, em informações propostas no título da obra, no subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências e prólogos. O referido autor ainda menciona as notas marginais, as notas de rodapé, as epígrafes, ilustrações, releases, sinopses, autógrafos e outros aparatos oficiais do qual o leitor, segundo Genette, “nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende”<sup>3</sup> (GENETTE, 1982, p. 10-11).

Robert Stam em sua *Introdução à Teoria do Cinema* (2003), salienta a relevância desta categoria intertextual, aplicada ao cinema, lembrando aos leitores, o impacto informacional contido nos *designs* das capas dos DVDs, dos pôsteres do filme, nas camisetas, nos *trailers* veiculados na mídia, que adiantam a identidade ou estilo do texto fílmico.

Este artigo pretende refletir e argumentar sob dois aspectos mencionados por Stam, em relação à apresentação de alguns elementos paratextuais relevantes em “Pina: o *trailer*” oficial do texto fílmico, e o *design* das capas de DVD, CD e pôster cinematográfico.

### **O *trailer* oficial<sup>4</sup> de “Pina” e o encontro da palavra e do movimento dançante**

O *trailer* é um termo de origem inglesa, que significa aquilo que arrasta, ou aquilo que segue a pista; uma espécie de rastreador. Enquanto paratexto de

<sup>2</sup> Texto original: ‘est constitué par la relation, généralement moins explicite et plus distante, que, dans l’ensemble formé par une oeuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l’on ne peut guère nommer que son paratexte’.

<sup>3</sup> Texto original: ‘ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu’il le voudrait et le prétend’.

<sup>4</sup> O *trailer* oficial de “Pina” pode ser acessado em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=CNuQVS7q7-A>>. Acesso em: 01/07/2015.

matriz audiovisual, presta-se à função básica de promover e divulgar o texto cinematográfico ao qual se refere explicitamente. Sua constituição prevê uma média de duração entre um e três minutos, onde estão inseridas as principais imagens/cenas do filme, mostrando seu gênero, tema, clima e conteúdo, sem, contudo, antecipar o final.

O *trailer* de “Pina” (duração: 1min.:34’) constitui-se como um mosaico de imagens dançantes extraídas diretamente da película wenderiana, com o acréscimo de palavras/frases superpostas sobre estas imagens, ou sobre telas escuras, convocando o leitor/espectador na construção de possíveis sentidos. De forma persuasiva, instalam-se os seguintes encontros entre palavra e movimento dançante, ao som de uma trilha sonora (uma única música é ouvida<sup>5</sup>) que compõe o filme: inicialmente lê-se na tela preta, em letras minúsculas e maiúsculas: is it DANCE? is it THEATRE? Or is it just LIFE? (trad. livre: isto é DANÇA? Isto é TEATRO? ou isto é apenas VIDA?).

No momento em que a palavra LIFE, em letras maiúsculas, surge na tela, irrompe uma imagem dinâmica, em plano médio, de um casal formado pelo dançarino Andrey Berezin e pela dançarina Ruth Amarante. Ela cai defronte ao dançarino (Figura 1). Ele a apara, antes que ela chegue ao chão. Ocorre um corte abrupto, uma visível quebra das regras de continuidade, pelo acionamento de um procedimento cinematográfico de *jump-cut* e em seguida as imagens remetem ao dançarino Rainer Behr, correndo até o alto de uma colina (Figura 2), ao som da mesma melodia, em uma espécie de som extradiegético, pois seus gestos não são sincronizados com seus movimentos e a ambientação – locação externa – também não é condizente com o ritmo da paisagem sonora. Seria a proposta de uma leitura sobre a celebração da vida (entre quedas e recuperações, baixos e altos), sendo mencionada alusivamente e explicitamente no *trailer*?

---

<sup>5</sup> O tema musical/trilha que compõe o trailer de “Pina”, é a música do compositor japonês, Jun Miyake, “Lillies of the Valley” (duração: 5min.:29’). Esta é a segunda música do CD/*original soundtrack*, do filme.



**FIGURA 1** – Paratextualidade  
**Fonte:** (*Frame trailer/PINA* (2011) - recorte da autora)

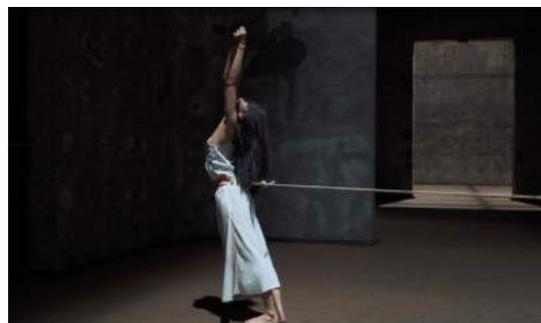


**FIGURA 2** – Paratextualidade  
**Fonte:** (*Frame trailer/PINA* (2011) - recorte da autora)

Após o estabelecimento desse primeiro contato com o leitor/espectador, o paratexto/*trailer* avança, com outras palavras sendo evidenciadas na tela, também em letras maiúsculas, nesta ordem específica: *LOVE; FREEDOM; STRUGGLE; LONGING; JOY; DESPAIR; REUNION; BEAUTY; STRENGTH*. Para cada uma dessas alusões verbais, corresponde uma série de imagens dinâmicas ou segmentos fílmicos de *Pina*. Para efeitos de exemplificação por amostragem, o artigo analisa apenas três possíveis relações. Nessa trilogia de exemplos, a palavra é sempre sucedida por imagens que corroboram e intensificam suas possíveis premissas significantes verbais.



**FIGURA 3** – Paratextualidade  
**Fonte:** (*Frame trailer/PINA* (2011) - recorte da autora)

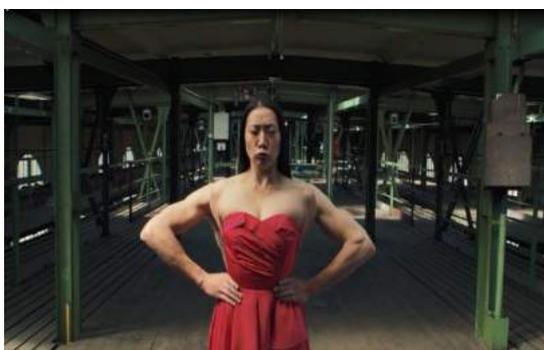


**FIGURA 4** – Paratextualidade  
**Fonte:** (*Frame trailer/PINA* (2011) - recorte da autora)

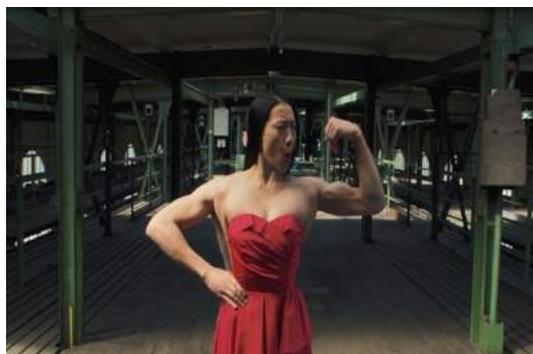
A palavra de origem inglesa, *STRUGGLE* (trad. livre: grande esforço/empenho), é sucedida pela imagem da bailarina Tsai-Chin Yu, com uma corda amarrada na cintura, tentando em vão libertar-se, enquanto corre e luta desesperadamente para tocar um dos cantos de um aposento deserto (figuras 3 e 4).

Enquadrada em plano geral e aberto, Yu, descalça, traça uma camisola branca, curta e seus cabelos estão soltos. A relação indutiva/associativa entre palavra e ação é evidente.

O conteúdo informacional verbal incrustado no *trailer*, é livre de ruído comunicacional, neste momento. O surgimento da palavra *STRENGTH* (trad. livre: força), em outro momento da narrativa do *trailer*, é sucedido pelas imagens dinâmicas, em primeiro plano, da dançarina Azusa Seyama com cabelos soltos e que traja um vestido vermelho, sem mangas. Em sua interpretação cênica, ela simula – entre caretas estereotipadas, como se estivesse fazendo ‘força’ – estar flexionando os braços, exibindo o seu músculo bíceps, quando na verdade, trata-se de seu parceiro na cena, o dançarino Fabien Priville, quem se encontra, disfarçado/oculto, por detrás de Seyama a executar as flexões de braço (figuras 5 e 6).



**FIGURA 5 – Paratextualidade**  
**Fonte:** (*Frame trailer/PINA* (2011) - recorte da autora)



**FIGURA 6 – Paratextualidade**  
**Fonte:** (*Frame trailer/PINA* (2011) - recorte da autora)



**FIGURA 7 – Paratextualidade**  
**Fonte:** (*Frame trailer/PINA* (2011) - recorte da autora)

A cena pueril, engraçada e ao mesmo tempo, irônica, é interrompida, quando os dois dançarinos iniciam um *pas de deux*. Seyama é sustentada por Prioville, enquanto este gira sobre seu eixo corporal. Toda a cena transcorre em um local repleto de sustentáculos, vigas de metal e chão de madeira (figura 7) sugerindo a caixa de máquinas do trem elevado existente na cidade alemã.

Cabe salientar que a cena – *pas de deux* – recortada no paratexto/*trailer* e colada no texto fílmico, por sua vez, alude à obra bauschiana “*Für die Kinder von gestern, heute und morgen*”.<sup>6</sup> Essa peça teve sua estreia em 25 de abril de 2002. O tema principal são os paradoxos do mundo infantil transportados para o mundo adulto e vice-versa. Em uma das cenas, os dançarinos, Seyama e Prioville, executam os mesmos movimentos, com o mesmo figurino em que se apresentam no trailer e no texto fílmico.

O surgimento da palavra, *JOY* (trad. livre – alegria/regozijo), em um outro momento do *trailer*, é sucedido pela imagem dinâmica da dançarina Regina Advento, em plano geral, aberto e com angulação da câmera em *plongée*, percorrendo – correndo descalça e segurando a barra de seu vestido vermelho curto – um espaço/ambiente amplo, com grama verde e com três cadeiras espalhadas em fila. Advento sobe no encosto de uma das cadeiras e, com o peso do seu corpo/movimento, faz com que a cadeira se desloque e tombe, enquanto ela parece descrever, com este movimento curvilíneo e descendente, uma espécie de celebração da leveza e da alegria de se mover livremente (figuras 8 e 9).

Na corrida de superação de ‘obstáculos/cadeiras’, Advento é auxiliada por um dançarino que, seguidamente, reposiciona as cadeiras, para a dançarina repetir sua sequência. Em cada queda acentuada, Advento murmura um longo som diegético/ruído, agudo e quase inaudível, que parece sinalizar o seu contentamento e satisfação na execução dessa movimentação que se sobrepõe à paisagem sonora musical.

O *trailer* oficial do texto fílmico não parece ter o intento único de persuadir, comunicar e/ou divulgar comercialmente o filme. Sua configuração poética, ancorada na matriz audiovisual híbrida, mescla valores

---

<sup>6</sup> Tradução livre da autora: ‘Para as crianças de ontem, hoje e amanhã’.

comunicacionais, porém, dá margens à construção de sentidos abertos e polissêmicos.



**FIGURA 8 – Paratextualidade**  
**Fonte:** (*Frame trailer/PINA* (2011) - recorte da autora)



**FIGURA 9 – Paratextualidade**  
**Fonte:** (*Frame trailer/PINA* (2011) - recorte da autora)

Pressupõe-se que o sistema audiovisual/*trailer* é um meio frio. Como meio frio, na concepção de Marshall McLuhan (2003), tem baixa definição, alto teor de informação, mas pouca precisão em seus dados, ou seja, uma obra aberta, podendo-se inferir que se trata de um texto cuja fragmentação sígnica e híbrida é sua marca estrutural. Tal afirmação encontra ancoragem teórica nas palavras da semioticista Lucrécia Ferrara (2001), ao argumentar: “o signo [*trailer*] não-verbal é de baixa definição; a informação dele decorrente pode ser rica, porém pouco saturada em relação à precisão dos seus dados; em consequência, árdua e diversificada é a tarefa de seu receptor.” (FERRARA, 2001 p. 14).

Em decorrência do fato de que o paratexto/*trailer* pode ser visto como um aglomerado de sistemas sígnicos (visuais, sonoros, hápticos), sua associação não é explícita, redundante e livre de ruídos: ao contrário, precisa ser produzida e está implícita em sua própria estrutura significativa, no próprio modo de produzir-se “no” e “entre” os fragmentos sígnicos que os compõem.

Salienta-se que tanto o documentário quanto o paratexto que circula ao seu redor – o *trailer* cinematográfico – desvencilhando-se da centralidade lógica e consequentes, linearidade e contiguidade do sentido, têm, nas palavras de Ferrara, “uma outra lógica, onde o significado não se impõe, mas pode se distinguir sem hierarquia, numa simultaneidade; logo, não há um sentido, mas sentidos que não se impõem e que podem ser produzidos” (FERRARA, 2001, p. 16).

Conclui-se, portanto, que há certa coerência na configuração poética do *trailer* que dá sustentação ao argumento do texto wenderiano. Ele enuncia, alude e antecipa o estilo e perspectiva documental, calcada no signo dança, do filme a ser exibido.

### **A paratextualidade e as (inter)mídias em(de) “Pina”**

O *design* selecionado para representar o texto fílmico nos paratextos/capas de DVD, CD com a trilha sonora e no pôster fílmico, ancora-se, em primeira instância, na imagem fotográfica bidimensional (Figura 10) de um excerto da coreografia “*Vollmond*”<sup>7</sup> (2006), de Bausch, que se constitui, por sua vez, em um dos textos coreográficos preexistentes ao filme documental de Wim Wenders.



**FIGURA 10** - Paratexto Fotográfico  
**Fonte/autoria:** (Donata Wenders/2011)<sup>8</sup>

Como textos paratáticos e significantes, tanto a fotografia, quanto a capa do DVD ou o pôster possuem diversos componentes com suas significações específicas e que se articulam uns aos outros para produzir a mensagem global, relativa à divulgação do texto fílmico. Entretanto, a matriz imagética – a

<sup>7</sup> “*Vollmond*” (trad: Lua Cheia) é uma peça coreográfica de Pina Bausch, que estreia em 2006. Disponível em: <<http://www.pina-bausch.de/stuecke/vollmond.php>>. Acesso em: 20/06/2015.

<sup>8</sup> A autoria da fotografia (2011) é de Donata Wenders para a *Neue Road Movies/GmbH*. Disponível em: <<http://arttattler.com/archivewimwenderspina.html>>. Acesso em: 24/06/2015.

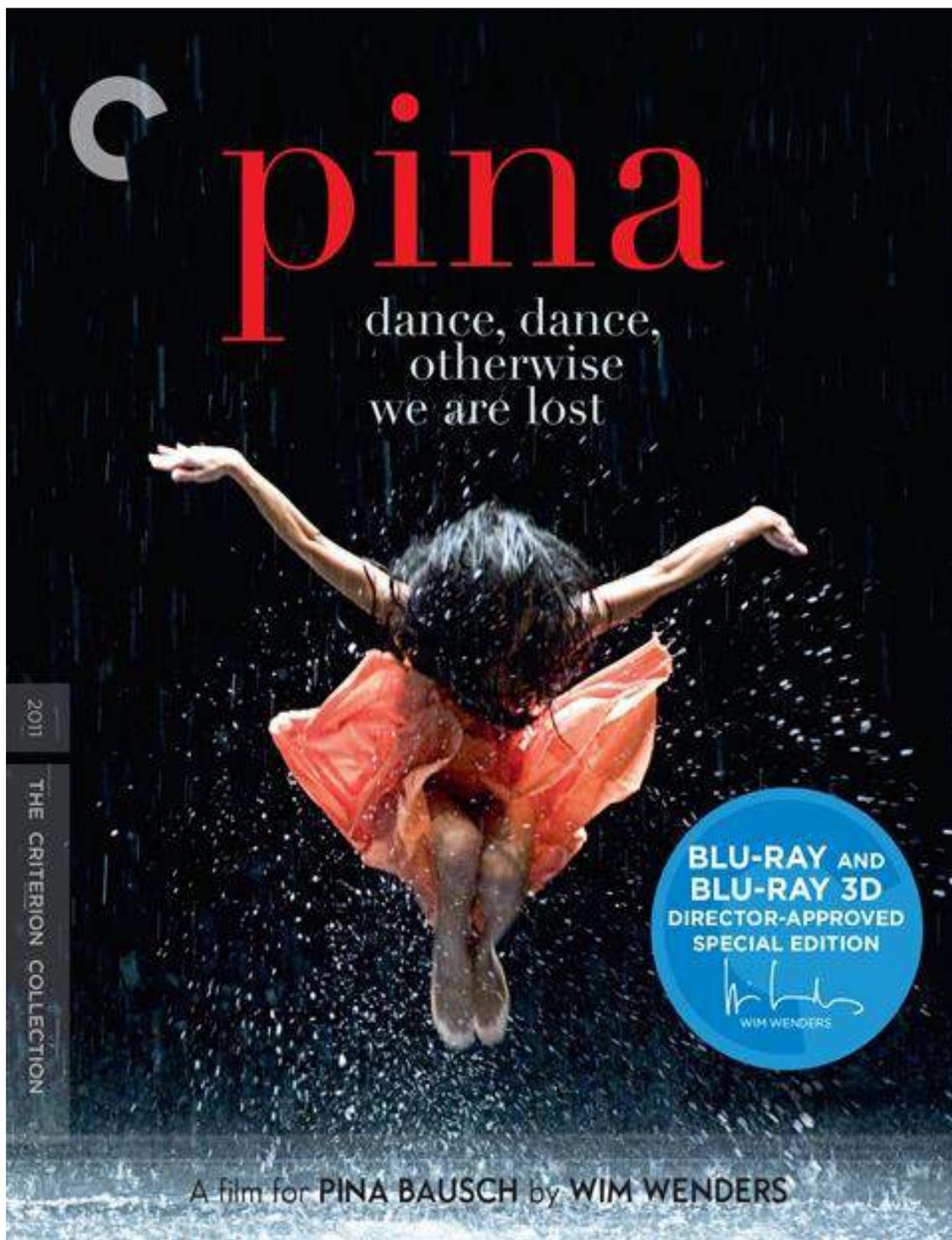
figura feminina saltando em meio a uma paisagem/ambiente repleta d'água – é uma constante a ser levada em consideração.

Quais seriam os critérios elencados que levaram à seleção dessa imagem indexical [*Vollmond*] como *design* dos paratextos de(em) “Pina”?

O uso recortado da imagem feminina atua como um texto/*design* centralizador, e intermediático, para ser inserido nos demais paratextos mencionados do documentário “Pina”, produzindo novos sentidos, novos textos, com expressões atualizadas. Como paratextos híbridos, utilizam mais de um recurso de expressão: a linguagem visual e a verbal.

Salienta-se que em “*Vollmond*”/“Lua Cheia”, Bausch remete-nos à uma reflexão sobre o espaço e o tempo de representação. Uma imensa rocha paira inerte no canto direito do palco, enquanto dançarinos em ações não linearizadas ou lógicas, dançam e constroem durante o processo, sentidos semióticos, por associações e argumentos gerados a partir dos ícones cinéticos. Tanto o discurso dançante, como o visual, enquanto textos, não devem ser considerados como um argumento roteirizado e hermético, mas o resultado de uma leitura que se constrói no processo que é interativo e relacional. É preciso interagir em trânsito semiótico com os diálogos corporais propostos pelo desfile de dançarinos de ambos os sexos, ao dançarem em um espaço repleto d'água, que cai do teto, sobre os intérpretes e sobre a rocha, estática e implacável, encharcando o ambiente cênico.

Os diálogos dançantes sugerem não uma empatia, mas ao contrário, a sensação de uma incomunicabilidade entre os gêneros, mote recorrente das obras de Bausch. Nesta perspectiva, não apenas homens e mulheres se opõem na cena, mas o próprio movimento rivaliza com a imobilidade da grande rocha. Vida e morte, fluidez e fixidez, duelam constantemente, propondo um jogo incessante na busca de sentidos para a existência da própria dança na busca de seus (des)limites. Nada é verbalizado em cena, mas tudo é dito, por meio dos gestos, dos movimentos e da voz do corpo dançante. Na transposição da cena coreográfica para a imagem fotográfica e, a seguir para a imagem metonímica do cartaz/pôster fílmico (Figura 11), percebe-se a essência, o instante em que o significado premente deixa-se capturar.



**FIGURA 11** – Paratexto Capa de DVD/pôster  
Fonte/autoria: (Jetzt Kaufen/2011)<sup>9</sup>

<sup>9</sup> A autoria do material gráfico original/*Original Pina-filmplakat* é de Jetzt Kaufen (2011): *marketing & distribution alle Recht Vorbehalten – made by Novagraphix*. Disponível em: <[www.pina-film.de](http://www.pina-film.de)>. E também disponibilizado em: <[www.terroirgourmet.com/2012/10/pina.homenagem-de-wim-wenders-sobre-a-vida-de-pina-bausch](http://www.terroirgourmet.com/2012/10/pina.homenagem-de-wim-wenders-sobre-a-vida-de-pina-bausch)>. Acesso em: 04/06/2015.

O instantâneo do voo simbólico da intérprete feminina em meio a uma profusão de água contrasta com a imobilidade decisiva e irremediável da rocha, estando ambos os elementos lado a lado na cena.

Na elaboração do material publicitário paratextual, para efeitos de divulgação – cartaz/pôster e capa do DVD – como forma de discurso massivo, a proposição da criação assenta-se na questão da persuasão: qual instância icônica favorecerá o texto/ideia/mensagem/significado de movimento/dança, matéria primeira de que é constituído o texto documentário “Pina”?

De que forma e com que meios poder-se-ia anunciar e persuadir o leitor/espectador de que se trata de um texto – representação semântica do discurso – apoiado na forma dançante ou ícone cinético?

A opção, como parece indicar o paratexto imagético, foi a imagem da intérprete feminina capturada no instantâneo de movimento (salto) em meio a uma profusão de cor quente (alaranjada) e com a corroboração do discurso verbal – a frase: *dance, dance, otherwise we are lost*.<sup>10</sup>

Seria este o sentido pretendido como mote do filme documentário? A dança poderia ser uma resposta, ao menos temporária, para o discurso não verbal, para a signagem<sup>11</sup> expresiva do indizível?

Cabe salientar como corroboração desta hipótese, uma frase proferida pela própria Pina Bausch, em voz-off [minutagem: 07min.: 28’], “... *também as palavras não ajudam muito, elas apenas evocam as coisas... É aí que entra a dança...*” (PINA, 2011).

Seria a dança, por meio das vozes dialógicas de Bausch e Wenders, a voz do texto documental, explicitadas na campanha publicitária para divulgação em massa?

O paratexto fotográfico focaliza um movimento de salto (ausência de base de suporte/pés em contato com o solo) com os joelhos flexionados, os pés unidos e os braços alongados em abdução, acima do nível da cabeça e mantendo-se as palmas da mão voltadas para baixo. Observa-se que a

<sup>10</sup> Tradução livre: ‘dancem, dancem, do contrário estamos perdidos’.

<sup>11</sup> *Signagem* é o neologismo criado por Décio Pignatari (1984) para evitar usar o termo linguagem ao se referir a fenômenos não verbais, como por exemplo, a fotografia, a televisão, o teatro, e, neste caso, a dança, ou especificamente, o cinema ou documentário contemporâneo (sistema áudio-hápticovisual).

intérprete calça um par de sapatos brancos e sua cabeça com cabelos negros soltos e fartos, pende para baixo, olhando para o chão.

Esta sensação de movimento é reforçada pelos pingos d'água que jorram em sua figura, vindos de cima e se espalham pelo chão. No lado oposto do enquadramento, ou seja, do lado direito, encontra-se inerte, a figura de uma imensa rocha na coloração preta-acinzentada, iluminada por um fecho de luz clara o que faz com que sua superfície reflita um intenso brilho. Este elemento possui arestas disformes, angulosas e a luz incidente sobre si, projeta uma espécie de sombra no palco. Sobre um fundo negro, destacam-se apenas os pingos d'água caindo e se esparramando no chão.

Na provável construção de sentido das intermédias paratextuais, são estabelecidas, a seguir, algumas oposições entre os elementos simbólicos que constituem o discurso dos textos híbridos. No paratexto imagético fotográfico, a principal oposição refere-se a dois sistemas:

1) o movimento/salto da dançarina – em sua fluidez, vida, sensação de calor, de leveza de negação da gravidade terrena, em atitude de dança;

2) a imobilidade simbólica da rocha – em sua fixidez, morte, sensação de frio, peso, submissão à força da gravidade, em atitude de antidança ou imobilidade.

Esta oposição é perceptível de diferentes maneiras: o movimento é representado pelo personagem da dançarina vestida de alaranjado, auxiliada pelo reconhecimento de um movimento/salto. Em uma dupla ação, a dançarina, ao mesmo tempo, que salta e nega a gravidade, mantém sua cabeça voltada para o nível baixo/solo, delegando ao leitor/espectador, a certeza de que este salto em breve retorna ao seu local de origem e torna-se uma potência de movimento (cima/baixo/cima) que se traduz em dança. A imobilidade é representada pela rocha que, com sua solidez e inércia, emblematiza a fixidez, a incapacidade de geração espontânea de movimento, matéria-prima da dança, logo, em oposição, gera o conceito de antidança. A fluidez e espontaneidade também podem ser atribuídas ao elemento água, que se torna abundante no enquadramento e um elemento adicional à corroboração do discurso do movimento, da dança.

Na passagem do *medium* fotográfico para as intermédias mencionadas, a cena é recortada metonimicamente e o emblema/alegoria dançarina destaca-se

no centro da imagem. A rocha, suprimida nos paratextos (capa de DVD e pôster), cede lugar ao tema/mensagem principal do documentário wenderiano: a dança. Acima da imagem da intérprete feminina, paira a frase ‘*dance, dance, otherwise we are lost*’, confirmando a retórica de que somente pela dança chega-se à compreensão do(s) significado(s) para os quais as palavras, podem não ser suficientes – mote do documentário – e lembrando que esta frase abre e encerra o referido filme].

Nessas intermédias paratextuais híbridas projeta-se, possivelmente, uma espécie de narrador em 3ª pessoa: trata-se do discurso de Bausch e da ideologia de um sistema denominado *tanztheater*, por meio do qual a dança torna-se uma voz do corpo em movimento com significantes e códigos próprios, capazes de exprimir o discurso do indizível pelas signagens híbridas da dança e do teatro.

O sujeito/dançarina torna-se a mediadora, a portadora da mensagem ‘*dance, dance, otherwise we are lost*’. Ela aponta e sugere o caminho/exemplo do movimento, como acordo para se encontrar os significados de possíveis mensagens, por meio da dança. É o que Thereza Rocha (2000) considera um ato comunicativo, significando que, neste caso, deve-se “inserir o corpo no jogo comunicacional, diante do qual ele deve saber falar e ser compreendido” (ROCHA, 2000, p. 151).

Stam (2003, p. 232) lembra, ainda, que o material – texto paratextual – distribuído na imprensa “muitas vezes pauta sua reação aos filmes” e essas informações, portanto, contribuem sobre o impacto e a recepção do texto fílmico.

Por meio do acesso a informações coletadas no *site*<sup>12</sup> oficial de Wenders, verifica-se o fato de que o cineasta e Bausch decidiram realizar um trabalho colaborativo e no ano de 2008 chegaram ao projeto do que se tornaria o documentário “Pina”. Bausch, que não pretendia que Wenders abordasse sua biografia, mas se concentrasse em sua obra, seu método de criação e acima de tudo no *Tanztheater Wuppertal*, seleciona, dentre sua vasta produção, quatro obras emblemáticas que poderiam sintetizar seu credo artístico e por

---

<sup>12</sup> Disponível em: <[http://www.wim-wenders.com/movies/movies\\_spec/pina/pina.htm](http://www.wim-wenders.com/movies/movies_spec/pina/pina.htm)>. Acesso em: 30/06/2015.

meio das quais os intérpretes de sua companhia poderiam desfilarem movimentos e ações dançantes, que simbolizariam a dialética da tensividade constante de suas composições.

Entretanto, a coreógrafa e diretora falece em 2009 e o documentário é finalizado por Wenders como uma espécie de tributo, reverência e homenagem à sua conterrânea e artista vanguardista.

A importância dada aos objetos cênicos icônicos nas obras de Bausch é uma realidade estética. Os dançarinos se opõem, chocam, transcendem, manipulam, e atuam com os adereços, em uma espécie de parceria consentida. Trabalha-se no nível das ambiguidades e das subjetividades. Nesse caso, como assinala Fábio Cypriano (2005), “a dança-teatro apresenta, ao mesmo tempo, os sinais positivos e negativos das situações apresentadas. Isto permite que o leitor/espectador tome uma decisão, se assim o quiser” (CYPRIANO, 2005, p. 114).

O trecho de “*Vollmond*”/“Lua Cheia” (2006), uma das últimas obras concebidas por Bausch, é a obra que finaliza o documentário e, nesta perspectiva, a dança parece propor uma síntese do corolário-chave bauschiano: oposição entre homens e mulheres, transcendência do gesto, por meio da repetição e fragmentação do movimento, significados simbólicos e narrativas enviesadas, além da negação da lógica da linearidade, ocupando-se o palco plenamente, com recursos tais como o fluxo contínuo de água que cai do teto inundando o palco e a iluminação expressiva sobre a imensa rocha inerte, em uma alusão à “*Vollmond*”/“Lua Cheia” e aos efeitos inusitados causados pela presença desta forma simbólica, que, embora estática, é o fio condutor que gera a tensão e a premissa entre os intérpretes, que são impelidos ao movimento, ao jogo coreográfico. A dança, em “*Vollmond*”/“Lua Cheia”, ocupa o espaço de representação em uma conversa dialógica com o obstáculo que se apresenta *in loco*. Bausch preocupa-se com a interpretação aberta de seu público, evitando, sempre que possível, direcionamentos e enfoques restritivos em seus textos de dança, o que é possível verificar, em entrevista da artista, concedida à Cypriano (1998): “eu acho que uma peça deve ser tão aberta para mim quanto para os outros para que cada um possa construir sua própria peça nela” (CYPRIANO, 1998, p. 129).

Os paratextos criados especificamente para a divulgação do documentário, apresentam, em sua estrutura híbrida, o personagem central, identificado como ‘a’ dançarina do *Tanztheater Wuppertal*, a própria encarnação poética e estilizada de Bausch, devido à presença dos elementos icônicos do vestido alaranjado (figurino e cor recorrentes nas obras bauschianas), no instante do salto (o fator imprevisível), além da presença dos pingos d’água (manifestação celebrada em outras obras da diretora, tal como em sua peça “*Arien*” (1979)).<sup>13</sup>

A estilização desta figura/dança/Bausch remete à identificação do conteúdo a ser narrado/falado/dançado no texto documentário: o acordo tácito afirma tratar-se da ‘voz do corpo dançante’.

Segundo Denis Bertrand (1985, p. 412), uma estilização pode ser polêmica ou contratual. E o autor acrescenta: “a estilização é a reprodução do conjunto dos procedimentos do discurso de outrem, isto é, do estilo de outrem.” Fica claro que os signos icônicos ou figurativos estão na imagem por algo mais que eles próprios, estão presentes pelas conotações que evocam.

Se a mensagem contém sentido, este tem de ser lido pelo leitor que, em sua relação com o paratexto, mobiliza diversos códigos, alguns quase universais (percepção), outros estruturados socialmente (analogia) e outros ainda ancorados no contexto sociocultural. Na corroboração destes pressupostos, convoca-se a hipótese traçada por Elizabeth Bastos Duarte (2000), descrita a seguir:

Se o texto é manifestação, produto material de um processo de significação e sentidos, se o texto é outro que o sujeito, em verdade, testemunhando não só sua ausência, como também a da coisa referente – evidentemente existe um aquém e um além do texto que o transcendem e constituem seu processo de enunciação, não podendo, porém, ser dele – texto – dissociados, não só porque impregnam o texto, tornando difícil esta segmentação, como também porque uma dissociação forçada deixaria escapar muitos dos sentidos textuais. (DUARTE, 2000, p. 33).

<sup>13</sup> “*Arien*” (“Árias”) – é uma peça coreográfica de Pina Bausch, para o *Tanztheater Wuppertal*. Estreia mundial: 12 de maio de 1979. Para maiores informações consultar o endereço: <<http://www.pina-bausch.de/stuecke/arien.php>> Acesso em: 29/06/2015.

## Considerações Finais

Este artigo procurou refletir sobre a paratextualidade intermediática – *trailer* oficial do texto fílmico e o *design* das capas de DVD, CD e pôster cinematográfico – presente no filme documental “Pina” (2011) de Wim Wenders, a partir da teoria proposta por Gérard Genette e aplicada por Robert Stam, tomando-se as devidas precauções, à área de cinema.

Por meio da breve análise de alguns elementos paratextuais em(de) “Pina”, foi possível perceber que no processo de construção de sentido ou significado polissêmico de uma mensagem, muitas vezes o visual determina uma contaminação do verbal pelo icônico.

A metáfora do palimpsesto, proposta por Genette, como uma espécie de pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, mas que não a esconde de fato, sendo possível ler, em camadas sobrepostas e transparentes, ambos os textos: o antigo e o(s) novos sucessivamente ou superpostamente pode ser aplicada na análise dos elementos paratextuais.

No sentido figurado, o autor caracteriza palimpsestos como todas as obras derivadas de uma outra obra anterior, quer seja por transformação ou por imitação.

O conhecimento dos mecanismos intradiscursivos na determinação de prováveis sentidos, nesse caso, pode auxiliar no processo de leitura, codificação/decodificação de paratextos híbridos.

Na análise dos suportes intermediáticos derivados e transformados a partir do *medium* “Pina” (2011), evidenciaram-se pistas para elucidar os possíveis modos com os quais o documentário articula e dialoga com as oposições movimento/imobilidade, leveza/peso, ação/inação, levando-se em consideração o diálogo travado de forma persuasiva com o espectador/consumidor do texto fílmico.

Assim sendo, esse artigo evidencia um provável percurso analítico, uma possível interpretação reflexiva, mas que não se pretende esgotada, visto que na leitura de textos poéticos, performáticos, híbridos e abertos, as possibilidades são, polissemicamente, infinitas.

## REFERÊNCIAS

ARIEN. Disponível em: <<http://www.pina-bausch.de/stuecke/arien.php>> Acesso em: 29/06/2015.

BERTRAND, D. L'espace et le sens. Paris-Amsterdam: Hadès/Benjamin, 1985.  
CYPRIANO, F. Pina Bausch ergue sua Babel. In: **Revista Bravo!**, nº 13. São Paulo, 1998, p. 129.

\_\_\_\_\_. **Pina Bausch**. São Paulo: CosacNaify, 2005.

DUARTE, E. B. Considerações sobre a produção midiática. In: **Mídias e Processos de Significação**. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. São Leopoldo: UNISINOS, 2000.

FERRARA, L. **Leitura sem palavras**. São Paulo: Ática. Coleção Princípios, 2001.

GENETTE, G. **Palimpsestes**: la littérature au second degré. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

MCLUHAN, M. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Trad. Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 2003.

PIGNATARI, D. **Signagem da televisão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PINA. Direção de Wim Wenders. Alemanha-França-Reino Unido, 2011, colorido, 106 min. DVD, Neue Road Movies, colorido, NTSC, 2014.

ROCHA, T. O corpo na cena de Pina Bausch. In: ANTUNES, A. (org.). **Lições de dança 2**. UniverCidade, 2000 (p. 143-174).

STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. 5ª. ed. Campinas: Papyrus, 2003.

WENDERS, D. Imagem fotográfica de Vollmond. Disponível em: <<http://arttattler.com/archivewimwenderspina.html>>. Acesso em: 24/06/2015.

WENDERS, W. Site oficial do cineasta. Disponível em: <[http://www.wim-wenders.com/movies /movies\\_spec/pina/pina.htm](http://www.wim-wenders.com/movies /movies_spec/pina/pina.htm)>. Acesso em: 30/06/2015.

Recebido em: 20.07.2015

Aceito em: 09.10.2015

## Verdade ou desafio? Birdman e os novos caminhos para o cinema mainstream

Jeferson Ferro<sup>I</sup>

Fernando Andacht<sup>II</sup>

**RESUMO** – Filmes “baseados em fatos verídicos” têm sido frequentemente premiados pelo Oscar. O recente sucesso de “*Birdman – ou a inesperada virtude da ignorância*” (maior vencedor da última premiação), em que a representação realista do mundo é desestabilizada, pode indicar a abertura para novas estratégias narrativas no cinema voltado ao grande público? Em busca de respostas, refletiremos sobre a ficção contemporânea, focando em aspectos relacionados à narrativa hollywoodiana clássica e ao hibridismo na linguagem cinematográfica atual.

Palavras-chave: *Birdman*. Cinema *mainstream*. Realismo. Hibridismo.

---

<sup>I</sup> Mestre em Literatura (UFPR), doutorando em Comunicação (UTP), pesquisa narrativas ficcionais contemporâneas, com especial interesse pelas relações de verossimilhança no cinema.

<sup>II</sup> Doutor em Filosofia - Universidad de Bergen, Professor Titular do Depto. de Teoria y Metodología, da Facultad de Información y Comunicación de la Universidad de la República (Udelar), Montevideú, Uruguai, e Professor Compartilhado na Universidade Tuiuti do Paraná.

## **Truth or dare? Birdman and the new paths for mainstream cinema**

Jeferson Ferro<sup>I</sup>

Fernando Andacht<sup>II</sup>

**ABSTRACT** – *Films “based on actual events” have often been awarded at the Oscar. Can the recent success of Birdman – or the unexpected virtue of ignorance (the great winner in the last edition), in which the realistic representation of the world is shaken, introduce new narrative strategies in movies made for larger audiences? We will reflect upon contemporary fiction, focusing on aspects related to the classic Hollywood narrative style and the hybridization in current cinema language.*

*Keywords: Birdman. Mainstream cinema. Realism. Hybridization.*

---

<sup>I</sup> *Master in Literature (UFPR - Federal University of Parana State), Phd in Communication (UTP - Tuiuti University), who researches contemporary fictional narratives, with special interest on likelihood relation in cinema.*

<sup>II</sup> *Phd in Philosophy - Universidad de Bergen, Professor within the Theory and Metodology faculty, at the Facultad de Información y Comunicación de la Universidad de la República (Udelar), Montevideú, Uruguai, and Guest Professor at the Tuiuti University.*

Considerado o grande vencedor da última edição do Oscar (conquistou quatro prêmios, os de melhor filme, roteiro, fotografia e diretor), “*Birdman – ou a inesperada virtude da ignorância*” foi sucesso de público e crítica na temporada 2014/2015. Além dos Oscars, venceu dois Golden Globes, o Bafta de melhor fotografia, quatro prêmios em Veneza e mais duas centenas de prêmios em festivais de menor expressão ao redor do mundo. Financeiramente, foi a maior arrecadação da carreira de Alejandro Iñárritu nos EUA: U\$42 milhões, para um orçamento de produção em torno de U\$18 milhões. Todavia, a recepção crítica ao filme não chegou a ser unânime. Ainda que claramente favorável, sobretudo na imprensa norte-americana, “*Birdman*” recebeu avaliações ruins por parte da crítica de cinema. Num primeiro momento, o filme causou surpresa aos críticos por se distinguir radicalmente das produções anteriores de seu diretor, sendo marcado por elementos que estavam praticamente ausentes na cinematografia de Iñárritu (“*Amores Brutos*” - 2000, “*21 Gramas*” - 2003, “*Babel*” – 2006 e “*Biutiful*” - 2010): o humor, a linearidade narrativa, a trilha sonora envolvente. O diretor mexicano era conhecido por levar às telas dramas intensos, retratos pungentes da dor e do desespero humanos em situações limite. Além disso, seus filmes anteriores foram montados como verdadeiros quebra-cabeças, compostos por ações paralelas e *flash-backs* costurados ao longo da narrativa. “*Birdman*”, portanto, incorpora uma série de novidades na produção de seu diretor. E quais novidades ele traria para o universo da narrativa clássica, tradicionalmente celebrada em Hollywood? Eis a questão que nos interessa responder.

Neste sentido, a inserção do elemento fantástico – o super-herói “*Birdman*” e os poderes tele cinéticos que ele parece emprestar ao protagonista do filme –, habitando um espaço ambíguo na trama, é um aspecto a ser destacado. Em “*Birdman*”, técnicas de edição e filmagem – como a inserção de imagens digitais e a movimentação da câmera (obra do diretor de fotografia Emmanuel Lubezki, premiado pela Academia em 2013 por “*Gravidade*”), que persegue os personagens pelo set, intensificando a sensação de proximidade – estarão imbricadas ao desenvolvimento da trama, revelando uma combinação original de novas possibilidades na realização cinematográfica.

Vencer um bom número de Oscars, por si só, não significa que um filme seja um acontecimento relevante para a história do cinema. Na verdade, os

vencedores do grande prêmio da academia norte-americana costumam se encaixar no grupo das realizações convencionais. É justamente nesse sentido que a vitória de “*Birdman*” chama nossa atenção: por não ser uma narrativa convencional no contexto cinematográfico do *mainstream*. Uma comparação com os últimos cinco vencedores do prêmio de melhor filme pode nos ajudar a entender por quê:

<b>Ano</b>	<b>Vencedor</b>
<b>2014</b>	12 anos de escravidão
<b>2013</b>	Argo
<b>2012</b>	O Artista
<b>2011</b>	Discurso do Rei
<b>2010</b>	Guerra ao Terror

**QUADRO 1** – Vencedores do Oscar de melhor filme

O que vemos nessa lista é, com a exceção de “O Artista” – filme mudo, em preto e branco, concebido como uma homenagem à história do cinema –, um conjunto de filmes cujo apelo narrativo está calcado na representação de fatos históricos. São filmes “baseados em fatos verídicos”, ou seja, realistas, preocupados com a dramatização de uma verdade (histórica) que se busca revelar ao espectador por meio da narrativa fílmica. Os conflitos dos personagens, suas lutas internas, estão a serviço de uma narrativa que tem o fato histórico em primeiro plano. O contexto sócio-histórico também se faz presente em “*Birdman*”. O egocentrismo das celebridades midiáticas, a popularização do banal e insignificante no mundo digital, o conflito entre a arte e o entretenimento grotesco. Todavia, ainda que estas sejam portas legítimas de interpretação para o filme, seu centro gravitacional é a jornada do protagonista, imerso em conflitos existenciais e problemas concretos no relacionamento com seus familiares e colegas de trabalho, todos envolvidos na realização de uma peça teatral cuja apresentação de estreia será o clímax da

narrativa. Como alguns críticos mencionam, “*Birdman*” encena, em primeiro plano, “o pesadelo da alma de Riggan” (MUREDDA, 2015).

Esse pesadelo, por sua vez, é corporificado na figura de seu alter ego, o super-herói “*Birdman*”, e nos seus supostos poderes sobrenaturais. O elemento fantástico, aliado ao trabalho de montagem que buscou apagar as marcas de corte entre as cenas, tornando a passagem do tempo diegético invisível, gera um potencial de estranhamento para o filme que certamente não passa despercebido ao espectador. Guimarães, ao comentar a polêmica recepção que filmes como “*Cidade dos Sonhos*” (2000) e “*O Fabuloso Destino de Amélie Poulin*” (2001) tiveram, em virtude de seu uso inovador de recursos digitais na narrativa, aponta para as possibilidades de “redimensionamento da criatividade e do exercício do imaginário” (2005, p. 8) que a hibridização do cinema contemporâneo – a mistura de imagens geradas por computador com aquelas captadas pela câmera – pode suscitar. “*Birdman*”, ao que tudo indica, atua nesse sentido. Cabe-nos, portanto, analisar estas possibilidades dentro do cenário artístico atual para tentar compreender como isto acontece.

### **O hiper-realismo na ficção contemporânea**

Nos últimos anos, percebe-se uma tensão crescente no universo da produção audiovisual em relação às fronteiras entre o real e a ficção. Em 1999, “*A Bruxa de Blair*”, um filme de terror de baixíssimo orçamento, tornou-se um fenômeno mundial apoiando-se na estratégia de “fingir ser um documentário”. O filme foi produzido com atores amadores, abandonados pela produção numa floresta – supostamente o local em que a bruxa de Blair teria aparecido. O intuito dessa estratégia era o de reforçar o sentido de verossimilhança de suas ações e falas, basicamente improvisadas, e a dramaticidade das cenas, gravadas pelos próprios atores com uma câmera de mão. O resultado dessa experiência foi então lançado como se fosse um documentário, apoiado por falsas notícias plantadas na mídia, o que depois foi desmentido pela produção.

Antes disso, porém, “*The Truman Show*” (1998) já havia, premonitoriamente, nos alertado para o risco de a vida comum ser reduzida a um programa de *reality show* na televisão – estilo cujo reinado seria consolidado pela franquia Big Brother, lançada em 1999, e que segue firme até os dias de hoje. A influência deste modelo televisivo e de suas técnicas de

filmagem já é bastante visível em produtos ficcionais populares, como os seriados “*The Office*” e “*Modern Family*”, por exemplo, que incorporam a estética da câmera documental em suas narrativas. No cinema também temos exemplos marcantes desta tendência de aproximação com o real. Um caso recente é “*Under the Skin*” (2013), de Jonathan Glazer, filme de ficção-científica/suspense que foi gravado de maneira original: a atriz principal (Scarlett Johansson), representando seu personagem, dirige pelas ruas de uma pequena cidade escocesa com uma câmera escondida. Ela aborda transeuntes desavisados que se tornam, sem saber (num primeiro momento), personagens de um filme de ficção. “*Boyhood*” (2014), projeto de Richard Linklater e principal concorrente de “*Birdman*” na última edição do Oscar, é outro acontecimento interessante dentro desse cenário. Seu grande feito foi o de ser realizado ao longo de 12 anos, com os mesmos atores, incorporando suas transformações físicas e as marcas da passagem do tempo real à narrativa fílmica. Apesar de se tratar de um filme ficcional sem qualquer intenção de se fazer passar por documentário, sua estratégia de filmagem ao longo de tantos anos potencializa o sentimento melancólico da inexorável passagem do tempo, e dessa forma confere um apelo documental à sua realização.

Não são apenas o cinema e a televisão que sentem os efeitos de um redimensionamento estético das fronteiras entre o real e o ficcional. Na pintura e nas artes plásticas em geral este fato tem sido digno de nota ao menos desde os anos 70. O pintor espanhol Pedro Campos, com suas telas a óleo que reproduzem imagens cotidianas com precisão milimétrica, levando o espectador incauto a acreditar que são fotografias, e o escultor australiano Ron Mueck, autor de esculturas da figura humana hiper-realistas e de enormes dimensões (como “*Baby Girl*”, 2006), são apenas dois exemplos desta tendência. Na literatura contemporânea, por sua vez, nota-se a presença marcante do discurso confessional e autobiográfico. Romance brasileiro mais premiado pela crítica nos últimos anos, “*O Filho Eterno*” (2008) , de Cristóvão Tezza, é um exemplo da estética da ficcionalização da vida real. Em comentário sobre essa tendência, Christian Schwartz observa que “[...] os cruzamentos entre ficção e não-ficção parecem ter se tornado, particularmente nas duas últimas décadas, o terreno artístico mais fértil no campo das letras.” (SHWARTZ, 2012, p. 36)

Nos estudos literários, a problematização de como a arte representa o mundo é uma questão fundamental: vem desde a Poética de Aristóteles, pelo menos, e já passou por vários desdobramentos. Em que pese essa longa trajetória de reflexão, a questão nunca se fecha. Há uma tensão permanentemente aberta em torno do tema que ganha novos contornos em cada época, conforme os meios de produção e os estilos narrativos se modificam. Dois momentos dessa discussão, no âmbito da teoria literária, nos parecem dignos de um resgate oportuno para nossa discussão. O primeiro deles é o texto do poeta romântico inglês Samuel Taylor Coleridge, “Biographia Literaria”, de 1817. Coleridge havia publicado, juntamente com Wordsworth, em 1798, a coletânea “*Lyrical Ballads*”, livro fundador do Romantismo inglês. No trecho que reproduzimos a seguir, o poeta reflete sobre seu processo de criação em busca de uma justificativa literária para o emprego de elementos até então pouco convencionais na literatura: “[...] de modo a transportar de nossa natureza profunda um interesse humano e uma semelhança de verdade suficiente para propor a tais sombras da imaginação a desejada suspensão da descrença, naquele momento, o que constitui a fé poética” (1817, chap. XIV – trad. nossa, grifos nossos).

A frase “suspensão da descrença” tornou-se, desde então, muito importante para os estudos literários, funcionando como uma espécie de autorização tácita para o uso de elementos sobrenaturais na escrita. É importante perceber como esse conceito representava um rompimento com uma tradição literária que, mesmo quando lidava com eventos inverossímeis, adotava um discurso realista. O romance “As Viagens de Gulliver” (1726), por exemplo, inicia com uma nota do editor que apresenta o autor daquele relato como uma pessoa real no mundo e, além disso, alguém extremamente confiável: “[...] e realmente o autor era tão distinguido por sua veracidade, que se tornou uma espécie de provérbio entre seus vizinhos de Redriff, quando alguém afirmava algo, dizer, era tão verdade como se o Sr. Gulliver o tivesse dito” (SWIFT, 2004, p. 10-11). Podemos entender, portanto, que Coleridge, ao empregar a frase “suspensão da descrença”, queria defender seu direito de tratar literariamente de temas e eventos que não pudessem ser considerados como naturais, ou seja, pertencentes ao mundo real, sem ter que fingir o contrário – como o faz Swift, por exemplo. Mary Shelley, na edição de 1831 de

seu “Frankenstein”, seguiria Coleridge na sua tentativa de conciliar a literatura com o sobrenatural. A autora incluiu um prólogo em que justifica o elemento fantástico de sua obra, argumentando que “ainda que impossível como realização física, ao delinear as paixões humanas oferece um ponto de vista mais compreensivo e verdadeiro para a imaginação do que qualquer forma de relato de fatos reais” (2015, trad. nossa). Tradicionalmente, o termo “suspensão da descrença” tem sido utilizado em referência a obras de fantasia e ficção científica. Todavia, os estudos contemporâneos da narrativa apontam para um desgaste do conceito: já estaríamos tão bem treinados para o universo da ficção fantástica que hoje faria mais sentido pensar em contratos de crença, ao invés de atos de fingimento, que se estabelecem diante de determinadas obras de ficção (BILLANDZIC, 2008).

A outra referência literária que nos interessa para essa discussão vem de um texto de Oscar Wilde, de 1889: “A Decadência da Mentira”. Neste ensaio, escrito em forma de diálogo, Wilde critica duramente a literatura realista/naturalista de sua época, inspirada num socialismo emergente, que almejava produzir um retrato profundo e verdadeiro do mundo real. O personagem de Wilde nos diz: “Os antigos historiadores apresentavam-nos deliciosas ficções sob a forma de fatos; o moderno romancista oferece-nos fatos estúpidos à guisa de ficções.” (1994, p. 28-9) Wilde defende um ideal de beleza estética na arte, repudiando qualquer compromisso com o real. Em outro trecho, seu personagem declara:

[O jovem escritor] [...] muitas vezes acaba por escrever romances tão fiéis à vida que perdem toda verossimilhança. [...] E se nada pode reprimir, ou, ao menos, modificar essa monstruosa idolatria do fato, a Arte tornar-se-á estéril e a Beleza desaparecerá da terra. (p. 30)

Enfim, Wilde defende a primazia do artístico sobre o factual.

Nos dias atuais, como poderemos entender esse movimento em direção ao reality empreendido pela produção audiovisual? Haverá hoje uma supervalorização da verdade referencial no cinema? Seria esta tendência hiper-realista uma resposta às possibilidades de manipulação dos meios de reprodução da imagem inerentes ao mundo digital, hoje ao alcance de qualquer um? Robert Stam nos lembra que “[...] uma vez que sabemos que as imagens podem ser criadas eletronicamente, ficamos mais céticos quanto ao seu valor

de verdade.” (2000, p. 319-20, trad. nossa) Os efeitos dessa perda do valor documental da imagem no universo da ficção audiovisual, todavia, ainda são pouco claros.

Sabemos que o cinema nasce, experimentalmente, no final do século XIX, contemporâneo da tendência realista na literatura. Conforme nos lembra Manovich (1995, p. 2, trad. nossa): “O cinema surgiu do mesmo impulso que originou o naturalismo, a estenografia e os museus de cera. O cinema é a arte do índice, é uma tentativa de se fazer arte com pegadas.” Quando o cinema começa a desenvolver uma linguagem narrativa própria, ela é em grande medida inspirada na literatura e calcada na reprodução realista das imagens. Não é à toa, portanto, que profissionais como cenógrafos e maquiadores tenham sido tão importantes para o desenvolvimento da indústria cinematográfica no século XX – era preciso convencer o espectador da verossimilhança daquilo que se apresentava na tela. Hoje, os artistas da maquiagem e do cenário sentam-se à frente de uma tela de computador, e o filme que nos captura o olhar pode ter sido inteiramente criado por imagens de coisas que nunca existiram fisicamente no mundo. Como Manovich ressalta, “[...] o cinema não pode mais se distinguir claramente da animação. Ele não é mais uma tecnologia indicial de mídia, mas, antes, um subgênero da pintura” (1995, p. 3, trad. nossa).

Para o teórico Ismail Xavier (1977), a linguagem cinematográfica se desenvolveu entre dois polos: “a opacidade e a transparência”. Enquanto o cinema opaco seria aquele que chama a atenção para seus elementos constitutivos, evidenciando ao espectador que há pessoas por trás da câmera contando uma história, organizando as imagens de uma determinada maneira etc., o cinema transparente seria aquele calcado numa técnica de representação que deseja ser invisível, com o intuito de envolver o espectador no filme como se a história naturalmente se desenrolasse diante de seus olhos. Para Xavier, no cinema clássico, essencialmente transparente: “[...] trata-se de projetar na tela um microcosmo que se propõe, na sua totalidade, como réplica em relação ao mundo do lado de cá; e, em suas relações internas, constitui uma rede consistente de fatos que parecem contar-se a si mesmos” (2005, p.62). O cinema se apresentaria ao espectador, dessa forma, como uma “janela para o mundo”. É por esta janela que tomamos conhecimento de fatos

inequívocos, que verdades históricas nos são reveladas. Outro teórico do cinema clássico, Bordwell, vai nos dizer que:

É tarefa da narração clássica convidar à formulação de hipóteses altamente prováveis e exclusivas e então confirmá-las, mantendo ao mesmo tempo a diversidade no desenvolvimento concreto da ação. [...] No conjunto, a narração clássica administra o ritmo de fruição do filme solicitando ao espectador que elabore o syuzhet e o sistema estilístico de uma única forma: construindo uma fábula denotativa, unívoca e integral. (2005, p. 298)

Ainda que Bordwell e Xavier tomem como base para seu trabalho de análise da narrativa cinematográfica um conjunto de filmes produzidos por Hollywood anterior à década de 70, não é difícil de constatar como estas características do cinema transparente são dominantes até hoje. No grupo dos vencedores do Oscar de melhor filme no período de 2010 a 2014, listados no Quadro 1, nota-se que em nenhum deles há qualquer tendência ao “opaco”, ou seja, à revelação das técnicas narrativas, ou ainda qualquer falha na observância dos três critérios básicos mencionados por Bordwell: denotação, unidade de sentido e integridade narrativa. “*Birdman*”, por sua vez, nos parece dispor desses elementos de uma forma original que, em certa medida, contraria os cânones da representação clássica no cinema hollywoodiano.

### **“*Birdman*” – ou a luta pela verdade**

Crise de identidade, futilidade do mundo das celebridades, vaidade, envelhecimento, sentido da vida: todas essas são opções válidas enquanto possibilidades interpretativas para “*Birdman*”. Entretanto, se temos que definir um grande tema ao redor do qual toda a trama, e a própria feitura do filme, se desenvolve, só há uma palavra a escolher: a verdade. Isso não quer dizer, todavia, que “*Birdman*” seja um filme realista no sentido de que se ocuparia em revelar uma verdade inequívoca que está em algum lugar fora da tela. Pelo contrário, é na permanente tensão da dúvida entre o que é verdadeiro e o que não é, dentro da própria narrativa, que o filme encontra seu brilho. A verdade que está em conflito aqui é a da experiência humana de seus personagens, tão somente. Ademais, o que interessa em “*Birdman*” é problematizá-la, e não capturá-la.

A narrativa se desenvolve dentro de um teatro, o espaço da representação ao vivo, ambiente indicial por natureza. No palco, é o olho-no-olho entre atores, e entre estes e a plateia, o que prevalece. Riggan Thomson, estrela decadente de Hollywood, investe suas economias na produção de uma peça na Broadway, estrelada, dirigida e escrita por ele a partir de um conto de Raymon Carver (Sobre o que falamos quando falamos no amor). O universo diegético em que se desenrola o filme é, portanto, antagônico ao que seu protagonista ocupava e onde amealhou fama e fortuna: o do filme de efeitos especiais, gênero em que a realidade é falsificada em função da fantasia e do delírio da emoção fácil, potencializados pela tecnologia – e que, numa coincidência nada acidental, fora também o universo do ator que o interpreta, Michael Keaton. Essa busca pela “verdade”, a tensão entre o autêntico e o falso, irá muito além do cenário, pois estará representada em praticamente todos os conflitos entre os personagens, além, claro, do grande embate de Riggan Thomson com sua própria consciência, encarnada na figura fantasmagórica do personagem-herói. Além disso, nós, espectadores, nos descobriremos dentro de uma charada aparentemente sem resposta – o que é real e o que é imaginário para Riggan: “Thomson, assim como o espectador, não sabe o que é verdade e o que é teatro (ou cinema): ele pode levitar? Consegue fazer objetos flutuarem? Está morto?” (DÁVILLA, 2015)

Logo na primeira cena do filme, após o prólogo em que vemos um foguete cruzando o céu, nos deparamos com Riggan flutuando em seu camarim, em pose de meditação. Minutos depois, leremos, no canto inferior do seu espelho, a frase: “Uma coisa é uma coisa, não o que se diz sobre aquela coisa”. Mais tarde, novamente no camarim, Riggan ouvirá de “*Birdman*”: “Nós deveríamos ter feito aquele *reality show* que nos ofereceram.” (31’) Irônica e nada casual, a referência ao *reality show* é uma chave de leitura poderosa para o filme, pois esse tipo de programa costuma combinar encenação da realidade, busca da originalidade, confinamento e conflito de egos – todos ingredientes pronunciados na trama de “*Birdman*”. Alguns outros momentos marcantes em que a determinação do real é problematizada são:

1. Quando Riggan e sua filha (Sam) discutem, ela o lembra de que ele parece estar fora do mundo, pois não tem identidade virtual

- (Facebook ou Twitter). Sam encerra a discussão com a frase: “É você que nem existe.” (40’);
2. O personagem de Riggan, Eddie, durante uma encenação da peça, declara, em sua última e derradeira fala: “Eu não existo. Eu não estou aqui.” (44’);
  3. Riggan se coloca no topo de um prédio, prestes a pular, quando ouve de uma moradora do prédio vizinho, que o enxerga do terraço: “- Isso é de verdade ou você está fazendo um filme?” Ao que ele responde, após um segundo de hesitação: “- Um filme.” E ela rebate: “- Vocês do cinema são cheios de lorota.” (91’)

Esse debate sobre o que é real e verdadeiro de forma alguma fica restrito ao protagonista. Ele envolve todo o universo do teatro e seus atores num grande jogo representativo. Numa das sequências mais marcantes do filme, após uma apresentação teste, as duas atrizes, Leslie e Laura, estão no camarim. Leslie acaba de ter uma discussão violenta com seu namorado e colega de palco, Shiner, pois ele havia tentado transar com ela durante a encenação da peça – ironicamente, eles não conseguem fazer sexo na vida real há muito tempo. Psicologicamente abalada, ela chora e procura consolo nos ombros de Laura, quando lhe diz: “Eu sempre sonhei em ser uma atriz da Broadway, desde que eu era pequena e agora estou aqui. E eu não sou uma atriz da Broadway, eu ainda sou uma criança. Eu continuo esperando alguém me dizer que eu cheguei lá.” (46’) Laura então segura seu rosto e declara, em tom sério: “Você chegou lá”. Em seguida, Riggan, que é namorado de Laura, entra no camarim e faz um breve discurso elogioso a Leslie, dizendo-lhe o quão bela, talentosa e importante ela é. Agora é a vez de Laura chorar no ombro da amiga: “Dois anos e ele nunca disse algo assim pra mim.” E então Leslie repetirá para Laura os elogios que recebeu de Riggan. A cena se encerrará com um beijo apaixonado entre elas. São duas atrizes no camarim, após uma pré-estreia, encenando uma para outra o que gostariam de ter ouvido “de verdade”, enquanto problematizam suas relações amorosas e identitárias, acrescentando mais uma camada de dúvida para a trama.

Shiner, por sua vez, ao mesmo tempo em que representa a salvação do projeto teatral de Riggan – ele é incorporado ao elenco quando um ator se acidenta –, o antagoniza, dificultando a realização da peça como pode: questiona o texto, fica bêbado no palco durante uma apresentação teste, reclama do cenário. Ele é o personagem que inverte os valores “realidade e ficção” e proclama a arte como única coisa essencialmente verdadeira no mundo – ecoando Oscar Wilde. Para Shiner, a verdade é sempre maior no palco do que na vida. Na cena da briga com Leslie, ao término da apresentação teste, ela lhe dirá: “Talvez lá em cima você seja o Sr. Verdade. Mas no mundo real, onde realmente conta, você é uma baita fraude.” (45’) Mas ele certamente não pensa assim. Em seus jogos pueris com Sam (“verdade ou desafio?”), no terraço do teatro, ele sempre escolherá a verdade. Quando ela reclama que Shiner nunca escolhe “desafio”, ele dirá: “A verdade é sempre interessante.” (51’) E ainda, referindo-se ao palco: “Eu não finjo lá – apenas em todos os outros lugares.” Shiner não apenas duvida da capacidade de Riggan realizar seu projeto, ele também sabota sua motivação. Ao saber que Riggan tinha uma ligação pessoal com Carver – o escritor teria assistido a uma encenação escolar em que Riggan atuou e, ao final, lhe enviado um elogio rabiscado em um guardanapo, “Obrigado por uma atuação honesta.” (35’) –, Shiner deliberadamente se apropria da história: numa entrevista a um suplemento cultural de jornal, conta-a como se fosse sua, o que deixa Riggan furioso e ainda mais complexado.

O clímax do filme acontece ao final da apresentação de estreia, quando Riggan, ao invés de usar uma arma de mentira para encenar o suicídio de seu personagem, usa uma arma de verdade – Shiner havia, durante um ensaio, lhe pedido que usasse uma arma mais convincente. Ele não morre, mas é seriamente ferido. Não por acaso, a primeira cena no palco do teatro havia se encerrado com sangue, o daquele mau ator que sofre um “acidente” e em seguida é substituído por Shiner. É o sangue humano que abre e fecha a jornada dos personagens no palco. Nas palavras da crítica Tabhita, que teria o poder de arruinar a peça com uma resenha negativa: “Thomson deu à luz uma nova forma de arte que só pode ser descrita como ‘super-realismo’. Sangue foi derramado literal e metaforicamente por artista e público, sangue de verdade. O sangue que tem dolorosamente faltado nas veias do teatro americano.”

(105') Minutos depois, no quarto do hospital em que Riggan está internado, o filme será encerrado com um final aberto: a última cena é um sorriso de Sam, ao olhar para o céu, da janela, procurando o pai. Ouvimos sons de pássaros e pensamos: o que aconteceu com ele?

A montagem do filme, por sua vez, nos leva ao extremo do naturalismo: os cortes são invisíveis na maior parte do tempo. Conforme nos lembra Xavier: "...o 'efeito de janela' e a fé no mundo da tela como um duplo do mundo real terá seu ponto de colapso ou de poderosa intensificação na operação de montagem." (2005, p. 25) Aqui, é claro, a opção foi a de potencializar o efeito da transparência, o que por sua vez se choca com a indistinção entre o mundo imaginário de Riggan e a realidade diegética. Acrescente-se a isso o fato de que a trilha sonora transita em dois níveis: é trilha enquanto elemento técnico, é também "personagem" (possui caráter denotativo), pois o músico que a executa aparece duas vezes durante o filme, e temos mais um elemento de confusão entre o "opaco e o transparente". A crítica de cinema reconheceu a qualidade das atuações e da técnica de filmagem em "*Birdman*" de forma praticamente unânime. Todavia, houve quem visse aí um virtuosismo vazio, alegando que o filme seria um punhado de clichês hollywoodianos embalados numa técnica de filmagem impecável, num filme confuso, e por isso mesmo enganador (FRODON, 2015). Para nós, é justamente a combinação da técnica narrativa com as peculiaridades da trama o que faz deste filme um acontecimento digno de nota no universo do cinema *mainstream* – forma e conteúdo são aqui absolutamente indissociáveis e interdependentes. Diferentemente do cinema realista clássico, que quer garantir a integridade do mundo diegético, "*Birdman*" nos convida a apagar a linha que separa o sonho da realidade. Bordwell nos lembra que (grifos nossos):

Enquanto a narração do cinema de arte pode promover um apagamento das linhas de separação entre a realidade diegética objetiva, os estados mentais dos personagens e os comentários narrativos inseridos, o filme clássico nos solicita a supor distinções bastante claras entre esses estados. (BORDWELL, 2005, p. 290)

Ao espectador de "*Birdman*" não é dado o direito de traçar uma linha clara que separa o que é estado mental do que é realidade diegética, efeito alcançado graças ao uso de modernas tecnologias de manipulação de

imagens. Manovich, ao refletir sobre a reconfiguração do imaginário em nossa sociedade a partir do impacto das novas mídias, chama a atenção para as possibilidades cada vez maiores de se expor e manipular o universo interior dos indivíduos: “O que antes havia sido um processo mental, um estado único e individual, agora torna-se parte da esfera pública.” (2001, p. 60) Em “*Birdman*”, é como se nós, os espectadores, tivéssemos um acesso direto à consciência do protagonista, como se vivêssemos a sua loucura – não há um filtro que nos indique em que momento ele começa a sonhar. Refletindo sobre os efeitos das tecnologias digitais na produção cinematográfica, tendo em mente a produção dos anos 90, Manovich reforça o argumento de que o cinema *mainstream* permanece profundamente ligado à representação realista do mundo, em que pese a ampla utilização de recursos tecnológicos na construção e modificação das imagens:

Embora hoje a maior parte dos lançamentos em Hollywood envolva cenas manipuladas digitalmente, o uso dos computadores é cuidadosamente escondido. O cinema narrativo comercial ainda continua preso ao estilo realista clássico em que imagens funcionam como imaculados documentos fotográficos de alguns eventos que se passaram diante da câmera. O cinema se recusa a abandonar seu efeito cinemático original, um efeito que, de acordo com a penetrante análise feita por Metz nos anos 70, depende da forma narrativa, do efeito do real e da arquitetura cinematográfica funcionando conjuntamente. (1995, p. 11, trad. nossa)

Pois é justamente na organização deste conjunto – forma narrativa, efeito do real e arquitetura cinematográfica, para retomar as palavras de Manovich – que “*Birdman*” nos parece capaz de apontar para um novo horizonte no cinema *mainstream*. Em “*Birdman*”, o real e o imaginário se sobrepõem para dar sustentação à trama: o hiper-realismo das técnicas de filmagem e montagem, criador de uma estética próxima do documental, é conjugado à presença fantástica do personagem imaginário e seu efeito sobrenatural às ações do protagonista, que se mistura à trama desde o primeiro momento e nunca nos deixa saber ao certo o que é real e o que não é. Ao tornar indistinguíveis no fluxo diegético estados mentais, alucinações e representação realista da ação, “*Birdman*” encena a tensão entre “a opacidade e a transparência” na arte contemporânea, entre nossa latente atração pelo real e o reconhecimento de sua impossibilidade última de determinação, numa

narrativa construída a partir de múltiplos conflitos sobre a determinação da verdade, que se revelam tanto na trama e na caracterização dos personagens quanto no processo da montagem cinematográfica, culminando numa obra com final aberto. Por tudo isso, o sucesso de “*Birdman – ou a inesperada virtude da ignorância*”, vencedor dos prêmios mais importantes da edição de 2015 do Oscar, nos sugere a possibilidade de o cinema *mainstream* estar se abrindo a estratégias narrativas que, de alguma maneira, fogem aos preceitos da estética hollywoodiana clássica.

## REFERÊNCIA

BILANDZIC, Helena. Fictionality and perceived realism. **Communication Theory**, n. 18, 2008.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria Contemporânea do Cinema**, vol. II. São Paulo: Editora Senac, 2005.

COLERIDGE, Samuel. Biographia Literaria. 1814. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/6081/6081-h/6081-h.htm>>. Acesso em: 08/12/2014.

DÁVILLA, Sérgio. Cheio de referências, Birdman é o mais ousado do Oscar. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 28. jan. 2015. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/01/1581416-critica-cheio-de-referencias-birdman-e-o-mais-ousado-do-oscar.shtml>>

FRODDON, Jean-Michel. Birdman: l’illusion de la complexité. 24/02/2015 Disponível em: <<http://www.slate.fr/story/98321/birdman-parfait-oscar-meilleur-film>>. Acesso em: 14/04/2015.

GUIMARÃES, Denise. O hibridismo no cinema contemporâneo. **Revista Contracampo**, n. 13. Niterói: UFF, 2005.

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

\_\_\_\_\_. What is digital cinema? (1995) Disponível em: <<http://manovich.net/index.php/projects/what-is-digital-cinema>>. Acesso em: 15/03/2015.

MUREDDA, Angelo. Easy virtue: Alejandro González Iñárritu's Birdman. Disponível em: <<http://cinema-scope.com/CURRENCY/EASY-VIRTUE-ALEJANDRO-GONZALEZ-INARRITUS-BIRDMAN/>>. Acesso em: 14/04/2015, 18h23.

SCHWARTZ, Christian. Gênese autobiográfica da ficção. Curitiba: Biblioteca Pública do Paraná, **Jornal Cândido**, no. 09, abril de 2012.

SHELLEY, Mary. Frankenstein. (1831) Disponível em: <<http://literature.org/authors/shelley-mary/frankenstein/preface.html>>. Acesso em: 07/07/2015.

STAM, Robert. **Film theory** – an introduction. Massachusetts: Blackwell, 2000.

SWIFT, Jonathan. As viagens de Gulliver. (1726) eBooks Brasil: 2004. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/gulliver.pdf>>. Acesso em: 23/05/2015, 23h07.

WILDE, Oscar. **A decadência da mentira e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Recebido em: 26.08.2015

Aceito em: 09.10.2015



## Nas dobras farmacopolíticas, a palavra encarnada e a discursividade do corpo: o escândalo da verdade em estamira

Juslaine Abreu Nogueira<sup>1</sup>

**RESUMO** – A partir das noções de estética da existência e de cuidado de si, formuladas por Michel Foucault, esta pesquisa reproblematisa o olhar sobre as condutas insurgentes na Educação, trazendo a personagem Estamira, do documentário brasileiro dirigido por Marcos Prado, para pensar relações mais além da normalização, da identidade, da tolerância e da inclusão, desafiando-nos à construção de uma relação-outra com a verdade, numa perspectiva menos jurídico-econômica e mais ético-estética.

Palavras-chave: Biopolítica. Estética da existência. Estamira. Psiquiatrização.

---

<sup>1</sup> Doutora em Educação. Professora Adjunta no curso de Cinema da Universidade Estadual do Paraná – Unespar, campus Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP), onde participa do Grupo de Pesquisa Cinema: Criação e Reflexão (CineCriare – Unespar/CNPq). Também é pesquisadora do Laboratório de Investigação em Corpo, Gênero e Subjetividade na Educação (LABIN - UFPR/CNPq). Contato: (41) 9206-8776. E-mail: <[letrasjus@yahoo.com.br](mailto:letrasjus@yahoo.com.br)>.

***In the pharmacopolitics folds, the embodied word and the discourse of the body: the scandal of truth in Estamira***

Juslaine Abreu Nogueira<sup>1</sup>

**ABSTRACT** – *From the aesthetic notions of existence and self-care, developed by Michel Foucault, this research quarrels the look on insurgents conduct in Education, bringing Estamira, character in the Brazilian documentary directed by Marcos Prado, to thinks relations further standardization, identity, tolerance and inclusion, challenging us to build a relationship-one with the truth is a less legal and economic perspective and more ethical and aesthetic.*

*Keywords: Biopolitics. Aesthetics of existence. Estamira. Psychiatrization.*

---

<sup>1</sup> *PhD in Education. Associate Professor Parana State University Film College - Unespar, campus Curitiba 2 /Parana State College of Arts (FAP), takes part in the Cinema Research Group: Creation and Reflection (CineCriare - Unespar/CNPq). Also a researcher at the Research Laboratory for Body, Gender and Subjectivity in Education (LABIN - UFPR / CNPq). Contact: (41) 9206-8776. Email: <[letrasjus@yahoo.com.br](mailto:letrasjus@yahoo.com.br)>.*

Eu sou a beira do mundo. Eu sou Estamira. Eu sou a beira.  
(Estamira)

[...] eu era criança, então eu não entendia bem o que era TDAH, era déficit de atenção na verdade, então eu demorei um pouquinho, tipo 10/11 anos, daí que eu descobri. Eles só me passavam os remédios. [...] A escola tipo pede para ir para o psicólogo, todos os colégios. Daí diagnosticaram que eu tinha TDAH. Daí minha mãe começou a procurar um monte de médico para ajudar. [...] Eu tinha medo porque eu não sabia direito o que era, daí eu tinha um pouco de medo. [...] depois que eu descobri o que era e descobri porque eu ficava mal. Tipo: eu não tive infância, sempre sozinho. Ele [o remédio] era um isolador. Ele fazia com que eu ficasse mais calmo porque a dosagem... Eu não me lembro qual que era... Daí acabava dificultando muito para mim.

(Bentinho, que, aos 14 anos, decidiu interromper por si próprio a medicação para TDAH que ingeria desde os 8, confrontando a verdade do poder médico assumida por sua escola e sua família)<sup>1</sup>

Aqui, ó, o retorno, quarenta dias. Presta atenção nisso. Olha, e ainda mais, eu conheço médico, médico mesmo, direito. Entendeu? **Ela é copiadora.** Eu sou amigo dela, eu quero bem a ela, quero bem a todos, **mas ela é copiadora. Eles estão fazendo sabe o quê? Dopando quem quer que seja com um só remédio.** Não pode. O remédio, quer saber mais do que a Estamira? Presta atenção. O remédio é o seguinte, se faz bem, para, dá um tempo. Se faz mal, vai lá, reclama, como eu fiz três vezes, na quarta vez que eu fui atendida. Entendeu? Mas eu não quero mal deles, não. **Eles tão copiando.** O tal do Diazepan então... Entendeu? **Se eu beber Diazepan, se eu sou louca visivelmente, naturalmente, eu fico mais louca.**  
(Estamira)

Bentinho é, aqui, a representação da infância infame da escola. Representa estes que têm habitado esta zona fronteira do aluno-paciente: reside na limiaridade que demarca, num só golpe, a condição daqueles que, cada vez mais numerosos, estão engrossando, porque categorizados numa identidade legitimada pela psiquiatria hegemônica de nossa época, a população dos “laudados”/dos “casos de inclusão” das salas de aula, indo muito além dos casos inscritos nas categorizações clássicas das deficiências. Bentinho é a infância-beira porque é a infância que percorre os caminhos marginais que têm aberto grandes fissuras na educação contemporânea: a

---

<sup>1</sup> Por seu desencaixe e sua solidão, tal qual Dom Casmurro, chamarei a este estudante de Bentinho. Então com 14 anos, Bentinho deu este depoimento – gravado em áudio – à sua professora de Português, em setembro de 2013. Agradeço à professora que cedeu-me o áudio desta conversa com o menino. Encontrei-a em aulas de Análise do Discurso na Especialização em Estudos Linguísticos e Literários na Universidade Estadual do Paraná – campus de Paranaguá/Paraná. Durante interlocuções estendidas nos intervalos das aulas, compartilhando suas inquietações da docência na Educação Básica, a professora falava-me de seu encontro com Bento.

população infantil que, antes considerada nos paradigmas da normalidade, hoje vem sendo patologizada e discursivizada em inúmeros transtornos mentais, tais como Transtorno de Conduta, Transtorno do Déficit de Atenção e Hiperatividade, Transtorno de Oposição e Desafio, Transtorno Global do Desenvolvimento, Espectro do Autismo, Dislexia, dentre muitas outras classificações. Bentinho representa, enfim, a beira do mundo da consagrada pedagogia. Estamira também habita a zona fronteira. Habita o espaço marginal da cidade e dos indivíduos saudáveis: é catadora dos “restos e dos descuidos”, é enlouquecida. Habita os surtos. Na beira, ambos, Bentinho e Estamira, cada qual a seu modo, resistem ao discurso psiquiatrizante e psicofarmacologizante. Cospem para fora as contenções químicas que se tentam lhes impor em nossa era farmacopolítica, esse “panóptico comestível” que, já nos chama a atenção Beatriz Preciado, “se instala até confundir-se com a estrutura do vivente” (2008, p. 141).

Neste artigo, a fim de tensionar este movimento das biopolíticas contemporâneas que tem tomado as condutas dos sujeitos como diagnósticos de transtornos mentais, especialmente assombrada pelo agigantamento do discurso psiquiatrizante no campo da educação escolarizada, tomo a noção foucaultiana de “estética da existência” e “cuidado de si” como a dobradiça articuladora para reproblematicar o discurso psiquiatrizante a partir da presença artistada de “Estamira”, buscando vestígios transhistóricos da “parresia cínica”, localizada por Foucault na experiência helenística da Antiguidade Clássica, para pensar a elaboração de processos de subjetivação que, fazendo a denúncia dos exercícios do poder que tentam sequestrar nossos corpos em políticas de vida que insistem em tão somente nos tornar sujeitos viáveis a uma dada moral de obediência e encaixotamento a códigos normalizadores, possam vislumbrar a capacidade que temos de criar possibilidades-outra de existência.

Estamira Gomes de Sousa foi catadora do Aterro Metropolitano de Jardim Gramacho, o maior lixão a céu aberto da América Latina, na Baixada Fluminense, na cidade do Rio de Janeiro, e morreu, aos 70 anos, em 2011. Foi diagnosticada como doente mental. Laudaram-na como portadora de uma loucura crônica. Lá onde o regime psiquiatrizante diagnosticou transtorno, o fotógrafo-cineasta Marcos Prado diagnosticou devires. Ele a encontrou em

2000, quando estava envolvido, desde 1994, num projeto fotográfico em Gramacho, registrando aquele cotidiano, aquele cenário e aqueles seus personagens, trabalhadores que catam, do lixo, a vida. Foi então que, num filme nominado *Estamira*, Marcos Prado (2004) documentou as profundas difrações e a impressionante lucidez da catadora-desatinada. É esta a mulher que assim enuncia:

**A minha missão, além d'eu ser Estamira, é revelar a verdade, somente a verdade.** Seja mentira, seja capturar a mentira e tacar na cara, ou então ensinar a mostrar o que eles não sabem, os inocentes... Não tem mais inocente, não tem. Tem esperto ao contrário, esperto ao contrário que tem, mas inocente não tem não [...].

Ante a tanta captura psiquiatrizante neste nosso tempo em que a economia geral do poder, em nome do imperativo da segurança e da imunização ao que o Outro pode trazer de risco, constrói-se, em grande medida, a partir de técnicas farmacopolíticas, as lentes de Marcos Prado ousaram capturar outra coisa: um discurso-em-poesia, um dizer-em-coragem, uma alma-em-franqueza, um corpo-desafiador dos poderes. Nisto que faz um filme valer à pena, está fundamentalmente o fato de que este não é um documentário que, de modo presunçoso, coloca-se como quem dá voz à Estamira, nem tampouco comete “a indignidade de falar pelos outros”<sup>2</sup>, mas, ao contrário, é uma obra que abre-se ao dizer desta mulher que, já dona de sua palavra, oferece-nos, ela própria, através do Cinema, uma abertura ao devir.

Estamira é essa mulher que, menina, foi violentada pelo avô e, depois, teve seu corpo arregaçado, estuprado, dilacerado e descartado por uma secular e autorizada invasão heteromasculina. Pelo machismo nosso de todos os dias, foi ofertada à prostituição e foi traída. Tanta dor não se aguentou e transbordou. Estamira foi, então, internada, psiquiatrizada, farmacologizada.

---

<sup>2</sup> Numa conversa entre Michel Foucault e Gilles Deleuze, transcrita num texto intitulado “Os intelectuais e o poder”, publicado primeiramente em “Microfísica do Poder” (FOUCAULT, 2002a) e também no quarto volume da coleção brasileira de “Ditos & Escritos”, Deleuze, em certo momento, diz a Foucault algo de muito bonito e, o mais interessante, é que esta enunciação se faz na sequência de um argumento que relaciona as sujeições dos corpos infantis no sistema escolar: “Se as crianças conseguissem fazer entender seus protestos em um maternal, ou mesmo simplesmente suas questões, isso bastaria para causar uma implosão no conjunto do sistema de ensino. Na verdade, esse sistema em que vivemos não pode suportar nada: daí sua fragilidade radical em cada ponto, ao mesmo tempo que sua força de repressão global. **Na minha opinião, o senhor foi o primeiro a nos ensinar alguma coisa de fundamental, tanto nos seus livros quanto em um domínio prático: a indignidade de falar pelos outros**” (DELEUZE, 2010, p. 40, grifos meus).

Entretanto, nas dobras do poder, apropriando-se de seu corpo e do seu dizer, faz-se atitude-em-resistência e, escandalosamente, prefere o lixo à clínica psiquiátrica.

Se construímos uma cultura que tem legitimado a violência, a violação e o assenhoramento dos corpos das mulheres, que tem legitimado o heterossexismo e o estupro, que tem perpetuado as desigualdades sociais, o racismo, a degradação humana e do planeta em nome do dinheiro, a medicalização dos corpos, o cientificismo, a hipocrisia de nossas religiões cristãs, é justamente tudo isso – sacramentado pela nossa moral – que Estamira torna intolerável e esbraveja na praça pública de Gramacho, lá onde está todo mundo porque é lá onde está o transbordo, a reunião daquilo que “sobrou” de todo mundo. E, por meio de enunciados que tiram dos trilhos a nossa lógica, ao “tacar em nossa cara” tanta mentira naturalizada, “taca” também, afrontosamente, uma verdade ético-política manifestada em sua própria existência.

Estamira, destemidamente, em sua objetificação-transtornada, traz o falar visceral para desnaturalizarmos o funcionamento desta abundante estratégia biopolítica de psiquiatrização dos corpos. Desse modo, entendemos que Estamira nos provoca o pensamento acerca dos sentidos que podem trazer a noção de estética da existência para a educação, os sentidos de uma verdade em educação – a verdade menos como retórica disciplinar (no eixo do saber e do controle do corpo), mas como condição ética, ou seja, como aquilo que está atrelando o si mesmo à palavra que enuncia e que somente isto pode autenticar a busca pela autonomia, os exercícios de autoridade e as práticas de liberdade. Assim é que vai enlaçando-se isso que constitui um dizer verdadeiro à educação entendida como governo de si e do outro. Se não mais podemos negar que a Educação é, immanentemente, uma forma de governo das condutas, no sentido de que aí está implicada uma condução do outro, que, de modo ontológico, implica sempre, antes, uma condução de si, que relações isto tem com uma ideia de falar a verdade, verdade esta colocada, agora, na dimensão de uma técnica de si, de uma forma de ser, isto é, de uma maneira de relacionar-se consigo mesmo?

Estamira, essa do dizer franco, essa do verbo valente, essa contracondutora dos poderes (médico, pedagógico, econômico, religioso) que

sustentam a racionalidade governadora de nossos corpos; esta mesma, Estamira, faz acontecer, quero arriscar, um aceno parresiástico cínico em nossa contemporaneidade e isto, parece-me, pode contribuir para uma reflexão sobre nossa atualidade ético-moral no campo da Educação. Mas, então, o que significa a parresia? E mais: o que pode mobilizar em nós essa aproximação entre Estamira e a forma da enunciação parresiástica mais especificamente oriunda do Cinismo na antiguidade grega?

A noção de parresia é desenvolvida com vigor por Foucault em seus dois últimos cursos (1983 e 1984), intitulados “O Governo de Si e dos Outros” e “A Coragem da Verdade”, respectivamente, embora em “A hermenêutica do Sujeito” (curso de 1982) a centralidade de tal estudo já esteja mencionada. A parresia supõe, de modo geral, a instância de um falar francamente, cujo verbo corporeifica-se no modo como o indivíduo vive as verdades que enuncia, assumindo os riscos deste dizer, sendo esta indissociabilidade entre palavra e atitude de vida aquilo que tornará possível a existência numa condução ética e estética. Em síntese, a parresia

[...] é uma maneira de dizer a verdade tal que abrimos para nós mesmos um risco pelo próprio fato de dizer a verdade. [...] é uma maneira de abrir esse risco vinculado ao dizer-a-verdade constituindo-nos de certo modo como parceiro de nós mesmos quando falamos, vinculando-nos ao enunciado da verdade e vinculando-nos à enunciação da verdade. Enfim, a parresia é uma maneira de se vincular a si mesmo no enunciado da verdade, de vincular livremente a si mesmo e na forma de um ato corajoso. A parresia é a livre coragem pela qual você se vincula a si mesmo no ato de dizer a verdade. Ou ainda, a parresia é a ética de dizer-a-verdade em seu ato arriscado e livre (FOUCAULT, 2010a, p. 63-64).

É importante destacar esse imbricamento que a parresia produz entre ato de verdade e ato de liberdade, uma vez que é, antes, o próprio compromisso com a busca da vida-livre que impele o indivíduo a nunca abster-se de dizer a verdade. De certa maneira, o “obrigar-se à verdade” e o abrigar-se na verdade que, paradoxalmente, o expõe, tudo isso não é nada mais do que o exercício máximo de liberdade. Em seus estudos tardios, Foucault vai nos mostrando como, por trançar a dimensão do colocar-se em perigo/ do comprometer a própria vida na verdade que enuncia/ no dizer-a-verdade como prática de liberdade/ no renunciar a quaisquer status e regras externas de enunciação, o ato parresiasta vai adquirindo um sentido específico, no âmbito

da atividade filosófica como prática e arte de si. É assim, pois, que a noção de parresia vai aparecendo lateralizada ao tema do cuidado de si nos estudos foucaultianos e também umbilicalmente ligada ao cultivo de uma estética da existência. Com Foucault, vamos vendo que o cuidado de si – que na Antiguidade está ligado a uma tessitura de uma arte de si, de um obrificar/artistar a si mesmo, desse fazer de si mesmo uma criação constante com vistas a transformar-se e a elevar-se, o que culmina nessa atitude estética da existência – implica, necessariamente, essa forma ética de manifestação da verdade contida no gesto parresiasta. Desse modo, podemos dizer que a parresia é condição de possibilidade do cuidado de si ou, se preferirmos, somente existe cuidado de si quando há prática da parresia.

Foucault nos permite compreender, ainda, que o tema da parresia é, enfim, uma “modalidade do dizer-a-verdade” que difere radicalmente de outros discursos que ganharam uma hegemonia de verdade entre nós, isto é, com os quais nós, os modernos, temos constituído nossas relações com a verdade. Assim é que o filósofo nos leva a compreender que uma história das relações entre o sujeito e os atos de verdade pode nos dar uma chave fundamental para que possamos desbravar quais são nossas potências de fazer algo de novo, de inventivo e de realmente transformador diante das formas de subjetividade legadas pela modernidade. A nossa relação moderna com um discurso verdadeiro ancora-se numa produção enunciativa do saber que, independentemente se quem a diz a vive, reside no próprio enunciado e na posição-sujeito (e não no modo-de-ser sujeito) que o pronuncia, desde que autorizado por um suporte institucional, podendo ser as relações entre discurso-de-verdade e modo-de-vida, inclusive, antagônicas. A nossa vontade de verdade é a da ciência moderna, bem como é a da moral que, desde uma visão essencialista de sujeito, pauta-se na ânsia normalizadora, na obediência a regramentos exteriores e na extração de si por diversas práticas confessantes subservientes. Portanto, a verdade do discurso psiquiatrizante, pode-se dizer, é desta ordem, sendo que nossa sociedade o reconhece como verdade porque referendado por um saber legitimado como verdadeiro: a verdade da ciência médico-psi hegemônica, um saber proclamado por posições-sujeito institucionalizadas. A verdade psiquiatrizante do nosso regime farmacobiopolítico não é, nem de longe, a verdade da parresia. A verdade da

parresia é de outra natureza. É o “[...] ato pelo qual o sujeito, dizendo a verdade, se manifesta, e com isso quero dizer: representa a si mesmo e é reconhecido pelos outros como dizendo a verdade” (FOUCAULT, 2011, p.4).

Neste espectro parresiasta é que consideramos a figura de Estamira uma força crítica aos saberes instituídos e aos poderes dominantes que têm regido nossa relação com a verdade, especialmente com a verdade psiquiatrizante com que temos construindo nossos encontros com os mais jovens no campo da educação. Estamira recusa a verdade psiquiatrizante, atirando-nos, numa autenticidade desvairada e dasaforada, a palavra-outra que é seu próprio ato de vida. Desse jeito estamérico – bombástico e metralhador –, é capaz de fazer atravessar em nós a verdade que tanto quer revelar-nos e, portanto, a aposta desta pesquisa é que, na atitude de Estamira, temos um traço contemporâneo da parresia, notadamente advinda do Cinismo. Mas por que esta tentativa de aproximação entre Estamira e o Cinismo? O que isto pode nos dizer em relação a este fenômeno da nomeação dos corpos infantis, quando escolarizados, a partir da sintaxe psiquiátrica? Ora, parece-nos que Estamira e os infantis, em todo o seu prenúncio cínico e em toda a sua infâmia, estão produzindo contestações em nossa gramática moral de sujeitos modernos e têm tornado intolerável as nossas experiências de si e do outro tão atreladas à régua da Norma e dos velhos-novos códigos de normalização. Neste sentido, se talvez ouvíssemos Estamira e se talvez ousássemos estamira-outra, poderíamos ver, nos transbordamentos da infância - para os quais só temos respondido com laudos psiquiátricos, medicações e intervenções judicializantes -, germes de um novo modo de existência.

É no decorrer de seu último curso no Collège de France, “A Coragem da Verdade”, que Foucault, passando por uma análise da parresia socrática, chega à parresia cínica. Mostra-nos, então, essencialmente a partir da aula de 29 de fevereiro de 1984, que a forma filosófica do Cinismo inaugura algo mais nesta sinfonia entre ação e discurso que caracteriza o *logos* parresiasta. Há entre os cínicos um para além entre prática de vida e dizer verdadeiro, um para além da união dizer-fazer e este para além diz respeito a um dizer-corpo-fazer de modo afrontoso, a um verbo que se faz corpo manifestando-se de modo escandaloso, atrevido, insolente. O cínico não é a figura da temperança e do equilíbrio, tal como o é a figura socrática. O acento está numa forma de vida

assumidamente experienciada na rudeza, na pobreza, na marginalidade, no expatriamento, na renúncia das dependências de vínculos familiares, no despojamento de toda condição que possa aprisionar. É somente, então, em face desta escolha existencial, reduzida ao seu mínimo necessário, que se colocam as condições vitais do franco-falar cínico. É, pois, aqui, então, na ética cínica, que respiraria, a nosso ver, Estamira, a catadora-delatora, a louca-constrangedora, a transtornada-cínica, aquela que denuncia na própria vida muito de nossa hipocrisia moral e social.

A verdade de Estamira, ultrajantemente, estampa o ultraje dos nossos dispositivos de veridicção psiquiatrizantes. Nela, há um corpo cuja resistência é também um chamamento a transformar este nosso regime de verdade normalizador, esta vontade de verdade de nossa atualidade farmacopolítica. Tal como expõe seu corpo à contaminação do lixo que manipula, Estamira também mete as mãos nos detritos de nossa governamentalidade neoliberal. Com isto queremos dizer que, no fervilhamento do gigante e fétido chorume de Gramacho, o grande jardim-monturo que acolhe os dejetos da vida na cidade, há o transbordamento de Estamira cultivando e exigindo uma experiência ética de pertencimento e liberdade para muito além dos reclames neoliberais de liberdade contentados em ser mera experiência econômico-jurídica, que é o que tem gerido as reivindicações da inclusão nas práticas de governo de nossa atualidade. Em Estamira, temos um verbo-imagem e uma imagem-que-verbaliza. Em Estamira, há uma existência corporal como ato escandaloso de enunciação da verdade e, assim, o convite é pensarmos como esta relação – o verbo que se faz carne, a palavra encarnada, a imagem que verbaliza-se, a discursividade do corpo – pode promover deslocamentos nas percepções sobre nossa própria experiência tardo-moderna. Isto significa lançar-se aos perigos de perceber a potência ético-política que se movimenta em Estamira e que pode estar se movimentando também nos jovens cujas condutas transtornantes regurgitam não somente as “contenções” psicofarmacologizadoras de seus corpos, mas, ao fazerem isto, cospem a/cospem na tão benevolente inclusão patologizante que têm pretendido conduzir nossas condutas.

Assumidamente, foram os próprios filósofos que incorporaram esse modo de vida – manifestador da verdade escandalizante e escandalizadora – os atribuidores, a si mesmos, do epíteto de *Kynikós*, que no grego concerne a cachorro. Os cínicos, então, são aqueles que testemunham uma vida-cão, uma vida que, imprimindo no próprio corpo latidor a verdade que diz, está pronto a morder; uma vida que é, também, a prontidão à entrega absoluta, o contentamento apenas com o que se faz essencial, a disposição em colocar a própria vida em risco pelo outro, bem como é a vida da lealdade irreduzível.

Como que personagem do cenário apocalíptico de “Sétimo Selo”, de Ingmar Bergman, numa elaborada e impactante fotografia em preto e branco, Estamira – a discursividade de um corpo e de um modo de vida – nos é apresentada numa espécie de prólogo cinematográfico. Há memórias de seu “jardim”: objetos-decoração que têm a marca de seu suor e de seu olhar estético, recolhidos em sua labuta no lixão. Há a mão-da-louca, o olhar-em-delírio. Há o longo caminho errante da catadora, cruzando com imensos caminhões de lixo, sobrevoada pelos urubus. Há o encontro companheiro com os cachorros moradores do aterro. Há um corpo que carrega uma mochila e sua indumentária-lixreira. Há seu despimento ao ar livre, no local público do lixão.

Há o rosto do cão e há o rosto da mulher. É assim que vamos assistindo Estamira empoderar-se em sua vida-cão. E é assim, porque chegada ao grau de animal, expondo-se publicamente, que vamos sendo arrombados, dinamitados pelo verbo contundente e esbravejador, mostrando-nos o que é realmente indispensável, ao mesmo tempo em que denunciando os excessos, os esbanjamentos, o consumismo, o descuido para com o mundo:

Isso aqui é um depósito dos restos. **Às vezes é só resto, e às vezes vem também descuido. Resto e descuido.** Quem revelou o homem como único condicional ensinou ele conservar as coisas, **e conservar as coisas é proteger, lavar, limpar e usar mais o quanto pode.** Você tem sua camisa, você está vestido, você está suado. Você não vai tirar a sua camisa e jogar fora, você não pode fazer isso. Eu não vivo por dinheiro, eu faço o dinheiro. Eu que faço. É você que faz. Eu não vivo pra isso e por isso. Eu é que faço! Não tá vendo eu fazer? Entendeu agora?

Vida desapegada e desgarrada. A verdade estamírica pode ser exposta porque nada há a perder. Em Estamira, é pela linguagem da loucura, de

conexão mítica, que nossa racionalidade, nossa sensatez, nossa lógica cartesiana, a nossa presumível sanidade é devassada. Estamira, por tudo que diz, na vida-rude que, “ciente sentimentalmente”, escolhe, que livremente assume, cospe em nossa cara quem é que está na condição alienada: “Vou explicar pra vocês tudinho agora, pro mundo inteiro. É, cegaram o cérebro, o gravador sanguíneo de vocês, e o meu eles não conseguiram”.



**FIGURA 1** – Fotogramas do documentário “Estamira”

Na força de seu corpo-cão-feiticeiro, invocando e fundindo-se no cosmos e na natureza, Estamira, em toda a sua lucidez-alucinada, consegue envergonhar a nossa pretensão de lucidez e ensaia, para nós, um canto: “a tua lucidez não te deixa ver [...]”. Não se trata aqui de uma idolatria da loucura, de uma estetização da miséria, mas justamente da crítica da produção da loucura e da miséria por um modo diferente de enunciação da verdade assumido por Estamira: o que está em jogo é uma espécie de encenação dramática do corpo em sua aparição ao mundo, diante dos outros. Encarnando a precariedade radical, esta mulher realiza uma forma de resistência ascética que é, ao mesmo tempo, um repúdio a toda forma de conformismo, resignação, passividade, resiliência.

Diante da multidão de catadores, dispara: “Isso aqui é um disfarce de escravo. Escravo disfarçado de liberto, de libertado [...]”. Tal como as reações químico-orgânicas que fervilham a decomposição do lixo, Estamira, em seu dizer-verdadeiro, põe a nu a fabricação histórica da pobreza e do racismo, bem como é capaz de anunciar novas composições de vida-em-comum:

O homem não pode ser incivilizado, todos os homens têm que ser iguais, têm que ser comunista. Comunismo é a igualdade. Não é obrigado todos trabalhar num serviço só, não é obrigado todos comer uma coisa só, mas **a igualdade é a ordenança que deu quem revelou o homem o único condicional, e o homem é o único condicional, seja que cor for.** E eu sou Estamira, eu não importa. Eu podia da cor que fosse. Eu, formato homem par, mas eu sou Estamira e eu não [...] mas eu não admito, **eu não gosto que ninguém ofende cores e nem formosura.** O que importa, bonito é o que fez e o que faz, feio é o que fez e o que faz. Isso que é feio. A incivilização que é feio. **Comunismo superior, o único comunismo.**

Por tudo isso, Estamira compreende as poderosíssimas estratégias discursivas, ou melhor, os jogos de verdade que nos atravessam, os quais ela nominará de “Trocadilo”, o poder da linguagem que tem constituído as verdades com as quais todos nós, sujeitos-modernos e tardo-modernos, temos nos olhado, olhado a alteridade e olhado o mundo. Podemos, assim, entender que o “Trocadilo” é a retórica médica, a retórica pedagógica da educação escolarizada, a retórica da ciência, a retórica midiática, a retórica religiosa, a retórica política dos nossos Estados e das nossas Instituições. Aliás, em todo o seu potencial cínico, é pela imagem do “Trocadilo” que Estamira mostra a quem se opõe com veemência, quem é o seu inimigo, a quem está afrontando, o que está sob seu furor provocativo e contestatório. Estamira, então, nada mais faz do que denunciar os artifícios retóricos deste “Trocadilo safado, canalha, assaltante de poder, manjado, desmascarado!”.

Estamira resiste, enlouquecida e corajosa, especialmente ao poder médico que assim a sentenciou numa identidade psiquiatrizada: “Atesto que Estamira Gomes de Souza, portadora de quadro psicótico de evolução crônica, alucinações auditivas, ideias de influências, discurso místico, **deverá permanecer em tratamento psiquiátrico continuado**”. Nas ações das biopolíticas contemporâneas em saúde mental, Estamira, como sujeito de direito, é “acolhida” pela rede de psiquiatrização dos corpos e a indicação de tratamento continuado em seu laudo vai dizer desta complexa malha de controle que manter-se-á vigilante à sua vida, construindo-lhe – e esse parece ser um dos pontos de articulação das ações do poder em nossa sociedade – enquadramentos identitários.

Há na memória de Estamira as marcas de um tempo em que a loucura foi confinada pelo olhar e prática médica. O corpo de sua mãe também fora alvo do poder psiquiátrico. Todavia, há uma clivagem, um deslocamento entre os exercícios do poder disciplinar insididos sobre o corpo-enlouquecido de sua mãe – a internação, os eletrochoques, a camisa de força – e as tecnologias farmacobiopolíticas que lhe transpassam em nossa governamentalidade neoliberal. Ousaríamos dizer que a experiência contemporânea de Estamira e das crianças infames da escola acrescenta mais um capítulo à História da Loucura de Foucault, uma vez que o funcionamento de nosso atual regime de dizibilidade e visibilidade tem produzido uma recente figura do doente mental – nomeado nos distintos transtornos descritos pelo DSM – em paradigmas de Inclusão e não mais de asilamento. Estamira habita o tempo – o nosso tempo – em que os cortes do poder psiquiátrico em seu corpo são exercidos nas ruínas dos muros tombados dos manicômios, a partir dos quais este mesmo poder tem edificado, agora, o albergamento dos sujeitos da desrazão na recauchutagem sociopolítica do sujeito-de-direito e de uma nova forma de cárcere – o Identitário DSMizado –, operado em nome não mais de sua reclusão, mas de sua Inclusão. Por isso, o lugar da crítica estamírica é cada vez mais perigoso. Estamira percebe que não se trata de dizer que a oferta biopolítica dos centros de atenção psicossocial, por exemplo, são melhores ou piores do que foi o hospício à sua mãe. Talvez Estamira compartilhe com Foucault a opinião de que “nem tudo é ruim, mas tudo é perigoso, o que não significa exatamente o mesmo que ruim. Se tudo é perigoso, então temos sempre algo a fazer” (FOUCAULT, 2010b, p. 299). E ela faz. Sua atitude é a da resistência ferina e verdadeira, concentrando uma potência crítica que é, em suma, uma contundente recusa aos empreendimentos biopolíticos de psiquiatrização e de psicofarmacologização de seu corpo.



FIGURA 2 – Fotogramas do documentário “Estamira”

Entendeu agora? **O tal do Diazepan. Não, eles vai lá, só copeiam. Uma conversinha qualquer e só copiar e toma.** Quê que há? Ah, isso não pode, não, não senhor. **Como é que eu vou ficar todo dia, todo mês, cada marca, e eu vou lá apanhar o mesmo remédio? Não pode! É proibido! Além, além! Não pode!** Entendeu agora? Eu não estou brincando, eu estou falando sério. Aqui, ó. Deixa eu ver como é que é o remédio. Eu ia devolver a ela **porque os seviciados deles, porque não sou eu,** às vezes pode precisar e está aqui. Porque na Faculdade do Exército, quando eu fui operada aqui ó, tá enxergando? Aqui ó, entendeu? Eles me deram o remédio, eu fui lá na faculdade de Botafogo, Faculdade do Exército, em Botafogo, e devolvi na farmácia, falei com o médico e devolvi. **Porque eu não estava precisando desse remédio. Quem sabe sou eu, quem sabe é o cliente.**



FIGURA 3 – Fotogramas do documentário “Estamira”

**Fica seviciando, dopando,** vadiando pra terra suja, maldita excomungada, desgraçada, mais ainda. Quê que há? Manjado, desmascarado, desgraçado. Porra. **Aí ó, tudo quanto é remédio que ela passou pra mim eu bebi. A quantia. Os limites. Toda coisa tem limite. Esses remédios são da quadrilha da armação do dopante, pra cegar os homens, pra querer Deus, Deus farsário, entendeu? Esses remédios são dopantes pra querer Deus farsário, entendeu? Ela falou que Deus livrasse ela, o Trocadilo é ela!**

Ressalto que este trabalho não significa, em hipótese nenhuma, uma decalcagem entre o cinismo na Antiguidade Grega e a contemporânea Estamira, mas, compondo com Frédéric Gros (2011, p. 311), defendo que nela faz-se notar vestígios de “um modo de vida que está em ruptura”. Nela está o rastro do corpo “tendendo ao sujo”. Sem dúvida, a reconhecemos pela

manifestação de sua franqueza incondicional: “sua linguagem é áspera, seus ataques verbais virulentos, suas preleções violentas”. Fazendo aliança de vida com o imenso depósito de nosso lixo, Estamira traz o traço daquele que “veste um manto velho que lhe serve ao mesmo tempo de cobertor, leva uma simples mochila, anda descalço ou de sandália, empunha seu cajado de andarilho e de praguejador”. É vida carnavalizada. Não tem pudor. Estamira é o aceno contemporâneo da “expressão manifesta de uma provação da existência pela verdade”. Traz um gesto transhistórico da atitude provocativa do dizer-verdadeiro encenada numa vida-cão.

Está dada a matriz de leitura destes rastros da parresia cínica em Estamira, rastros estes que em muito podem dizer-nos sobre a possibilidade que temos de estetizar não apenas objetos, mas, sobretudo, a nossa própria existência, fazer da vida uma obra de arte. Mas, se tanto expõe-se aos riscos da contaminação e da rejeição, se faz renúncia ao conforto, se coloca-se ao relento, se transborda nos surtos, como entender Estamira como aquela que esteticiza a existência? Talvez seria melhor entender que se uma estética da existência passa pelo cuidado de si, este o é, muito mais, um inquietar-se consigo mesmo, um ocupar-se consigo tentando construir uma vida bela, justa e coerente para oferecê-la a si mesmo e ao outro. E esta é, sem dúvida, a atitude de Estamira, seu modo de vida.

Bem sabemos que o tema da estética da existência já está em Foucault desde os volumes II e III da “História da Sexualidade” e diz respeito a um apelo de uma invenção de si buscando ressonâncias na moral antiga. A estética da existência demarca um trabalho de subjetivação que, na condição de uma prática ética, significa, a um só tempo, tanto a realização de uma crítica do mundo existente, quando o convite a construir um mundo-outro. Se Estamira denuncia os “copiadores” na escola e na medicina; se ela esbraveja contra o “trocadilo farsário”, é porque ela está denunciando esta nossa moral moderna. Para nós, então, o fato de trazer à tona o argumento de uma estética da existência inspirada nos gregos, através de Estamira, quer significar a busca por respiros que estejam além da produção de subjetividade asfíxiante conduzida pelos dispositivos psiquiatrizantes de nossa época. Neste encontro com a história dos antigos, talvez localizemos aquilo que não estamos enxergando: mais do que fazer da vida um problema jurídico, lutando por

sermos tutelados por regramentos externos, sejam estes na forma de leis, sejam estes, sobretudo, pela reafirmação incansável da Normalidade, tal como nossas sociedades têm feito, falta-nos tomarmos a vida como um problema ético, implodindo os jogos de verdade que sacralizamos e aprendemos a tornar inquestionáveis. Isto, quem sabe, poderia sinalizar-nos que a nossa relação com a alteridade mora bem menos num problema jurídico e biopolítico do binômio exclusão/inclusão, ainda que não destitua estratégias de luta neste âmbito.

Talvez, com Estamira e os infames da escola, necessitemos aprender que estar-com-o-outro passa, antes, por um cuidado de si, uma arte de si, uma constante inquietação consigo mesmo, no sentido de um constante estar pondo-se em experimentação, como única possibilidade de nos transformarmos e de podermos nos colocar na condição de quem pode conduzir, pelo tempo que lhe for necessário, o outro. Para tanto, reafirmamos, é preciso brigar com os nossos mais recentes jogos de verdade. Temos por demais considerado a educação como gestão da vida do outro nos programas do Estado e do Mercado e menos como questão ético-estética. Nos aportes das verdades jurídico-econômicas, a inclusão tem significado uma utopia asséptica daquilo que o outro comporta em sua diferença radical, tem significado uma hostilidade plastificada numa hospitalidade meramente tolerante. Nesta racionalidade neoliberal que retoriciza a inclusão como imperativo (LOPES e VEIGA-NETO, 2011), temos sido incapazes de ouvir o dizer das crianças que transbordam, por isso nós as psiquiatrizamos e as psicofarmacologizamos. Escutar a verdade dita afrontosamente pelos que excedem pode ser a chance de nos constituirmos como autoridade necessária para conduzi-los a ser sujeitos livres. Trata-se, em suma, tal como fez Marcos Prado diante de Estamira, de bem menos tentar “dar voz” ao outro e muito mais dar-nos a possibilidade da escuta; uma escuta certamente difícil de se fazer justamente porque implica, antes, estar atento a si mesmo para poder suportar a necessidade do outro e, diante disso, para poder doar-lhe um dizer de orientação honesto, franco e verdadeiramente generoso e interessado (jamais interesseiro).

Em suma, desse modo, coloca-se uma exigência de transformação subjetiva, de uma escultura do eu que, necessariamente, implica a tessitura de

uma experiência nova da vida em comum. Quando falamos dessa presença artistada de Estamira neste trabalho, falamos tanto no sentido de que Estamira chega a nós pela arte cinematográfica, quanto no sentido de que Estamira testemunha, como defendemos, uma certa estetização da existência por meio de seu dizer verdadeiro. As câmeras puderam dar-nos esta-mira: a mulher que encarna a força e a autenticidade parresiasta do dizer verdadeiro, franco e publicamente destemido. Estamira questiona a ordem psi das farmacobiopolíticas deste tempo por meio de uma escolha ética que modifica o viver consigo mesmo e o viver-em-comum, que esbofeteia nossa assepcia, expõe a hipocrisia de nossa herdada moral cristã, põe a nu as violações do corpo da mulher, o estupro, a produção das desigualdades. Também revela a inautenticidade das relações pedagógicas que temos produzido em nossas escolas: “Vocês não aprendem na escola, vocês copiam, vocês aprendem é com as ocorrências. Eu tenho neto com dois anos que já sabe disso. Tem de dois anos ainda não foi na escola copiar hipocrisias e mentiras charlatais [...]”. Escolhe o lixo, porque é do meio da podridão e da injustiça que se vai escancará-las, e é em meio ao lixo que ensaia outros modos de amizade, de vida em comunidade, mais solidários e sinceros, uma vez que “se o corpo é o lugar privilegiado de inscrição de múltiplas formas de sujeição e violência na cidade, seja então o corpo uma arma de combate político cotidiano por novas possibilidades de existência e de circulação em comum na cidade” (CÉSAR e DUARTE, 2014, p. 409-410). Empodera-se na abjeção, assume a loucura consciente para fazer um trabalho ético/estético sobre si mesma, à revelia da psiquiatrização e da farmacologização de sua psiquê. Estamira resiste e nos ensina que “onde o poder se aplica à vida, a vida inova; onde o poder assujeita a vida, ela resiste estabelecendo uma estratégia que é, ao mesmo tempo, ontológica e política: uma criação, uma ampliação do ser” (REVEL, 2011, p. 151). Ao manifestar a resistência expondo seu próprio corpo, expondo sua dor e uma veridicção de si fora dos esquemas de governamentalidade legitimados, transgride e anuncia uma outra vida possível, embora, em nossa covardia e comodismo, isto pareça-nos insuportável.

Pensar, afinal, a parresia através de Estamira significou, assim gostaríamos, um convite para compor linhas de fuga diante dos atuais jogos de verdade das tecnologias de poder que apelam às identidades - notadamente

neste nosso tempo às identidades DSMizadas - buscando formas outras do dizer-verdadeiro na Educação, uma vez que a “*parrhesía* representa uma forma de cuidado e de obrigação com a verdade, um compromisso e uma forma de vida” (ORTEGA, 1999, p.120). Como isso, quem sabe possamos nos desacorrentar dos engessamentos das políticas identitárias e trançar – dançando com Estamira e as crianças-beira-do-mundo – encontros mais alegres com os sujeitos que fazem resistência às normalizações. Sobretudo, como diz Jamil Cabral Sierra (2013), fica acenado que, talvez, seja esta-a-mira: “fazer de nossos corpos, prazeres e amores, portanto fazer da vida, o lugar de manifestação e provocação política para que, cinicamente, possamos ter a chance de criar e potencializar novos modos de viver”.

## REFERÊNCIAS

CÉSAR, Maria Rita de Assis; DUARTE, André de Macedo. Michel Foucault e as Lutas Políticas do Presente: para além do sujeito identitário de direitos. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 19, n. 3, p. 401-414, jul./set. 2014, p. 401-414.

DELEUZE, Gilles; FOUCAULT, Michel. Os intelectuais e o Poder. In: FOUCAULT, Michel. **Ditos & Escritos**. Vol. IV. Estratégia, Poder-Saber. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p. 37-47.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. 17. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2002a.

\_\_\_\_\_. **História da Loucura**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002b.

\_\_\_\_\_. **Os Governos de si e dos outros**. São Paulo: Martins Fontes, 2010a.

\_\_\_\_\_. **A hermenêutica do sujeito**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010b.

\_\_\_\_\_. **A coragem da verdade**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

GROS, Frédéric. Situação do Curso. In: FOUCAULT, Michel. **A coragem da verdade**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

LOPES, Maura Corcini; VEIGA-NETO, Alfredo. Inclusão, Exclusão, In/EXclusão. **Revista Verve**, n. 20, 2011, p.121-135.

ORTEGA, Francisco. **Amizade e Estética da Existência em Foucault**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

ESTAMIRA. Produção de Marcos Prado e José Padilha, direção de Marcos Prado. Zazen Produções, Prefeitura do Rio/Culturas/Rio Filme e Europa Filmes, 2004. DVD. 116 min. Color. Som.

PRECIADO, Beatriz. **Testo Yonqui**. Madri: Espasa, 2008.

REVEL, Judith. **Dicionário Foucault**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

SIERRA, Jamil Cabral. **Estamira Vadia**. Disponível em: <<http://blogueirasfeministas.com/2013/10/estamira-vadia/>>. Postado em 09 out. 2013. Acesso em: 04/06/2015.

Recebido em: 26.08.2015

Aceito em: 09.10.2015

## Poética do cinema: sobre complementariedade, direção e método no processo de criação<sup>I</sup>

Marcelo Moreira Santos<sup>II</sup>

**RESUMO** – O presente artigo tem como objetivo analisar e compreender a ontologia sistêmica encontrada na criação e produção cinematográfica. Partindo da junção da Semiótica peirceana com teóricos dos sistemas Edgar Morin e Jorge Vieira, o texto se propõe a esclarecer o processo de autoria colaborativa no cinema, a importância da ideia nucleadora e o conceito de complementariedade. O artigo conclui observando o papel do cineasta como líder nucleador, a relevância da auto-crítica e do método na consolidação de seu discurso autoral.

Palavras-Chaves: Poética do cinema. Autoria colaborativa. Análise semiótico-sistêmica. Processo de criação. Direção de cinema.

---

<sup>I</sup> Texto extraído do livro “A Poética do Cinema e o Exemplo de Alfred Hitchcock”, publicado pela editora Novas Edições Acadêmicas em 2014, fruto de uma pesquisa desenvolvida com o apoio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP.

<sup>II</sup> Possui graduação em Comunicação Social - Rádio e TV pela Universidade Católica Dom Bosco (2002), Especialista em Comunicação Audiovisual pela PUC-PR (2004), Mestre e Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, atuando principalmente nos seguintes temas: Poética do Cinema, Autoria Colaborativa no Cinema e Interpretação Fílmica.

## **Poetics of cinema: on complementarity, direction and method in the creation process<sup>I</sup>**

Marcelo Moreira Santos<sup>II</sup>

**ABSTRACT** – *This article aims to analyze and understand the systemic ontology found in the cinematographic creation and production. Starting from the junction of Peirce's Semiotics with Systemic theorists Edgar Morin and Jorge Vieira, the text proposes to clarify the collaborative authorship in movies, the importance of nucleator idea and the concept of complementarity. The article concludes by noting the role of the filmmaker as a nucleator leader, the relevance of self-criticism and the method to consolidate your authoral discourse.*

*Keywords: Poetics of cinema. Collaborative authorship. Semiotic-systemic analysis. Creation process. Film direction.*

---

<sup>I</sup> Text extracted from the book *A Poética do Cinema e o Exemplo de Alfred Hitchcock*, published by Novas Edições Acadêmicas in 2014, as the result of a research developed with financial support from Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP.

<sup>II</sup> Graduated in Social Communication - Radio and TV from Dom Bosco Catholic University (2002), Specialist in Audiovisual Communication from PUC-PR (2004), has Master and Doctorate's Degree in Communication and Semiotics from PUC-SP, acting mainly on the following topics: Poetics of Cinema, Collaborative Authoring on Cinema and Filmic Interpretation.

O filme é uma criação da coletividade.  
Walter Benjamin

Um dos problemas mais comuns no cinema são os erros de percurso em meio à produção de um filme, a perda da harmonia das partes e elementos que compõem o filme, a perda, portanto, da unidade semiótico-sistêmica. De fato, o cinema é uma arte feita por diversos profissionais, cada um com uma função específica. Essa mistura que lhe é inerente, dada a sua natureza intersemiótica, depende de uma sintonia que leva a todos para um mesmo alvo de modo que aquilo que é almejado como conceito, ideia, estética, tema e argumento do filme, seja externado em cada parte, formando um todo, uma unidade complexa.

Entendendo por poética o processo de criação, produção e efeito (ver BORDWELL, 2008, p. 12), a questão mais importante, quando se leva em conta tal perspectiva, é: como é gerada uma unidade semiótico-sistêmica em um filme? Como evitar aquilo que François Truffaut chama de “um grande filme doente”?

Abro um parêntese para definir em poucas palavras o que chamo de “um grande filme doente”: nada mais é do que uma obra-prima abortada, um empreendimento ambicioso que sofreu erros de percurso: um belo roteiro infilmável, um elenco inadequado, uma filmagem envenenada pelo ódio ou ofuscada pelo amor, uma defasagem grande demais e execução e execução, um projeto que vai se afundando sorrateiramente ou sofrendo uma exaltação ilusória. Evidentemente, essa noção de “grande filme doente” só pode ser aplicada a excelentes diretores, aqueles que demonstraram em outras circunstâncias ser capazes de atingir a perfeição (TRUFFAUT, 2004, p. 224).

O fato de o cineasta tomar as decisões cruciais na realização do filme não tira a co-autoria dos outros agentes nem o caráter poético de suas funções no que tange à confecção do filme. Seguindo essa perspectiva, o que se constata é que essas interações (MORIN, 2008, p. 105) que compõem e moldam a realização de um filme configuram-se como sistêmicas, isto é, há um conjunto de agentes semióticos com funções específicas que interagem e se integram na realização da obra.

Esta interação entre agentes especializados e sua integração imersa à produção de um filme forma uma organização ativa – sistema – cuja matriz processual é forjada pelo jogo multiforme e relativo entre diversidade,

variedade, antagonismo, desvio, ruptura, equilíbrio, ordem e desordem. Assim, uma visão holística simplificadora de que um filme seja um todo harmônico é aqui posta em xeque logo de início. Porque “[...] a ideia de sistema não é apenas harmonia, funcionalidade, síntese superior; ela traz em si, necessariamente, a dissonância, a oposição, o antagonismo” (MORIN, *ibid.*, p. 154).

Assim, em seu viés ontológico, a poética do cinema faz-se por meio de uma organização de caráter também plural, multiforme, diverso, variado, cuja unidade ativa estabelece-se e mantém-se – adquire existência – pela multiplicidade de interações, complementações e intercomunicações pelas quais os agentes semióticos, com suas especialidades e funções, são capazes de fornecer, produzir, desenvolver e transformar. Portanto, “[...] sua diversidade é necessária à sua unidade e a sua unidade é necessária à sua diversidade” (MORIN, *ibid.*, p. 147). Pode-se dizer que essa:

[...] complexidade surge então no coração do Uno simultaneamente como relatividade, relacionalidade, diversidade, alteridade, duplicidade, ambiguidade, incerteza, antagonismo e na união destas noções, que são, uma em relação às outras, complementares, concorrentes e antagônicas. (MORIN, *ibid.*, p. 185)

Que o cinema implica uma autoria múltipla não é segredo para ninguém. De fato, o cinema nasce na complexidade, gera complexidade e fomenta o fenômeno da interdisciplinaridade (VIEIRA, *ibid.*, p. 19), uma vez que essa ecologia de saberes, necessária para a produção de um filme inaugura um processo de ecodependência e lança a questão da autoria colaborativa sob o eixo do conceito da complementariedade (MORIN, *ibid.*, p. 183). Portanto, um filme não é assinado apenas por um autor, mas por um conjunto de autores, cujas especialidades complementam-se, coadunam-se e retroagem em um policircuito recursivo (MORIN, *ibid.*, p. 231), cuja dinâmica opera em torno de concessões, cooperações e associações entre as competências participantes. Assim, essa unidade complexa do cinema depende de uma eco-organização (MORIN, 2005, p. 35-42), cuja dimensão comporta uma natureza temporal, isto é, uma organização que se dá no tempo (VIEIRA, *ibid.*, p. 93) e cuja lógica gira em torno de processos temporais, que por sua vez comportam transformações, flutuações e intersemioses.

Segundo Vieira (ibid., p. 89), existem três parâmetros classificatórios fundamentais para se observar um sistema: sua capacidade de permanência, seu meio ambiente e sua autonomia. Ainda dentro dessa perspectiva, para um sistema consolidar-se como tal, existem parâmetros chamados hierárquicos ou evolutivos, isto é, dependentes do fator tempo para se estabelecer, delineados da seguinte forma: composição, conectividade, estrutura, integralidade, funcionalidade e organização, todos permeados por um parâmetro que pode surgir desde o primeiro estágio: a complexidade. Assim, um sistema é caracterizado por seu processo temporal e sua capacidade de crescimento e desenvolvimento. A complexidade de tal movimento temporal se dá pela diversidade de conexões que são realizadas em prol da sobrevivência do sistema.

No caso do cinema, um processo similar pode ser visto na realização e produção de um filme. Dada a necessidade desses agentes especializados, que são postos em conjunto para trabalharem em prol da realização de uma obra cinematográfica, o que há nesse ambiente é um processo temporal que demanda evoluir por cada parâmetro hierárquico apontado anteriormente. Este reflete-se na capacidade de permanência, isto é, na capacidade de se atingir uma regularidade – redundância (VIEIRA, ibid., p. 92) – na construção fílmica, que pode ser constatado no filme finalizado. Pois, um filme não é feito de forma linear, mas por partes que se juntam na fase de pós-produção e finalização. Assim, ao fim e ao cabo, um filme tem que apresentar uma autonomia, em que tudo se conecta de forma coesa e coerente: direção de arte, direção de fotografia, cenografia, figurino, roteiro, direção, planos, montagem etc.

Aliás, os parâmetros de coesão e coerência são também parâmetros de consolidação de um sistema. A coesão lida com a sintaxe entre elementos, sua articulação e efetividade. A coerência lida com a semântica que se desenvolve em prol de uma dialogia intersemiótica entre esses elementos para a construção de sentido entre os mesmos, em um todo integrado, complexo e significativo.

O que se observa é que há, em graus maiores ou menores, o risco de essa combinação entre agentes e especialidades entrar em processo de entropia (MORIN, ibid., p. 94), perdendo a coesão sintática e a coerência semântica, prejudicando as interfaces e intercâmbios intersemióticos entre

suas várias camadas de significação. Essas camadas de significação são cunhadas e entrelaçadas pela integralidade e organização da direção de fotografia, direção de arte, figurino, cenografia, trilha sonora, roteiro, direção etc., dentro de um todo complexo, o filme.

De fato, a riqueza organizacional de um sistema é medida pela sua diversidade e variedade, pois sua lógica é pautada pela transformação, geração e produção, ou como Morin destaca: as interações e associações – entre essas áreas distintas inerentes ao processo de realização cinematográfica – “se entroproduzem” (MORIN, *ibid.*, p. 202).

Portanto, ao fim, a poética do cinema é confeccionada nesse jogo ontológico sistêmico das interações entre agentes semióticos responsáveis por comporem um todo múltiplo e cooperativo (MORIN, *ibid.* p. 147). Assim, cada agente, em sua especialidade, é responsável por um fragmento sógnico que passa pelo crivo de sua criação, desenvolvimento e produção. Esse fragmento tem que: a) conectar-se; b) traçar relações; c) estruturar-se, isto é, estabelecer e fortalecer essas relações intersemióticas – de troca – ao longo do período de realização fílmica; d) integrar-se a outras partes sógnicas em um processo de complementaridade; e) cumprir uma função, visando uma cooperação mútua e interdependente; f) e corporificar-se em uma organização (ou organicidade) coesa o suficiente que consiga desenvolver uma regularidade pragmática durante todo o processo de realização do filme<sup>1</sup>. De fato, uma fotografia, um figurino, uma direção de arte, por exemplo, integram-se e tomam corpo pela complexidade com que dialogam entre si, pelas interfaces e intercâmbios sógnicos que são capazes de realizar e, principalmente, manter e entroproduzir, portanto, transformar (MORIN, *ibid.*, p. 148).

O que faz essa multiplicidade de agentes funcionarem em uma unidade complexa e inter-atuante é aquilo que Aumont chama de ideia do filme, que o cineasta tem da obra ainda no início de seu processo criativo (AUMONT, 2010, p. 136). Nesse sentido, essa ideia coloca esses subsistemas em atividade formando um policircuito recursivo retroativo entre o todo às partes, e entre as partes ao todo. Isso quer dizer que as partes – subsistemas – retroagem

---

<sup>1</sup> Já que, como se sabe, um filme é realizado por partes, muitas vezes díspares ao que aparece em sua narrativa, às vezes filmando a parte final em um primeiro momento e as partes iniciais meses ou tempos depois, dependendo da logística da produção.

recursivamente sobre o todo – o filme – e o todo, por sua vez, retroage recursivamente sobre as partes formando esse policircuito no qual as intersemioses, flutuações e transformações fazem morada (MORIN, *ibid.*, p. 228).

De fato, essa ideia desencadeia os fluxos e os multiprocessos – círculo-evoluções – entre os subsistemas e essa dialogia – entre roteiro, direção de arte, direção de fotografia, cenografia, figurino, atores, direção, montagem, trilha sonora etc. – ocorre em torno dessa ideia-chave. Essa nucleação em torno de uma ideia que move a organização é o fechamento do sistema, porém não é um fechamento total ao ambiente em que está imerso, pois a ideia “nucleadora”, para ter autonomia, alimenta-se de saberes – memória – aos quais essa ideia-chave está umbilicalmente conectada.

Cada subsistema possui uma herança e uma memória que se torna, ao fim e ao cabo, fonte de saberes, competências e de conhecimento de articulação de linguagem (MORIN, *ibid.*, p. 210). O roteiro, herança da literatura (AUMONT, *ibid.*, p. 40) e da dramaturgia, serve de guia para a produção que se concentra em tentar trazer à superfície a história ali descrita, fazendo uma analogia, o roteiro seria a planta-baixa de um edifício que vai consumir horas e horas para ser erigido. A direção de arte (herança das artes plásticas) trata de esboçar e estabelecer os aspectos visuais sugeridos pelo roteiro e pelo diretor; o cenógrafo (herança do teatro e em alguns aspectos da arquitetura) trata de dar vida e relevo aos espaços onde a encenação será realizada; o figurinista (herança da moda e do teatro) trata de encarnar no vestuário os aspectos sociais, históricos e psicológicos dos personagens com intuito de dar dimensão a estes; o diretor de fotografia (herança da própria fotografia) trata de escrever a história ali encenada por meio da disposição e articulação das luzes, lentes e enquadramentos; o compositor da trilha sonora (herança da música) trata de contar e transmitir os sentimentos das cenas encenadas por meio da música. Ainda que inserida na pós-produção, a música tem o caráter de enaltecer e intensificar a encenação e a montagem; o diretor (herança das outras artes) é um autor complexo que possui a competência conjugada do regente, pintor, escritor, encenador, fotógrafo, arquiteto, poeta e compositor. É, sobretudo, um mediador de competências cujo discurso se desenvolve por meio da integração e consolidação de uma dialogia entre os outros agentes semióticos envolvidos

no processo de criação do filme. Ele forja sua independência na e pela dependência dos especialistas envolvidos (ver MORIN, *ibid.*, p. 253). Assim, sua poética é articulada por meio de uma ecodependência, e sua plenitude criativa floresce e ganha brilho ao permeá-la de colaborações, cooperações e complementações.

De fato, a direção de cinema implica não uma especialização, mas uma poli-funcionalidade (MORIN, 2005, p. 346), isto é, uma visão multifacetada das inter-relações integrantes e copulantes nas e pelas quais a poética do cinema está imersa. Isto quer dizer que tal autor trafega pelos subsistemas (ver SANTOS, 2014, p. 147-208) sabendo como acioná-los no caminho que deseja, não sendo um especialista de uma destas, mas tendo a aptidão de costurá-las, tramá-las, envolvê-las e, sobretudo, conectá-las. Portanto, sua virtude está em estabelecer e desenvolver uma conectividade sistêmica, isto é, imerso na diversidade, ser capaz de explorar, antever e articular os elos entre os subsistemas, promovendo complementariedades e associações que se constroem e consolidam no e pelo todo, o filme. Assim, a história do sistema – realização fílmica – torna-se apoiada, determinada ou tendenciosa em conformidade ao diretor (ver VIEIRA, 2007, p. 110). Como François Truffaut (2004, p. 27) observa:

O cinema é uma arte especialmente difícil de dominar, devido à multiplicidade de dons – às vezes contraditórios – que exige. Se tantas pessoas muito inteligentes ou muitos artistas fracassaram como diretores, foi porque não possuíam a um só tempo o espírito analítico e o espírito sintético, os únicos que, mantidos simultaneamente em alerta, permitem evitar as inúmeras armadilhas criadas pela fragmentação da decupagem, da filmagem e da montagem dos filmes. De fato, o perigo mais grave que um diretor corre é perder o controle de seu filme no meio do caminho, o que acontece mais frequentemente do que se pensa.

Sob este aspecto, o papel do método torna-se crucial, pois a este estão associados dois conceitos importantes: estratégia e programa (ver MORIN, 2008, 250-252). Uma eco-organização, tal qual a encontrada na realização fílmica, demanda um comando que lhe forneça tanto um “programa” voltado ao controle e à projeção da produção, quanto uma estratégia de execução que consiga lidar com as incertezas, imprevistos e obstáculos. Assim, o programa lida com o planejamento, cronograma e escalas estipuladas para cada fase da

realização fílmica. Portanto, é responsável por traçar um controle vigilante do andamento do filme. Pode-se dizer que ao programa está sempre vinculado à figura do produtor executivo e do produtor, os responsáveis pela manutenção do controle da produção em si (ver RABIGER, 2007, p. 246-248).

De fato, uma boa produção, ao mesmo tempo que ampara e fornece os recursos – humanos, financeiros e logísticos – necessários ao cineasta para que possa desenvolver seus filmes, também toma para si o papel de seguir à risca o que fora determinado de antemão às datas vinculadas à pré-produção, à produção e à pós-produção. São tais diretrizes, tomadas como regras (MORIN, *ibid.*, p. 253), que norteiam os prazos de cada fase da produção: pré-produção-produção-pós-produção. Por serem gerais, estas, muitas vezes, não prevêm eventualidades, adversidades e acasos, somente operações e sequências estipuladas. Assim, o programa é uma organização predeterminada da ação (MORIN, *ibid.*, p. 252), porque o filme, seja de que tipo for sua fonte de financiamento, tem uma data de término, de estreia, de prestação de contas, de retorno econômico etc.

Já a estratégia envolve imprevisto, jogo, situações aleatórias, inovações, abertura, portanto, retira dos riscos, obstáculos e dos erros o seu próprio "aperfeiçoamento". Enquanto o programa, com prazos e diretrizes, dá pouca margem aos imprevistos e às incertezas, a estratégia tira proveito das eventualidades e faz destas sua arte. Como Morin esclarece: "A estratégia supõe a aptidão para empreender uma ação na incerteza e para integrar a incerteza na conduta da ação. Significa que a estratégia necessita de competência e iniciativa" (MORIN, *ibid.*, p. 250).

Por mais zelosa e criteriosa que seja uma produção fílmica, sempre existe o risco de eventos inesperados acontecerem, seja com algum ator, com algum membro da equipe, com as locações, com os cenários, com o equipamento, com tomadas preestabelecidas e que não funcionam ao serem colocadas em prática, com a maneira com que o material está sendo editado, ou ainda a necessidade de se refilmar uma cena não prevista, mesmo depois de concluídas as filmagens etc. Assim, é por meio de processos entrópicos que fogem do planejamento que o cineasta tem que demonstrar sua competência e inventividade ao reverter, inverter, desvirar, "(...) na direção da sua ação, os

acontecimentos, os riscos, as energias não-direcionadas ou de direção contrária” (MORIN, 2008, p. 254).

A estratégia não elimina o programa, pois, toda vez que se faz necessário, a estratégia volta a utilizar o caráter automatizado do programa. Em termos de economia e confiabilidade, seria inteligente não tráfegar a todo momento pela incerteza, quando se tem em jogo dinheiro público e/ou privado financiando o filme. Desta forma, os dois processos são importantes à eco-organização fílmica e se inserem naquilo que François Truffaut vê como a capacidade de se ter ao mesmo tempo um “espírito analítico” e um “espírito sintético” em ação. Morin é enfático em dizer que o desafio da adversidade estimula a inteligência, a aprendizagem e o conhecimento, não sendo apenas um ajustamento às circunstâncias, mas, sobretudo, uma transformação das circunstâncias (ver MORIN, *ibid.*, 256 e 257). Dessa forma, sob o eixo do desenvolvimento da inteligência e do aprendizado, e não da pura resposta à adversidade, é que Morin (*ibid.*, p. 255) cunha o conceito de estratégia cognitiva:

É em direção ao mundo exterior que os aparelhos neurocerebrais exercem a sua aptidão estratégica. A estratégia da ação necessita de uma estratégia cognitiva. A ação necessita, em cada instante, de discernimento e de discriminação, para rever/corrigir o conhecimento de uma situação que se transforma. As duas estratégias estão em constante interação.

Este papel de “mediador”, feito pela estratégia cognitiva entre programa – finalidade racional – e as circunstâncias que a realidade apresenta muitas vezes às avessas daquilo que se espera e que demandam inventividade e reformulações – estratégia – é o que Peirce vai chamar de Pragmatismo. De fato, Peirce (2000, p. 237) esclarece que a função do pragmatismo: “[...] em primeiro lugar, deveria desembaraçar-nos rapidamente de todas as ideias essencialmente obscuras. Em segundo lugar, deveria apoiar, e ajudar a tornar distintas, ideias essencialmente claras, mas cuja apreensão é mais ou menos difícil [...]”. Em outra passagem, em que defende o pragmatismo, não como um “practicalismo”, mas como o fio condutor do raciocínio lógico responsável por desembaraçar a mente em seu processo de verificação de ideias, hipóteses e teorias, Peirce (1998, p. 133) é elucidativo:

Passando por cima de vários aspectos que não necessitamos de abordar (a finalidade, o plano e a resolução), chegamos ao ato de escolha através do qual o experimentador seleciona certos objetos identificáveis sobre os quais vai operar. De seguida, temos o ATO externo (ou quasi-externo) pelo qual ele modifica esses objetos. De seguida vem a subsequente reação, sob a forma de uma percepção, do mundo sobre um experimentador; finalmente, temos aquilo que o experimento nos ensinou. Embora as duas principais partes do evento sejam ação e a reação, a unidade de essência do experimento reside na sua finalidade e plano, exatamente os ingredientes que, nesta enumeração, nós não abordamos.

As reflexões dos dois autores coincidem na medida em que percebem que entre programa/finalidade racional e estratégia/abdução há uma necessidade de um método que permita a mediação entre os dois polos tendo a realidade – os fatos e as eventualidades que se sucedem em torno da produção de um filme – como o pivô desse processo. Isto fica evidente na explicação de Morin (ibid.: p. 257-258) sobre a necessidade de um método flexível e pronto à autocorreção:

Quando o programa tende a comandar, diminuir, suprimir as estratégias, a obediência mecânica e míope torna-se modelo de comportamento. À escala humana, a estratégia necessita de lucidez na elaboração e na conduta, jogo de iniciativas e de responsabilidades, pleno emprego das competências individuais, isto é, pleno emprego das qualidades do sujeito. Eis por que, entre parênteses, o Método aqui procurado nunca será um programa, isto é, uma receita preestabelecida, mas um convite e uma incitação à estratégia do pensamento.

De fato, um cineasta é um experimentalista que aprende com todo filme que faz e lança-se para um novo desafio cada vez que termina uma obra. É por esse processo que esse autor complexo vai desenvolver domínio diante do signo cinematográfico. Tal domínio – conhecimento – implica gerenciar, promover e direcionar as conexões entre os subsistemas que compõem o signo fílmico. Assim, dar concretude ao filme demanda esforço mental para fazer com que todas as partes interajam, complementem-se e associem-se, assim este fio condutor de razoabilidade, que discerne sobre cada escolha, decisão, erro e êxito, é o responsável por forjar e lapidar o “método”. De fato, tal esforço mental – mediador entre programa e estratégia – torna-se o processo que “conduz” o cineasta à concretização de seu filme, e, sobretudo, à consolidação de seu “discurso” (ver SANTOS, 2014 p. 264-283).

Método tem que ser entendido então como uma ação mental – *in futuro* – de busca por compreender, explorar e experimentar as potencialidades sógnicas e sistêmicas encontradas no cinema. É, desta forma, um processo de refinamento de discurso fílmico autoral, portanto, fruto da experiência. O método está muito atrelado à singularidade do cineasta, pois a história de um sistema psicossocial, como a encontrada na poética do cinema, está atrelada à história de seu líder/nucleador (VIEIRA, 2007, p. 110). Assim, permanecer em uma conduta autocrítica ao longo do processo de criação, desenvolvimento e realização fílmica, e ainda ter a capacidade de rever e perceber os erros e acertos nos filmes que produz, promove a aprendizagem e o domínio sobre a articulação tanto da linguagem quanto da ontologia sistêmica cinematográficas.

A clareza com que Truffaut conclui o livro das entrevistas com Hitchcock é enriquecedora e elucidativa: “Vimos ao longo de todo este livro que Hitchcock era um tanto severo com seu trabalho, sempre lúcido e, de bom grado, autocrítico [...]” (ibid., p. 326). Assim, ao fim e ao cabo, o “método” tem que ser visto como um processo contínuo de busca permanente pela “autonomia” de discurso, isto é, são as ideias, questionamentos, abordagens, reflexões, decisões e os pontos de vista do cineasta que estão impregnadas em seus filmes (ver SANTOS, 2014, p. 284-316).

Se o método está vinculado à busca de “autonomia” de discurso, pela alta complexidade encontrada na ontologia cinematográfica, esta autonomia só é alcançada na medida em que o cineasta assume as responsabilidades de direção e as tomadas de decisão (MORIN, 2008, p. 189), delegando aos especialistas vinculados à produção suas funções e obrigações dentro da organização ativa, hierarquização necessária para que os subsistemas entendam e reconheçam seus papéis, prazos e responsabilidades. Assim, o papel de líder/nucleador dentro dessa hierarquia será o de “manter” o sistema em atividade, isto é, em “permanência”.

Se o sistema psicossocial está vinculado à história de seu líder, a “permanência” do sistema em atividade requer dele a obrigação de lidar tanto com a união e ajustes mútuos entre os participantes, quanto com as rivalidades, competições, interesses sociocêntricos e egocêntricos que possam deflagrar ao longo do processo de realização fílmica (ver MORIN, ibid., 197). Olhar a hierarquia de um filme de forma apenas centralizadora, tendo no cume

da pirâmide o diretor e o produtor-executivo e, em sua base, a massa de especialistas pertencentes aos subsistemas vinculados (ver RABIGER, *ibid.*, p. 245), é não perceber que, quanto mais centralizado, menos liberdade, inventividade e riqueza o sistema possui, pois não permite que tais especialistas explorem e promovam alternativas, possibilidades e variações distintas que possam contribuir à organização e ao próprio filme como um todo. Morin destaca que uma organização rígida, centralizada, hierarquizada e especializada pode até apresentar vantagens, porém “[...] desde que o centro disponha de riquíssimas competências” (MORIN, *ibid.*, p. 190).

Entretanto, mesmo em uma hierarquia rígida, baseada na integração e na organização de especialistas, os acentrismos, policentrismos, anarquias, poliarquias, policompetências e competências gerais não podem ser totalmente eliminados, pois tais processos rondam os corredores dos estúdios e locações, nas rodas de café, nos trailers e hotéis em que a equipe fica hospedada, enfim no fervilhar subterrâneo – underground – de uma produção (ver MORIN, *ibid.*, p. 193). De fato, a única maneira de manter-se incólume aos distúrbios de comando seria o de instaurar o medo que, no caso, seria a exclusão dos participantes do processo, isto é, a ameaça do desemprego e do descarte (ver MORIN, *ibid.*, p. 191).

Tal regime é típico de um líder agônico que trabalha sempre com o desvalor de seus subordinados. Impiedoso, egoísta, agressivo, vaidoso, orgulhoso, arrogante e com dificuldades de demonstrar afetividade ou sensibilidade com os especialistas que o acompanham ao longo do processo, seu intuito não é a colaboração, mas a subjugação, pois a “posse” do filme não é dividida ou compartilhada com ninguém (ver VIEIRA, 2007, p. 111-113). Sobretudo e todos, é seu nome que vai adiante repelindo qualquer manifestação contrária. A notória pergunta: “você sabe com quem você está falando?” desencadeia o processo de desvalorização generalizada, e para não serem afastados, seus subordinados o suportam, pois “ele” é o diretor. Em tais lideranças, é necessário o culto ao diretor, como no período dos faraós e reis absolutistas (ver MORIN, 2007, p. 178-180), a alcunha de “gênio”, que lhe é conferida por filmes premiados e pela mídia, lhe dá a “permissão” à coação psíquica, pois participar de um filme de tal diretor valoriza os currículos de seus subordinados, isto é, gratifica-os. Entretanto, tal rigidez do sistema torna-o

inapto a reagir às mudanças, aos riscos e reveses que possam vir a ocorrer. O colapso do sistema é mais proeminente, pois a dependência total ao cineasta torna-o mais sensível às crises (ver VIEIRA, *ibid.*, 112; MORIN, *ibid.*, 190)

Uma hierarquia em rede e não rígida como a piramidal, tendo seu nucleador/cineasta como o mantenedor e incentivador das competências e criatividade de seus subordinados, alimenta a alta complexidade do sistema e permite a valorização de seus participantes que trabalham motivados em prol do filme. Por outro lado, tal perspectiva, que incita a liberdade criativa, dá margens aos antagonismos, às desordens e aos conflitos “(...) necessitando, para subsistir, de poderosas forças de regeneração” (MORIN, *ibid.*, p. 197). Pois, em um “ambiente” de alta complexidade, ao reduzir a coerção do poder, um sentimento vivo de solidariedade e comunidade tem que ser instaurado, difundido e perpetuado entre todos os participantes vinculados.

Assim, um “amor” ao projeto em curso permite que o sistema suporte as desavenças e as opiniões contrárias, portanto, as discussões são benéficas, pois todos tomam para si as dificuldades e os desafios da realização do filme e todos querem resolvê-lo e/ou achar soluções, perspectivas e alternativas. De fato, os especialistas identificam-se com o projeto, tomam suas funções e responsabilidades como prioridades, defendem e lutam para melhorarem suas performances e a dos outros, e a gratificação está na conclusão da obra, no momento em que percebem que o filme tornou-se algo maior exatamente pelo viés das associações, colaborações e ajustes mútuos. Como Morin aponta “(...) as forças do amor nunca conseguiram reduzir os antagonismos (...)” (MORIN, *ibid.*, p. 198), entretanto são essas mesmas forças as responsáveis por instituir, renovar e restaurar no coração de uma comunidade complexa as simpatias, amizades, tolerâncias, partilhas, cooperações e afinidades.

Tal liderança é típico de líderes hedônicos (VIEIRA, *ibid.*, p. 111) que trabalham por prazer, valorizando seus comandados, permitindo a liberdade criativa em prol do crescimento de todos os envolvidos no projeto, assim, o sistema fica mais propenso a enfrentar as crises e momentos de instabilidade (VIEIRA, *ibid.*, p. 124), pois as adversidades são assimiladas, transformadas e revertidas por todos os seus integrantes, com a agilidade e a desenvoltura que exigem. De fato, os problemas e as adversidades, que ocorrem a cada subsistema ou entre estes, não exigem, a todo momento, a presença do

diretor, a este são apresentadas soluções e/ou alternativas possíveis, ficando a cargo dele a escolha do melhor caminho. Porém, o papel do líder hedônico será sempre o de estimular e valorizar esta liberdade/autonomia em seus subordinados a fim de encontrarem respostas inventivas as eventualidades que surgirem. Sobretudo, neste tipo de nucleação, o líder cineasta goza de um profundo respeito compartilhado por todos os componentes de sua equipe.

Sob esse meta-ponto-de-vista da direção de cinema, reencontramos os três parâmetros fundamentais de um sistema: autonomia, permanência e meio-ambiente. Portanto, “método”, fruto da experiência autocrítica, corrobora para a consolidação de uma “autonomia” de discurso que depende de um gerenciamento de competências que permita que todos os subsistemas com seus componentes trabalhem em prol da construção do filme. Assim, para que cada parte associe-se a outra é necessário um “permanente” fluxo de informação, troca, ajustes e cooperações para se criar um “ambiente” em que todos os especialistas estão envolvidos. A maneira como a liderança é conduzida, se hedônica ou agônica, depende muito da história e do perfil do próprio diretor, e é muito comum que ele, ao encontrar uma equipe cujos integrantes tenham afinidades com suas ideias, permaneça com esses especialistas ao longo de sua carreira e por muitos filmes.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. São Paulo: Martin Claret Editora, 2005.

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas: Papyrus Editora, 2004.

\_\_\_\_\_. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2010.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I – Magia e técnica. Arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

BORDWELL, David. **Poetics of Cinema**. New York: Routledge, 2008.

BÜRCH, Noel. **Práxis do cinema**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.

FELDMAN, Joseph e Harry. **Dynamics of the Film**. New York: Hermitage House, Inc., 1952.

FELLINI, Federico. **Fazer um filme**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2000.

LAWSON, John Howard. **O Processo de Criação no Cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

LUMET, Sidney. **Fazendo Filmes**. Rio de Janeiro: Editora Rocco LTDA, 1998.

MAMET, David. **Sobre direção de cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MORIN, Edgar. **O Método 1 – a natureza da natureza**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2008.

\_\_\_\_\_ **O Método 2 – a vida da vida**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2005.

\_\_\_\_\_ **O Método 3 – o conhecimento do conhecimento**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2008.

\_\_\_\_\_ **O Método 4 – as ideias – habitat, vida, costumes, organização**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2008.

\_\_\_\_\_ **O Método 5 – a humanidade da humanidade**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2007.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

\_\_\_\_\_ **Antologia Filosófica**. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Portugal, 1998.

RABIGER, Michael. **Direção de Cinema** – Técnicas e Estética. Rio de Janeiro, Elsevier, 2007, 4<sup>o</sup> reimpressão.

SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e pensamento** – sonora, visual, verbal. São Paulo: Editora Iluminuras, 2001.

\_\_\_\_\_ **Estética** – de Platão a Peirce. São Paulo: Editora Experimento, 2000.

\_\_\_\_\_ **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Editora Paulus, 2005.

SANTOS, Marcelo Moreira. **A Poética do Cinema e o Exemplo de Hitchcock**. São Paulo: Novas Edições Acadêmicas, 2014.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papyrus Editora, 2000.

TRUFFAUT, François. **Hitchcock/Truffaut: Entrevistas**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2004.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Ciência – Formas de Conhecimento: Arte e Ciência uma visão a partir da complexidade**. Fortaleza: Gráfica e Editora, 2007.

\_\_\_\_\_ **Teoria do conhecimento e arte – Formas de Conhecimento: Arte e Ciência uma visão a partir da complexidade**. 2<sup>o</sup> edição. Fortaleza: Gráfica e Editora, 2008.

\_\_\_\_\_ **Ontologia – Formas de Conhecimento: Arte e Ciência uma visão a partir da complexidade**. Fortaleza: Expressão Gráfica.

Recebido em: 22.07.2015

Aceito em: 09.10.2015



## Reflexões sobre os realismos geográfico e social em “Viajo porque preciso, volto porque te amo”, “Deserto feliz” e “Árido movie”<sup>I</sup>

Maria Helena Costa<sup>II</sup>

**RESUMO** – Esse trabalho é resultado de uma reflexão sobre a construção do espaço geográfico a partir da análise da representação fílmica do percurso pela região Nordeste do Brasil dos protagonistas nos filmes “Viajo porque preciso, volto porque te amo” (Marcelo Gomes e Karim Aïnouz, 2009), “Deserto feliz” (Paulo Caldas, 2007) e “Árido movie” (Lirio Ferreira, 2006). Central para a reflexão são as noções de “espaço fílmico” e “realismo social” que, nos casos, tomam forma e exercem um papel fundamental no contexto da construção imagética e narrativa do espaço geográfico fílmico, construindo o imaginário coletivo relacionado a ambos espaços, o real e o representacional.

Palavras-chave: Cinema. Geografia fílmica. Espaço. Realismo social.

<sup>I</sup> Esse trabalho foi apresentado na Avanca/Cinema Conferência Internacional em 24 de julho 2015, e em versão modificada, publicado nos Anais do evento.

<sup>II</sup> Pós-doutorado em Cinema pelo International Institute - University of California at Los Angeles (UCLA) - USA; Doutorado e Mestrado em Estudos de Mídia pela University of Sussex - Inglaterra; Graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Pernambuco - UFPE. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq; Professora do Departamento de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN); Coordenadora do Grupo de Pesquisa Linguagens da Cena: Imagem, Cultura e Representação e Coordenadora do Curso de Especialização em Cinema (UFRN).

**Discussions about social and geographic realisms in  
“Viajo porque preciso, volto porque te amo”, “Deserto  
feliz” and “Árido movie”<sup>1</sup>**

Maria Helena Costa<sup>II</sup>

**ABSTRACT** – *This work results from the thinking about the construction of geographic space within the context of the film protagonists’ course through the Northeast of Brazil in “Viajo porque preciso, volto porque te amo” (Marcelo Gomes e Karim Aïnouz, 2009), “Deserto feliz” (Paulo Caldas, 2007) and “Árido movie” (Lirio Ferreira, 2006). Central to this paper is the notion of “film space” and “social realism” which take form and assume a key role within the context of the imagectic and narrative construction’s of both filmic space and the collective imagination related to both spaces: the real and the representational.*

*Keywords: Cinema. Film geography. Space. Social realism.*

---

<sup>I</sup> This work was presented at Avanca/International Cinema Conference on July 24, 2015, and its modified version was published in the event’s proceedings.

<sup>II</sup> Postdoc in Cinema at the International Film Institute - University of California, Los Angeles (UCLA) - USA; Doctorate and Master’s degree in Media Studies from the University of Sussex - England; Graduated in Architecture and Urban Planning from the Federal University of Pernambuco State – UFPE, Brazil. Productivity in Research Grant CNPq; Professor at the Art Department of Federal University of Rio Grande do Norte State (UFRN), Brazil; Coordinator of the Research Group Languages Scene: Image, Culture and Representation and Coordinator of the Specialization Course in Cinema (UFRN).

## **Espaços filmicos e geográficos**

Filmes têm proporcionado uma forma direta e objetiva de percepção do espaço geográfico. Sendo assim, pode-se relacionar o cinema ao contexto geográfico, considerando-o como um aparato que constrói geografias e espacialidades.

A partir do momento em que os geógrafos culturais redirecionaram a investigação sobre conceitos da geografia como a paisagem, o território, o lugar e o espaço, abordando-os em seu caráter cultural e simbólico (COSGROVE, 1998), filme, passou a constituir um válido objeto de análise e acabou por possibilitar o surgimento de novas tipologias geográficas. Por sua vez o aparato cinematográfico, por meio da produção de imagens, passou a ser considerado como produtor de espacialidades e visibilidades alternativas relacionadas aos espaços geográficos. Como destaca Gruszynsky (2013) em referência ao que Catalã Domenech (2011) expõe sobre a visualidade:

A autonomia das imagens, ao possibilitar diferentes modos e graus de experiência estética e informativa, nos coloca diante de uma dinâmica de vivência da visualidade que compreende: (a) o visual, enquanto visão natural; (b) o visível, como visão cultural; (c) o visualizável, que corresponde à visão vinculada à técnica. (GRUSZYNSKI, 2013, p.54-55).

A relação do cinema com a geografia está pautada nessa “vivência da visualidade” referida acima. O “visual” do espaço geográfico se constitui e dá a ver, em primeira instância, pela “visão natural” – como vemos por meio dos nossos olhos o espaço; esta visão do espaço geográfico se dá ao “visível” por meio de uma concepção e entendimento do espaço que é formado culturalmente; é esta “visão cultural” que pode estar repleta de subjetividades e que molda a forma como tornamos o espaço geográfico “visualizável”, isto é, construído a partir do uso de técnicas de produção/formatação de imagens de si.

O que denominamos de “geografia fílmica”, portanto, é aquele resultado da impressão da “visão cultural”, a partir do visível, no espaço geográfico produzido pelo aparato cinematográfico. Esse processo oferece “quadros emoldurados” de experiência da realidade sensível do visível que, em última instância, permite que ponderemos acerca da materialidade e da subjetividade dessas imagens geográficas fílmicas.

Devemos pensar o espaço geográfico no contexto do visualizável por meio da noção de dispositivo, não como suporte imagético, mas como matriz que propõe e impõe determinado formato ao espaço (texto) geográfico e se institucionaliza a partir de um olhar cúmplice do espectador; isto é, aquele que sustenta o espaço geográfico visualizável, por meio de um processo de reconhecimento do espaço geográfico imageticamente reconstruído e projetado na tela a sua frente.

Nesse contexto, não seria então necessário mencionar o realismo social? Aquele que sustentou, como explica Kilpp (2013), pontos de vista na arte pictórica que são facilmente reconhecíveis. Kilpp aqui se refere à noção de que o visualizável, no caso na representação pictórica, se baseia no entendimento do realismo social diferenciado a partir do ponto de vista individual do artista: “Gustave Courbet foi chamado de realista por pintar o homem comum sem melhorá-lo, enquanto Caravaggio o foi porque pintou São Mateus com os pés sujos.”(p.112), ressalta Kilpp. É esse mesmo realismo social que passou a denominar e a interessar no contexto dos modos como alguns cineastas contemporâneos, se preocupam com

[...] a descrição realista da miséria ou da pobreza com o intuito de despertar a consciência dos homens, de provocar indignação ou piedade, de sugerir a necessidade de se promover uma espécie de justiça social em prol dos marginalizados. (KILPP, 2013, p.112)

Os três filmes discutidos nesse artigo concebem o realismo social por meio de “dar a ver o visual” associado às geografias de espaços específicos ao mesmo tempo em que torna visualizável a problemática das espacialidades fílmicas construídas a partir de uma visão cultural.

A diversidade de espaços geográficos (os espaços urbanos, as favelas, o sertão, o deserto, as praias, etc.) que são organizados em uma geografia fílmica terminam lançando os conceitos de espaço, ou espacialidade, ao *foreground* das discussões. A forte impressão de realismo concedida pelo cinema ao visual do espaço geográfico, se constitui em uma alternativa de visualização e interpretação do mundo. Por isso mesmo é que Gomes (2008) afirma que as representações imagéticas “não espelham o mundo, elas o criam” (p.193). Portanto, é também no espaço fílmico que novas vivências, articulações e entendimentos se constituem culturalmente, que se projetam e

constroem novos mundos e visualidades. Dessa dinâmica advêm novas espacialidades que regulam diferentes formas de interação, convivência, produção, etc., dos indivíduos, situações e fenômenos que se dão no espaço geográfico (real e fílmico).

O espaço fílmico potencializa e estrutura geograficamente os espaços e a experiência do percurso nesses espaços. O filme, e a experiência que ele concede ao espectador, tanto influencia, quanto remete a sensações e sentimentos relacionados a uma geografia da experiência cotidiana relacionada a determinado espaço. O espaço geográfico, em sua diversidade, comporta uma infinidade de imagens e discursos que, inspirados em sua forma e constituição, acabam por atribuir ao espaço nova forma, característica e identidade amparadas pelo realismo social. Esse processo está intimamente relacionado ao imaginário, onde a atribuição de diferentes significados às imagens semelhantes e divergentes é constante. Uma nova geografia, portanto, nasce enquanto forma, texto e discurso.

É nessa perspectiva, portanto, que os filmes “Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo” (Marcelo Gomes e Karim Aïnouz, 2009), “Deserto Feliz” (Paulo Caldas, 2007) e “Árido Movie” (Lirio Ferreira, 2006) são discutidos.

### **Espaço e realismo social em “Viajo porque preciso, volto porque te amo”, “Deserto feliz” e “Árido movie”**

“Viajo porque preciso, volto porque te amo” tem como protagonista José Renato (Jurandhir Santos), um geólogo que sai de Fortaleza e viaja pelo sertão cearense com a incumbência de analisar a viabilidade de construção de um canal que resultará da transposição das águas de um rio. Durante o seu percurso o geólogo reflete sobre sua vida amorosa e a recente separação da sua esposa como também tece relações entre as suas vivências e a das pessoas que encontra pelos locais por onde passa.

O filme inicia com a imagem da estrada (Figura 1), primeiramente de dia e depois à noite, sendo mostrada sob o ponto de vista de quem está dirigindo ou dentro de um veículo em movimento. Ouvimos pela primeira vez a voz/narração do protagonista, nesse momento descrevendo a lista de materiais necessários ao seu trabalho de pesquisa geológica.



**FIGURA 1** – Fotograma do filme “Viajo porque preciso, volto porque te amo”.

Ao longo de toda a viagem, somos conduzidos pelos pensamentos (voz em *off*) de José Renato que comenta constantemente sobre a ex-mulher, as anotações que faz sobre os locais por onde passa (“BR 452 km 45”) a paisagem e a geologia dos locais (medidas do solo, definição da paisagem: semiárido), si mesmo e seus sentimentos (“Eta vontade de voltar!”, “Galega, Joana”, “amor da minha vida”), as pessoas que vai conhecendo pelos vilarejos e cidades por onde passa (“Sr. Manoel Constantino”, “Larissa”, “Michele”, “Shirley”, “Jéssica”, “Pati”; “Juazeiro”, “Piranhas”, “Rio das Almas”).

A “câmera subjetiva” permitiu a exposição de um mundo no qual é evidente o olhar do espectador (confundindo-o com o do protagonista do filme). Institui também uma verdadeira “geoestratégia do olhar” (AMÂNCIO, 2000) propiciada em primeira instância pela câmera, que ao instituir e estabelecer o que ver a partir de que ponto de vista, legitima o que é visualizado, corroborando com a conclusão de Amâncio (2000) segundo a qual “não existe paisagem sem observador” (p.47).

Mesmo não aparecendo fisicamente em cena, a presença do protagonista é marcada por sua narração em *off*, que em alguns momentos toma a forma de pensamento e em outros é justificada pela diegese nos momentos de diálogo com outros personagens. Assim, o filme se constrói como revelador privilegiado da, e por meio da, construção/visualização de espacialidades que se articulam geograficamente a partir do visual da

paisagem do sertão nordestino. Paisagem esta que ratifica o visual cultural associado ao imaginário coletivo desta área geográfica específica (Figuras 2/3).



FIGURAS 2 (esq.) e 3 (dir.) – Fotogramas do filme “Viajo porque preciso, volto porque te amo”.

A fragmentação do olhar e da paisagem numa profusão de recortes de espaços e tempos abre a possibilidade para uma "geografia imaginária" (AMÂNCIO, 2000) que permite a inserção de um plano filmado em um contexto tempo-espaial-documental em outro contexto discursivo completamente distinto. Ademais, os comentários/pensamentos do protagonista nos “guiam” enquanto espectadores ao sentido geográfico das palavras, que, associadas às imagens (Figura 4), constróem uma geografia fílmica. Por exemplo:

“A paisagem não muda”, parece que não sai do lugar”; “aqui nunca chove, só vem mormaço de matar”; “de repente as coisas mudam de lugar”; “Garganta do Rio das Almas, profundidade 15m, largura 20m a 30m; “Piranhas, a 1ª cidade a ser coberta pelas águas do canal”; “cidade abandonada” [...]

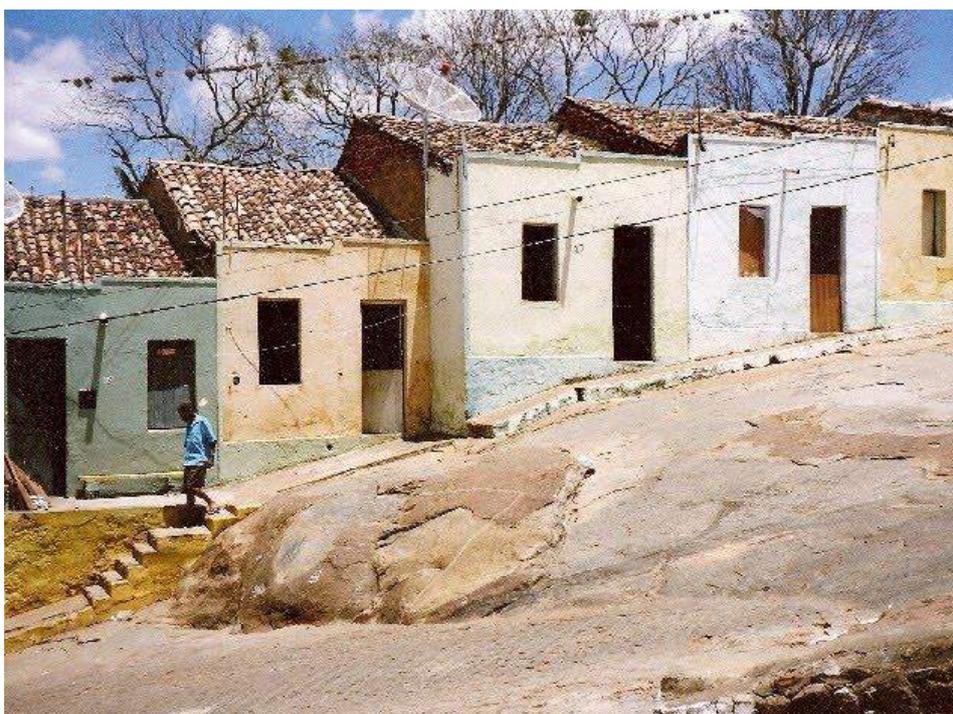


FIGURA 4 – Fotograma do filme “Viajo porque preciso, volto porque te amo”.

Apesar de os personagens e a história do filme serem fictícios, as imagens, algumas tendo sido captadas com o intuito para um documentário, não são ficcionalizadas e, portanto, mantêm uma constante relação com o dito cinema documental e com as bases do realismo social. Exemplo é o caso da cena da entrevista com Patrícia (Pati), dançarina e prostituta de uma das cidades interioranas pela qual o protagonista passa. Mesmo que o depoimento de Pati evidencie a coexistência de elementos da ficção e do documentário presentes na narrativa, ratificando a individualidade da personagem enquanto sujeito único e real, é através das imagens do espaço, da paisagem do sertão nordestino, que as relações e interações humanas acontecem e evidenciam a questão da “espacialidade” contextualizada pelo realismo social a que me referi anteriormente.

“Deserto feliz” (Paulo Caldas, 2007) conta a história da trajetória de Jéssica (Nash Laila), uma jovem de 15 anos que vive em Deserto Feliz, uma cidade do sertão pernambucano. Após ser violentada pelo padrasto, e se prostituir no posto de gasolina local, é levada por um caminhoneiro para a capital do Estado, a cidade de Recife, onde passa a trabalhar como prostituta no contexto do turismo sexual – servindo os “clientes” estrangeiros.

A esperança de Jéssica é conhecer um estrangeiro e sair do país em busca de uma vida melhor, mais digna. Em suas próprias palavras: “Casar com um branquelo, ter vida de madame. Não quero morrer como brasileira não”. Uma das 3 prostitutas amigas de Jessica (Nash Laila) fala: “Quem já viu puta sonhar”. O plano inicial de “Deserto feliz”, aparece em vários momentos do filme sem nenhuma alteração. É a partir deste plano que a marcação de tempo e espaço fílmicos, em torno da qual toda a narrativa se organiza. Como descreve Cleber Eduardo (2007):

Plano simples, com a luz retirada, câmera enquadrando o rosto de uma adolescente de olhar perdido, Jessica (Nash Lila), a mirar para além dali, no tempo e no espaço. Ao fundo, vemos um rapaz, dorso nu, deitado na cama. Jessica está sentada na ponta. Ela é menina ainda, como se vê, e prostituta já, como logo somos informados. Ele, cliente alemão. (Acesso em: 23/04/14)

Cenas aparentemente desconexas mas com algo em comum – ambiente e cenário. Este filme quase não tem diálogo; as falas dos personagens são mínimas. A *mise-en-scène* trabalha com as imagens da ambiência da cidade

interiorana do nordeste brasileiro em contraste com as da capital do estado de Pernambuco, Recife e ainda com a diferenciação não apenas geográfica mas climática postas pelas imagens da cidade Alemã para onde Jéssica acaba indo em companhia do seu alemão.

O Sertão, o Agreste, como destaca Cunha Filho (2010) são para “brutos sem regras que se contentavam com paisagens inválidas porque vagas demais, planas demais, secas demais”(p.47). O lugar para incultos com suas peles rachada pelo sol, insistindo em sobreviver da plantação e criação de vacas sem água e sem pasto.

A personagem Dona, protagonizada pela atriz Zezé Mota, é uma cafetina que mora no Edifício Holiday no bairro de Boa Viagem em Recife e agencia as garotas que vêm do interior do estado na prática da prostituição. É através de Dona que Jessica, uma vez em Recife, encontra o alemão Christopher (David Rosembauer). Várias cenas em sequência apresentam Jéssica e o alemão no quarto, transando; então há um corte para uma cena deles em um bar à noite em Recife, e em seguida os dois juntos em um apartamento de luxo no estrangeiro (Alemanha). O filme trabalha com o deslocamento de cenas de forma a camuflar qualquer noção temporal. Isto é, não se tem a mínima noção quanto tempo passou de uma cena para outra, ou até mesmo de um movimento (viagem) de um país para outro. Sertão – Recife – Alemanha. O filme começa e termina na mesma cena no quarto com Jessica e o alemão. – a noção temporal é imprecisa (*flashback*).

Em “Árido movie”, o apresentador do tempo de um canal de televisão viaja para sua cidade natal, Vale da Rocha, uma cidade devastada pela seca na região nordeste do Brasil, e, durante o seu percurso sob a justificativa de ir ao enterro do pai, é forçado a encarar os elementos geográficos e suas memórias. “Árido Movie” instala a câmera nos ambientes do sertão, constrói um cenário-mosaico de tipos da região e coloca-os em contato com as figuras urbanas, de alguma forma tematizando o próprio olhar de fora do sertão de Lírio Ferreira. O cineasta desde o início, adota o paralelismo entre o fio-narrativo concentrado em um sertanejo urbanizado e um outro dividido por membros de sua família no sertão pernambucano.

A opção pela abrangência de núcleos faz do filme um constante “enquanto isso...”, sem se concentrar nos momentos necessitados de mais

retenção do espaço e das situações. A impressão é que sempre se está virando a página, numa narrativa de paralelismos e simultaneidade, que vive a tirar a câmera dos espaços, sem realmente tocá-los e absorvê-los.

As questões sérias como a exploração política da falta de água, a vingança à morte do pai do sertanejo urbanizado, o sentimento de estrangeiro do personagem em seu retorno à raiz, são o mote da narrativa. Para salientar a seriedade da questão-água, aciona-se signos berrantes (além de repetitivos), de modo a não esquecermos o tema relevante. Assim temos o homem do tempo, a documentarista e o guru da água, exploradores da seca, torneiras sem uma gota, imagens do mar, do rio e um título que não deixa dúvida: o árido da região e da configuração política, o *movie* da integração entre sertão e cidade - no caso, integração promovida pelo filme. (EDUARDO, 2005).

A título de conclusão faz-se necessário destacar que o espaço fílmico potencializa e estrutura geograficamente os espaços e a experiência do percurso nesses espaços. Os filmes comentados nesse artigo, e a experiência que eles concedem ao espectador, tanto influenciam, quanto remetem a sensações e sentimentos relacionados a uma geografia da experiência cotidiana relacionada a espaços específicos e, claro, identificáveis em suas particularidades. Mesmo considerando suas particularidades no que diz respeito ao espaço geográfico representado, há semelhanças visuais, estéticas e espaciais postas pelos três filmes, que ainda pode comportar e/ou dar margens para uma infinidade de imagens e discursos que acabarão por atribuir aos mesmos espaços novos formatos, características, e identidades; estas sempre amparadas pelo realismo social

## REFERÊNCIAS

AMÂNCIO, T. **O Brasil dos gringos**: imagens no cinema. Niterói: Intertexto, 2000.

AZEVEDO, A. F. Geografia e cinema. In: SARMENTO, J.; AZEVEDO, A.F.; PIMENTA, J.R. (Orgs.). **Ensaio de geografia cultural** (pp.59-79). Porto, Portugal: Livraria Editora Figueirinhas, 2006.

BRUNO, G. **Atlas of emotion**: journeys in art, architecture and film. New York: Verso, 2002.

EDUARDO, C. Disponível em:  
<<http://www.revistacinetica.com.br/desertofeliz.htm>>. 2007. Acesso em: 23/04/14.

FEATHERSTONE, M. **Cultura de consumo e pós-modernismo**. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FRANCASTEL, P. **A imagem, a visão e a imaginação**. Lisboa: Edições 70, 1983.

GERBASE, C. **Cinema em Choque**: Diálogos e Rupturas. Porto Alegre: Sulina, 2013.

GOMES, P. C. da C. Cenários para a geografia: sobre a espacialidade das imagens e suas significações (pp.187-210). In: ROSENDAHL, Z.; CORRÊA, R.L. (Orgs.). **Espaço e cultura**: pluralidade temática. Rio de Janeiro. EDUERJ, 2008.

GRUSZYNSKI, A. Instantes do cinema em fluxo: tramas de imagens em celulose e bits (pp.47-59). In: GERBASE, C. **Cinema em Choque**: Diálogos e Rupturas. Porto Alegre: Sulina, 2013.

KILPP, S. Cinema e reality shows: apontamentos sobre um fantasma (pp.109-125). In: GERBASE, C. **Cinema em Choque**: Diálogos e Rupturas. Porto Alegre: Sulina, 2013.

SILVA, J. G. B. R. Tensões e transformações tecnológicas. A Genesis industrial do cinema revisitada (pp.27-45). In: GERBASE, C. **Cinema em Choque**: Diálogos e Rupturas. Porto Alegre: Sulina, 2013.

Recebido em: 07.08.2015

Aceito em: 09.10.2015



## Revisitando a “Loja de répteis”: estudo de caso sobre as interfaces entre o cinema e o design

Paulo Carneiro da Cunha Filho<sup>I</sup>

Celso Hartkopf Lopes Filho<sup>II</sup>

Paulo Fernando Dias Diniz<sup>III</sup>

**RESUMO** – O artigo discute as relações entre o cinema e o design, com foco no design gráfico, a partir de um estudo de caso: a elaboração dos cartazes e dos créditos do filme “Loja de répteis”, de Pedro Severien. Além disso, se propõe uma conexão entre cinema e design a partir de uma possível Estética da Máquina.

Palavras-chave: Cinema; Design gráfico; Loja de Répteis; Estética da Máquina.

---

<sup>I</sup> Doutor em Artes pela Universidade de Paris 1 (Panthéon-Sorbonne), Professor Associado 4 vinculado ao Bacharelado de Cinema e Audiovisual e ao Programa de Pós-graduação em Design da Universidade Federal de Pernambuco. E-mail: <[paulocunha@gmail.com](mailto:paulocunha@gmail.com)>.

<sup>II</sup> Designer graduado pela Universidade Federal de Pernambuco, com experiência em design gráfico. E-mail: <[celsohartkopf@gmail.com](mailto:celsohartkopf@gmail.com)>.

<sup>III</sup> Mestre e Doutorando em Design pela Universidade Federal de Pernambuco, Professor Titular do Instituto Federal de Pernambuco (Campus Olinda). E-mail: <[pfdiniz68@gmail.com](mailto:pfdiniz68@gmail.com)>.

## **Revisiting “Reptiles shop”: case study on the interfaces between Cinema and Design**

Paulo Carneiro da Cunha Filho<sup>I</sup>

Celso Hartkopf Lopes Filho<sup>II</sup>

Paulo Fernando Dias Diniz<sup>III</sup>

**ABSTRACT** – *The article discusses the relationship between cinema and the design, focusing on graphic design from a case study: the preparation of posters and credits of the film Reptiles Shop, by Pedro Severien. Furthermore, it proposes a connection between film and design from a possible Aesthetic of the Machine.*

*Keywords: Cinema. Graphic design. “Reptiles shop”. Aesthetic of the machine.*

---

<sup>I</sup> PhD in Arts at the University of Paris 1 (Panthéon-Sorbonne), Associate Professor 4, bound to the Bachelor Course in Film and Audiovisual and to the Post Graduate Program in Design at Universidade Federal de Pernambuco. E-mail: <[paulocunha@gmail.com](mailto:paulocunha@gmail.com)>.

<sup>II</sup> Designer graduated at Universidade Federal de Pernambuco, with experience in graphic design. E-mail: <[celsohartkopf@gmail.com](mailto:celsohartkopf@gmail.com)>.

<sup>III</sup> Master and Doctorate Degree in Design at Universidade Federal de Pernambuco, Professor at Instituto Federal de Pernambuco (Olinda Campus). E-mail: <[pfdiniz68@gmail.com](mailto:pfdiniz68@gmail.com)>.

## A indústria e seus dispositivos expressivos

O elemento que torna praticamente indissociável a relação entre cinema e design é o processo industrial, que reagrupa um conjunto de transformações ocorridas na sociedade europeia a partir do século 19 e sua extensão para o resto do globo, transformando as condições de produção ao substituir o trabalho humano-artesanal pelo trabalho particionado da produção em série (HOBSBAWN, 1999). Essas transformações de caráter econômico-produtivo estimularam mudanças nas formas como os diversos grupos sociais afetados representam o mundo (CRARY, 1990, 1999, 2000, 2004). A máquina se torna a principal referência para o desenvolvimento e o funcionamento de sistemas e processos. Divisão técnica do trabalho, produção em série, aumento da escala e do acesso amplo a bens de consumo alteram a própria superestrutura da sociedade industrial, incidindo sobre como a arte é considerada e impondo uma nova conjuntura estética. Numa palestra intitulada Design e Crise, Gui Bonsiepe (2012, s.p.) fez um vínculo curioso entre design e indústria:

O design se encontra na interseção entre a cultura da vida cotidiana, indústria e economia, constituindo o que em alemão se chama *Lebenswelt* – um termo difícil de traduzir e que podemos transcrever como “o mundo da vida cotidiana” – ele, o design, não tem atraído, com exceções louváveis, a atenção do pensamento filosófico. Provavelmente, devido a essa indiferença, o discurso do design não conta com o mesmo grau de elaboração e maturidade que existe em outras áreas, por exemplo, na **teoria do cinema**, da literatura e das ciências. No momento, o status cognitivo do design está coberto por um véu de dúvidas, pois se desenvolve predominantemente no domínio da visualidade, intimamente entrelaçado com a experiência estética, e menos no domínio da discursividade.

O design – assim como o cinema - é orientado às práticas da vida cotidiana. O que define os dois campos é o caráter operativo e performativo dos artefatos materiais e semióticos que geram, e que podem ser interpretados como função. Baseiam-se em comportamentos inseridos na dinâmica cultural e social. O design não é, em termos filosóficos, um *accidens*. Não se pode agregar o design a nada, pois o design é intrínseco em cada artefato, é *essentia*. A fotografia e o cinema, assim como o design são frutos dessas mudanças, respondendo às exigências de novos paradigmas adequados a uma nova subjetividade: ocupação do tempo “livre”, nova fruição artística, linguagens instituídas a partir de modos expressivos fortemente tecnológicos.

O chão das antigas artes “liberais”, “artesanais”, “contemplativas” é revolvido, provocando a associação de movimentos aparentemente isolados, como o cinema e o design, cada vez mais imbricados na Estética da Máquina (HUISMAN; PATRICK, 1967; BENJAMIN, 1984).

Nunca é demais lembrar que a conexão do desenho com o panorama industrial, que vai desembocar no surgimento do design, é fortemente motivada pela busca da adequação da forma do produto industrial. Como se sabe, o movimento artístico inglês *Arts & Crafts* terá a primazia da discussão sobre o valor artístico do produto industrializado, a partir do manifesto “moralista” de 1850, assinado por William Morris e John Ruskin e suas insuspeitas conexões entre áreas como a fotografia, a poesia e a pintura (SMITH, 2008). Num segundo momento, articulado na Alemanha, o design assume de vez os postulados que iriam marcar o século 20, buscava gerar produtos industrializados a partir do binômio estética e qualidade: limpeza formal, a crítica ao ornamento e o olhar voltado para a produção industrial. Nesse movimento em direção à precisão industrial dos objetos, o design deixa escapar uma relação mais direta com o cinema, na medida em que este essencialmente processo e que o seu principal “objeto” (o filme), mantém-se vinculado aos formalismos estético-historicistas e ligados a etapas da história da arte domesticadas pelo senso comum: o melodrama como princípio narrativo, o neoclassicismo como padrão visual (BORDWELL, 1997).

Independente dessa relativa apartação, é no contexto da indústria que as representações baseadas na imagem técnica, o cinema e a fotografia, vão se afinar com o design. O cinema, produto de um dispositivo nitidamente industrial (conjunto de equipamentos, procedimentos de uso, comportamentos definidos de fruição), incorpora os valores desta nova estética associando produção em série (reprodutibilidade técnica), a rentabilidade financeira, a divisão especializadas das etapas de produção e distribuição (BAUMGARTEN & NOJIMA, 2015). Como esquecer em duas escolas pioneiras de design na Europa (Bauhaus, na Alemanha, e Vkhutemas, na antiga União Soviética) o cinema aparecia como disciplina dos cursos e era entendido a um só tempo como produto de design e como forma de explicação da arte industrial? A escola soviética de design, aliás, vai criar dois termos curiosos para dar conta da convergência de vários campos da arte industrial: “factografia” ou “poligrafia”

se referiam ao conjunto de técnicas variadas que correlacionavam expressões como o cinema, a fotografia e o design gráfico. Decorre dessa compreensão articulada das expressões industrial e experimentalismo que marcaria tanto as escolas de design quanto as produções cinematográficas nelas realizadas.

### **Cinema e design: o modo gráfico de articulação**

Na análise das conexões entre design e cinema, haveria duas aproximações possíveis: na primeira, o cinema seria um “produto” do design, na medida em que o filme não deixa de ser uma peça gráfica em sentido amplo; na segunda, o cinema seria um “território” para a manifestação de experiências de designers, o que explica a proliferação crescente de termos como “design de produção”, “design de som”, “design narrativo”, “design de cor”, “design de figurino”, entre tantos outros.

O cinema é dispositivo e linguagem (AUMONT, 1989). Como “produto”, seu aspecto de objeto é o do filme – que está situado no campo da linguagem visual, principalmente enquanto dimensão gráfica. O filme pode ser considerado um artefato cujo principal elemento é a linguagem gráfica, já que esta não se resumiria a produtos impressos ou tipográficos. A produção cinematográfica, assim como também a fotografia, opera no âmbito da linguagem visual, como “produto” de uma composição construída a partir de um dispositivo específico.

No outro sentido, o cinema torna-se “território” de expressão de designers, na operação da realização em suas diversas etapas (pré-produção, produção, pós-produção e difusão). O fato de a tradicional “direção de arte” passar a ser chamada de “design de produção” revelam, ao menos, que, com o crescimento do uso de ferramentas digitais, o design é cada vez mais preponderante na formulação de soluções de processo e de realização dos filmes (BAPTISTA, 2008). Considerar as relações entre cinema e design, atualmente, requer analisar, descrever, modelar e propor inovações em áreas específicas como design de produção, design de som, design de cenários (físicos e digitais), design de figurino, entre outros. Mas, também, entender a extensão que ganhou o design computacional gráfico em créditos, efeitos, animações e simulações nos filmes. Em todos estes níveis, apenas aparentemente isolados, ocorrem transformações narrativas e implicações na

evolução da linguagem cinematográfica. Não se trata, apenas, de perceber o que ocorre com o design de cartazes, *folders*, *displays* e outros elementos gráficos empregados na divulgação de filmes, mas sobretudo acompanhar as conexões estéticas, narrativas e projetuais entre filmes e práticas e reflexes do design, incluindo nessas observações os efeitos da transmídia que distribui conteúdos antes restritos aos filmes em fotografias, histórias em quadrinhos e jogos eletrônicos.

O estudo de caso que propomos neste artigo foca as questões gráficas computacionais que incidem hoje sobre filmes (inserções, simulações, transformações), atingindo ainda a esfera da divulgação (concepção e produção de cartazes, *displays*, *sites*, entre outros itens) e passa ser o tema de um conjunto de peças, cuja identidade está na divulgação ou na criação de elementos gráficos associados ao filme.

Na complexa abordagem que propôs da dimensão gráfica no cinema, Isabela Aragão (2005, 2006 e 2008), demonstra a sua importância e sugere a ampliação da ideia de “menção escrita”, tal como Metz (1980) circunscreve uma das matérias de expressão<sup>1</sup> mais importantes da linguagem cinematográfica. Para realizar tal ampliação, a autora passa a denominar os elementos gráficos utilizados nos filmes com a nomenclatura “configuração gráfica”. Isso permite a elaboração de uma classificação das configurações gráficas delimitadas em dez categorias, separadas de acordo com seus modos de simbolização (TWYMAN, 1979) - verbais, pictóricas, esquemáticas; pela quantidade de elementos; segundo a consistência (ASHWIN, 1979) para distinguir as configurações gráficas compostas, levando em consideração os tipos de elementos que as compõem, homogêneas ou heterogêneas. São ainda distinguidos os elementos gráficos pela maneira com são inseridos nos filmes (sobre as imagens filmadas ou entre elas), com relação ao movimento (estáticas ou dinâmicas), ao modo de obtenção (mecânicas ou manuais), pela relação com a *diegese* (diegéticas, intradiegéticas ou extradiegéticas). Isabela

---

<sup>1</sup> Metz (1980) se baseou na noção de material de expressão desenvolvida por Hjelmslev (1975) para propor uma síntese das *matérias* que o cinema utiliza para se expressar, definindo assim as bases físicas da linguagem cinematográfica. Segundo Metz (1980, p. 247), “o material da expressão é a natureza material (física, sensorial) do significante ou, mais exatamente, do ‘tecido’ no qual são recortados os significantes”.

Aragão utilizou também as funcionalidades dos elementos na narrativa descritas por Roland Barthes (1971) para definir elementos gráficos. Logo, as configurações podem apenas narrar ou descrever fatos menos importantes que acontecem no filme (decisivas) ou podem ser pontos de articulação decisivos para o seguimento da história (secundárias). Os elementos gráficos assumem diferentes níveis de significação (redundância, complementaridade, autonomia). Finalmente, assumindo o que Engelhardt (2002) indica sobre a interpretação de diferentes papéis informacionais, os elementos gráficos podem ser separados entre os informacionais, os referenciais e os decorativos.

Tal complexidade foi constituída ao longo de uma história de mais de um século. A dimensão gráfica do cinema é contemporânea da sua instauração: no dia 28 de dezembro de 1895, no Grand Café de Paris, na estreia da exibição pública do *Cinématographe Lumière*, foram colados nas janelas do salão cartazes tipográficos que terminariam por estabelecer outro marco histórico, como o primeiro cartaz de cinema produzido (QUINTANA, 1995). Como é sabido desde o trabalho seminal de Abraham Moles (1987), desde o início o cartaz, como elemento específico, concentra os maiores indícios da convergência entre o cinema e o design. O cartaz é uma manifestação gráfica típica da era industrial, a partir do advento da impressão seriada - a geração de um grande número de cópias com alto grau de fidelidade gráfica a partir de uma matriz original. Inúmeras técnicas foram empregadas na impressão seriada (xilografia, litografia, serigrafia, gravura em metal e impressão off set) mas todas carregam o mesmo princípio: preparada a matriz original, a informação é transferida via pressão para as cópias.

Além do fato de estar inserido no contexto urbano, reforçando o elo da relação cinema/design com a vida moderna (CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, 2001), o cartaz se organiza em torno de características formais que definem uma “estrutura vinculada ao filme” – e não separada deste como comumente se pensa. Ao articular figura colorida, tema único, texto condutor curto e argumento único, o cartaz exposto à visão do transeunte projeta o cinema para o exterior da sala, conectando o filme com a paisagem urbana. Da forma como entendemos aqui, o cartaz é um elemento gráfico do filme, dialogando com os

demais elementos que incidem numa produção. Como afirma Quintana (1995, p. 22):

Uma rápida olhada na história do Cartaz de cinema, revela que nem sempre foi produto de elaboradas estratégias de marketing, mas de um ato de linguagem assinado por um sujeito comunicativo. A publicidade pluraliza o sujeito comunicante para depois unificá-lo num projeto iludente; projeto que por sua vez, uniformiza não só os significantes como ao sujeito espectador. Assim, o "sentido verdadeiro" do cartaz enquanto signo, e desvirtuado pelo poder mimético ostentado pelas grandes agências de publicidade.

O designer cartazista é portanto um sujeito comunicativo que se associa a outros para fazer operar o dispositivo cinematográfico: o designer de som, o designer de produção ou o designer de figurino. Sua função, nessa perspectiva, extrapola a de simplesmente promover ou “vender” o filme, e passa a colaborar com a produção de sentido como um todo, corresponsável pelo artefato principal do processo, o filme (BARSACQ, 1978). Seu campo de intervenção é a de um criador integral, ou melhor, um autor. E o cartaz de cinema, em si mesmo, como peça que responde à demanda de comunicação do filme, se torna não apenas uma extensão dele, mas parte dele, uma representação que carrega os signos do filme, e que, aos olhos do espectador, precede o próprio filme, disparando a produção de sentido antes mesmo da projeção.

### **O caso da “Loja de répteis”**

“Loja de répteis” é um filme de ficção, curta-metragem, realizado pelo cineasta Pedro Severien, no Recife em 2013. A história relata a oposição entre o personagem Aluisio (interpretado pelo ator Fransérgio Araújo), que é o dono de uma loja de répteis, e sua esposa Cláudia (Maeve Jinkings). Embora pareça ser uma pessoa calma e calada, Aluíso mantém uma conexão com os animais que negocia. A esposa, ao contrário, não gosta dos répteis e deseja vender a loja. A tensão vivida pelo casal é reforçada pela fotografia muito contrastada e pelo design de som. A narrativa avança aumentando progressivamente a tensão. O filme procura criar uma atmosfera muito pesada, de pesadelo num ambiente construído num imóvel muito escuro. Como explicou o crítico André Dib (2014), “o mal, manifestado em concepção sonora e visual, se instala pela opção pelo cinema fantástico e de horror, sem que isso resulte em amarras que

impeçam a expressão pessoal do diretor, afeito ao diálogo com a literatura, música e artes plásticas”.

Pedro Severien, o diretor, é formado em Jornalismo e é mestre em Produção de Cinema e Televisão pela Universidade de Bristol, na Inglaterra. Numa entrevista, explicou que o curta-metragem nasceu de um conto que ele havia escrito (DIB, 2014, s.p.):

No caso de “Loja de répteis”, o conto funciona mais como sátira e é muito mais fantástico, pois se utiliza de elementos que na literatura são mais fáceis de lidar do que materializar no set. Eu também era mais jovem. No filme tive outros interesses, tanto de pesquisa de linguagem como de visão de mundo. Estava mais interessado nesse lugar das sombras dos personagens e da própria existência; na construção do roteiro, na pesquisa das dimensões da loucura e realidade; na força de ação e reação dos personagens e sua ligação com o animalesco.

Uma das estratégias narrativas do filme é criar vínculos entre os répteis (tomados como animais estranhos, sorrateiros, de reações inesperadas) e os humanos. Essas ligações são muitas vezes representadas pelo movimento corporal de animais e de pessoas. Numa das cenas, por exemplo, a personagem Cláudia é mostrada rastejando pelo corredor da casa, de maneira análoga ao jacaré que aparece no filme.



**FIGURA 1** – Fotograma de cena do filme “Loja de répteis”: o jacaré no corredor.



**FIGURA 2** – Fotograma de cena do filme “Loja de répteis”: a personagem Cláudia no corredor.

O trabalho de design dos elementos gráficos de “Loja de répteis” foi projetado e executado pelo designer Celso Hartkopf<sup>2</sup>. Este caso apresenta um interesse particular pelo fato de ter sido iniciado antes mesmo da captação das imagens do filme, permitindo que o designer gráfico acompanhasse todo o desenvolvimento do filme, partindo da roteiro original, passando pela captação de imagens e sons e finalmente a pós-produção e finalização. Outro fator que se destaca no caso foi que o designer também criou peças para compor a cenografia do filme: uma gravura para compor um dos ambientes do filme e uma página de jornal contendo informações complementares à narrativa. Além disso, o trabalho do designer gráfico ainda incidiu nos efeitos especiais, na medida em que foi criado um jacaré em 3D, inserido numa cena específica onde não havia sido possível filmar um animais de verdade em *live action*. Além dessas intervenções, o trabalho de design gráfico gerou a identidade visual do filme propriamente dita: logotipo, série de cartazes, capa do DVD, créditos iniciais e finais, além de ilustrações capitulares para serem inseridas no filme<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Celso Hartkopf é também um dos co-autores deste artigo.

<sup>3</sup> Como é comum na produção cinematográfica, parte desse material produzido não chegou ao último corte. No caso em estudo, os elementos cenográficos e as ilustrações capitulares acabaram descartados.



**FIGURA 3** – Logotipo do filme “Loja de répteis”.

No trabalho de design gráfico para o desenvolvimento da identidade de “Loja de Répteis”, ocorreu uma inversão na concepção daquilo que se chama de “peça-guia”, e que consiste na peça principal que influenciará todas as demais, permitindo que a visualidade seja articulada e coerente. A rigor, a partir da “peça-guia”, todas as outras são desdobramentos, variações, ou versões e aplicações decorrentes dela. Normalmente, na indústria do cinema, o cartaz se apresenta como “peça-guia” mais comum, que deve representar o filme graficamente e, eventualmente, sintetizar aspectos narrativos ou imagéticos do filme.

No caso de “Loja de répteis” a “peça-guia” da identidade visual foram os créditos finais. Nessa etapa já haviam sido produzidos alternativas de cartazes, com um partido gráfico relativamente diferente do que afinal foi utilizado.

Os créditos são um dos mais comuns elementos gráficos do cinema. Eles têm uma função importante na indústria do audiovisual, na medida em que ancoram o artefato num contexto de autoria determinado. Os créditos “assinam” o filme, reagrupando uma série de informações que posicionam a experiência do espectador. Não se trata apenas de saber “quem fez” ou “quem trabalhou” num determinado filme, mas de possibilitar o estabelecimento de vínculos afetivos muito complexos, capazes de ligar um filme a outros na visão do espectador. Além disso, pelo menos desde Saul Bellow, créditos carregam em si mesmos, grande parte da responsabilidade de gerar um contexto interpretativo coerente para os filmes (HORACK, 2014). Os créditos, pela forma, pelas cores, pelos movimentos, estabelecem um discurso associado à narrativa do filme.

A opção, no caso de “Loja de répteis”, foi adotar uma paleta de cores primárias – vermelho para os elementos topográficos e gráficos principais e amarelo para as assinaturas, sobre fundo preto.



FIGURA 4 – Fotograma de crédito com título do filme “Loja de répteis”.



FIGURA 5 – Fotograma de crédito com assinatura da direção, extraído do filme “Loja de répteis”.

Os elementos figurativos negociam direta ou indiretamente com os elementos tipográficos. Assim, formando a textura das letras do título do filme, é possível ver segmentos de pele e de olhos de répteis que frequentam a ação. Também se optou por usar a cor vermelha para ampliar a percepção de dramaticidade da narrativa do filme. Também é imediata a associação entre o tom escuro das cenas *live action* e o fundo preto dos créditos. Em alguns momentos, ao lado das assinaturas, surge ainda um esqueleto de réptil (por exemplo, no caso do nome do diretor, as mandíbulas de um réptil pré-histórico).

O mesmo padrão se repete nos créditos finais, onde a associação entre nomes (as pessoas) e pedaços de esqueleto (a morte) fica ainda mais patente. Todo o projeto é reforçado pelo design de som, que incide de forma muito densa nos créditos. A orientação do caso dos pedaços de esqueleto foi



Com o resultado obtido com os créditos, os produtores de “Loja de Répteis” decidiram reverter o processo anterior e recriar o conjunto de elementos gráficos, incluindo a realização de um novo cartaz. A ideia nesse ponto era elaborar um cartaz utilizando os elementos gráficos compatíveis com os dos créditos. O cartaz impresso e distribuído com o filme nos festivais de cinema radicalizou a paleta de cores, retirando o vermelho e o amarelo que estavam nos créditos e explorando, sob o mesmo fundo preto, os restos de esqueleto de animais. Agora, com uma diferença: mesmo sendo pedaços de ossos de répteis diversos, o conjunto está articulado na forma de uma prancha de anatomia ou representações antigas de trabalhos de biologia. Evoca até, em certo sentido, os célebres *portraits* sugeridos com vegetais de Giuseppe Arcimboldo (1527-1593).

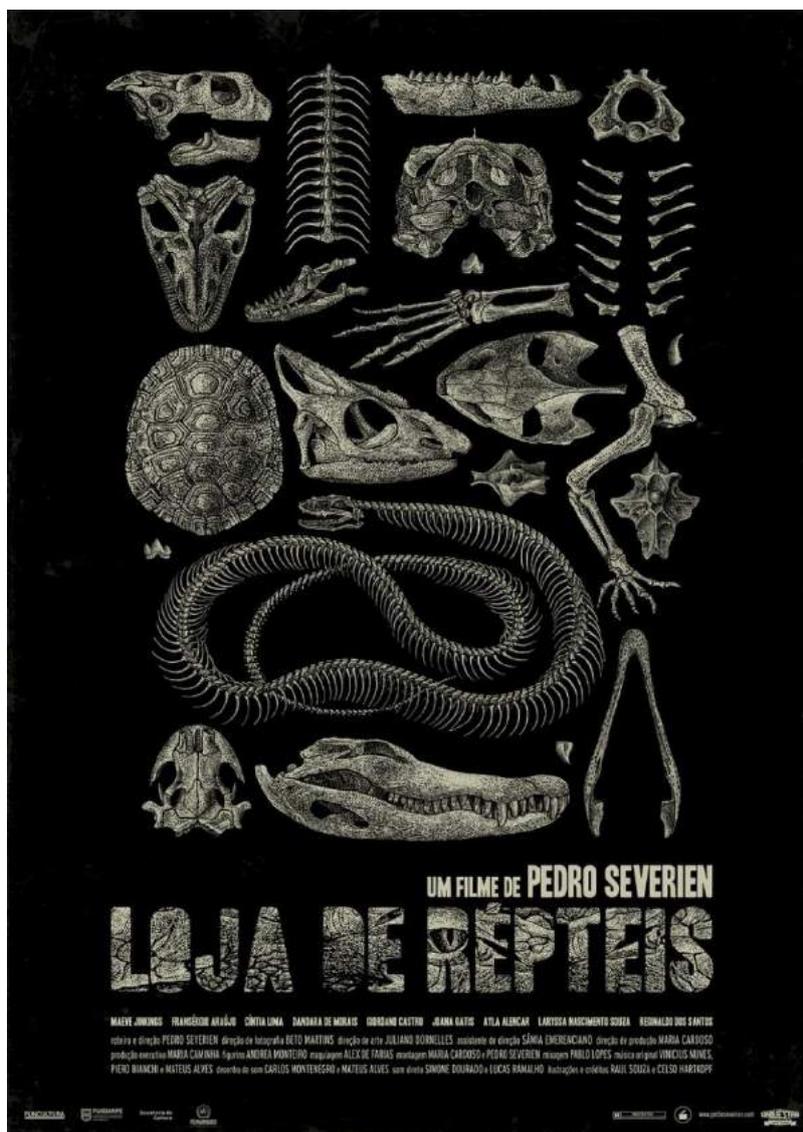


FIGURA 7 – Cartaz do filme “Loja dos répteis”

Como resultado desse padrão associando tipografia, paleta de cores escura e radical, elementos de peles e ossos de animais, todo o restante dos elementos gráficos foi construído, incluindo quatro pinturas em tinta acrílica, que foram utilizadas para uma série de cartazes e para a capa do DVD.



FIGURA 7 – Capa do DVD do filme “Loja de répteis”.

Resultaram do trabalho de identidade visual de “Loja de répteis” um conjunto de cinco cartazes (o cartaz principal e quatro variações associadas a pinturas em acrílico), 22 cartelas para os créditos iniciais e finais e a capa do DVD. Essas peças foram usadas na comunicação do filme em suportes impressos e digitais (*websites*, portais de notícia e perfil no Facebook).

### Considerações finais

O conjunto de filmes já realizados e que compõe a história do cinema tem como característica a imensa variedade formal e conteudística. No entanto, a despeito dessa diversidade, alguns elementos processuais se repetem na indústria do audiovisual, que continua, desde sempre, organizada em torno de etapas de pré-produção, produção e pós-produção. Do mesmo modo, como Metz (1980) atentou há quase 50 anos, o filme opera com um conjunto restrito de materiais expressivos – incluindo aí as menções escritas – ou, melhor

dizendo, os elementos gráficos. São eles um ponto de interseção crucial entre cinema e design – embora não seja o único. Desde o início da trajetória do cinema, os filmes acrescentaram à representação (áudio)visual do movimento diversos exemplos de configurações gráficas.

Filmes são estruturas gráficas em si mesmos – e utilizam-se de elementos gráficos para organizarem-se narrativamente e para adensar a produção de sentido. Do mesmo modo, os elementos gráficos transformam a experiência do usuário, levando o espectador a se integrar na narrativa. São raríssimos os filmes que não operam configurações gráficas. Dos letreiros dos filmes da época muda à computação gráfica e ao *color grading extreme* dos dias atuais, o cinema é gráfico. A tecnologia digital veio radicalizar ainda mais essa condição de base dos filmes.

São essas as condições para que a presença do designer cresça progressivamente nos espaços de concepção e produção dos filmes. Suas contribuições não mais se restringem ao entorno dos filmes, mas ganha importância em todas as esferas de elaboração do artefato-filme. Cinema e o design gráfico trabalham signos similares e os elementos gráficos particulares, como créditos ou cartazes, apenas reforçam essa similaridade. E o que tratamos neste artigo, em torno do caso de “Loja de répteis”, é a confirmação do encontro crescentemente essencial entre cineastas e designers.

## REFERÊNCIAS

ARAGÃO, I. Configurações esquemáticas no cinema. In: **Anais do Congresso de Design da Informação**, São Paulo, 2005.

ARAGÃO, I. **A dimensão gráfica do cinema**: uma proposta de classificação de suas configurações. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006.

ARAGÃO, I.;COUTINHO, S. Linguagem esquemática no cinema: uma abordagem analítica. ARAGÃO, I. R.; COUTINHO, S. G. Linguagem esquemática no cinema: uma abordagem analítica. **InfoDesign**: Revista Brasileira de Design da Informação, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 1-11, 2008.

ASHWIN, Cl. The ingredients of style in contemporary illustration: a case study. **Information design journal** 1.1 (1979): 51-67.

AUMONT, J. e MARIE, M. **L'analyse des films**. Paris, Nathan, 1989.

BAPTISTA, M. A pesquisa sobre design e cinema: o design de produção. **Revista Galáxia**, São Paulo, 15, p. 109-120, 2008.

BARSACQ, L. **Caligari's cabinet and other grand illusions**: a history of film design. New American Library, 1978.

BARTHES, R. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: GREIMAS, A. J. et al. **Análise estrutural da narrativa**. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1971.

BAUMGARTEN, V. & NOJIMA, V. **Cinema no Design, Design no Cinema: convergências**. Disponível em: [https://scholar.google.com.br/scholar?start=40&q=bauhaus+cinema&hl=pt-BR&as\\_sdt=0,5](https://scholar.google.com.br/scholar?start=40&q=bauhaus+cinema&hl=pt-BR&as_sdt=0,5). Acesso em: 30/07/2015.

BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. In: **Revista Espaço & Debates**, 11, 1984.

BONSIEPE, G. Design e Crise. **Agitprop - Revista Brasileira de Design**. Ano IV, Número 44, 2012.

BORDWELL, D. **On the story of film style**. Cambridge/Massachusetts/Londres: Harvard University Press, 1997.

CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa (org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

CRARY, Jonathan. Percepção, imagem e memória na modernidade: uma perspectiva filosófica. **Revista da Intercom**, volume XXVII. São Paulo: 2004.

CRARY, Jonathan. Sociedade tecnológica: de Prometeu a Fausto. **Revista Contracampo**, número 4. Niterói: IACS/UFF, 2000.

CRARY, Jonathan. **Suspensions of perception** (attention, spectacle, and modern culture). Cambridge, Massachusetts/Londres: MIT Press, 1999.

CRARY, Jonathan. **Techniques of the observer** (on vision and modernity in the XIXth century). Cambridge, Massachusetts/Londres: MIT Press, 1990.

DIB, A. Loja de Répteis: crítica + entrevista. **Revista Cinerama**. Disponível em: <<http://revistacinerama.com/2014/10/01/loja-de-repteis-critica-entrevista/>>. Acesso em: 15/6/2015.

HOBBSAWN, E. **Industry and Empire: The Birth of the Industrial Revolution**. New York: The New P, 1999.

HORAK, J.-C. **Saul Bass: Anatomy of Film Design**. Kentucky: University Press of Kentucky, 2014.

HUISMAN, D. & PATRIX, G. **A Estética Industrial**. São Paulo: Difusão Européia, 1967.

METZ, C. **Linguagem e cinema**. Trad. Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MOLES, Abraham A. **O cartaz**. Ed. Perspectiva, 1974.

NAKASONE, C. B. L. **Fernando Pimenta e o Cinema Brasileiro no Cartaz**. Disponível em: <<http://www.belasartes.br/revistabelasartes/downloads/artigos/3/fernando-pimenta-e-o-cinema-brasileiro-no-cartaz.pdf>. Acesso em 4/4/2014>. Acesso em: 15/6/2015.

QUINTANA, H. G. **Cartaz, Cinema e Imaginário**. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000101188>>. Acesso em: 23/9/2013.

SMITH, L. **Victorian photography, painting and poetry: the enigma of visibility in Ruskin, Morris and the Pre-Raphaelites**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

TWYMAN, M. A schema for the study of graphic language. In: KOLERS, P. A.; WROLSTAD, M. E. & BOURMA, H. (Eds.). **Processing of visible language**. New York: Plenum Press, 1979.

Recebido em: 09.08.2015

Aceito em: 09.10.2015



## Paisagens da crise e identidades de abandono no cinema brasileiro contemporâneo

Rafael Tassi Teixeira<sup>1</sup>

**RESUMO** - O artigo pretende analisar a construção das narrativas cinematográficas em filmes brasileiros realizados entre 1995 e 2014, abordando-os no âmbito das relações entre os processos de mobilidade transnacional e a percepção das subjetividades em contextos de partida e recepção dos coletivos de brasileiros *in between*. A problemática central são as interpretações dos sujeitos migratórios em situação de trânsito (expectativas de partida, integração, topicalizações, retorno) e seus desenvolvimentos na cinematografia nacional mais recente. O objetivo é pensar, por intermédio de distintas 'consciências' fílmicas de partida, o conceito de identidade de abandono e os sucessivos de paisagens da crise em alguns filmes brasileiros do período indicado. Paralelamente, o trabalho tenta problematizar a questão contemporânea dos fluxos migratórios e os deslocamentos humanos verificáveis nas paisagens fílmicas, enfocando a mencionada cinematografia para pensá-la junto à percepção social do fenômeno da mobilidade latino-americana na atualidade.

Palavras-chave: análise de discursos cinematográficos; cinema, migração, identidades diaspóricas e topicalizações.

---

<sup>1</sup> Doutor em Sociologia pela Universidade Complutense de Madrid (2004). Vice-Coordenador do Programa de Mestrado e Doutorado em Comunicação e Linguagens da UTP/PR e Professor Adjunto da UNESPAR\FAP (Sociologia da Arte e Estudos Culturais).

## ***Landscapes of the crisis and abandonment of identity in contemporary Brazilian cinema***

Rafael Tassi Teixeira<sup>1</sup>

**ABSTRACT** – *The article analyzes the construction of cinematographic narrative in Brazilian films made between 1995 and 2014, addressing them in relations between the transnational mobility processes and perception of subjectivity in departure and reception contexts of collective Brazilians in between. The central issues are the interpretations of migratory subjects traffic situation (departure expectations, integration, topicalizations, return) and its developments in the national film industry today. The goal is to think through the different 'consciousness' filmic departure, the concept of abandonment of identity and successive crisis landscapes in some Brazilian films of the period. At the same time, the work attempts to question the contemporary issue of migration flows and verifiable human displacements in cinematic landscapes, focusing on the mentioned cinematography to think of it by the social perception of the Latin American mobility phenomenon nowadays.*

*Keywords: Analysis of cinematographic speeches. Cinema. Migration. Diasporic identities. Topicalizations.*

---

<sup>1</sup> *PhD in Sociology at Complutense University of Madrid (2004). Vice-Coordinator of the Graduate Program in Communication and Languages at UTP/PR (Tuiuti University of Parana State) and Adjunct Professor at UNESPAR/FAP (Sociology of Art and Cultural Studies).*

O cinema brasileiro contemporâneo ensaia-se, em múltiplos filmes, sobre a figuração da atmosfera da necessidade de um partir, considerado ímpeto decisivo para a restituição de algo que precisa ser explorado, antes de ser propriamente conhecido. Ecos desse distanciamento *in between* vertem-se sobre a condição social do estacionário: é a coagulação de um artifício – a inscrição transterritorial, mas profundamente politizada da imagem que se tem que abandonar - que faz urgir a própria necessidade de dispersão da identidade.

A adaptação em outro espaço de sobrevivências e a miríade de paisagens da crise é estabelecida, no cinema brasileiro, pelo menos, desde “Terra estrangeira” (Walter Salles e Daniela Thomas, 1995). A lógica do pertencimento parece se inscrever nas constâncias ativas da própria mutação de uma sociedade que deságua, em todas as partes do mundo, sem nunca ter se conhecido antes, como se, perífrase da emergência derrubada, os espectros de sua própria história fossem sempre maiores que a inocência que poderiam guardar na intenção reprodutiva em outro mundo.

A reabilitação estética dessa condição de alteridade consumida sempre pela transfiguração das suas margens, na cinematografia brasileira, como reflete Xavier (2001), produz a prática de uma decomposição do *ethos* da individualidade estabelecida, constantemente, entre uma relação de poder envolvida em uma condição de afeto. A violência excessiva de um mundo de processos de perda, fraturas indivisíveis, de contemplações geográficas “extra-muro” – no caso brasileiro, desfeitas assim que sonhadas – parecem indicar uma negabilidade anterior: aquela que promove a dialética da possibilidade da ressignificação sempre em um lugar mais longe da dimensão simbólica territorializada. Dito de outra forma, o Brasil e seus ‘desertos infelizes’, como no filme de Paulo Caldas, parecem existir junto a natureza relacional dos sentidos afetivos e as construções de poder, que estão representados na paisagem da ciclicidade de uma ausência e seus traços mnésicos<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Em “Deserto feliz” (Paulo Caldas, 2007) a paisagem da ambiência da exploração sexual na condição de uma hospedagem sempre mais difícil que o universo da primeira falta, aquilo que perdemos porque já nasce constitutivamente como negado.

Nesse sentido, o universo criador também é a constituição de uma identidade que é falta, porque portadora do signo cultural do estranhamento, nunca do entorno, mas de todos os caminhos que dispõe uma subjetividade estabelecida no irrepresentável. Falta que caracteriza um espaço de variantes, estabelecidos na imposição silenciosa do relato, ou na fala da marginalidade de um universo de constituição, apenas, no impulso da saída. Nesse sentido, o abandono da paisagem (muro, espaço, distanciamento) tem a ver com a potência primeira que evoca o imaginário da relação. Nesse cinema de ambiências estrangeiras, o núcleo básico são as sobrevivências assistidas pela margem do desencontro, ou a fecundação da afetividade que não consegue chegar a coincidir sobre a retórica do que se sabe sempre perdido, porque a paisagem - mesmo quando conhecida ou programada – se veste de relações assimétricas de poder com a criação dos afetos. Poder e afetos que, na impossibilidade de serem quebrados, apenas se fortalecem, dentro da realidade brasileira, em uma paisagística estacionária que remete a um passado lido como insolúvel, e que cria o efeito de algo que nunca pode ser ultrapassado, porque o esquecimento não foi aberto; em seu lugar, a indiferença urge como expressão de força.

Dito isso, vários filmes brasileiros, desde a primeira tentativa de morte da sensibilidade material durante a primeira metade década de 1990, ensejam a dialética da paisagem circunstante, feita de contemplações mudas e crises prolongadas, substituídas por outras faltas, como em “Terra estrangeira” (Walter Salles e Daniela Thomas, 1995), cheia de transições silenciosas, como em “Estorvo” (Ruy Guerra, 1999) e “Amélia” (Ana Carolina, 2000); particularizada transnacionalmente, tal qual “Jean Charles” (Henrique Goldman, 2007), ou também desfeita no próprio território, árido e indisponível, como em “Cinema, Aspirina e Urubus” (Marcelo Gomes, 2007) e “Viajo porque Preciso, Volto porque te Amo” (Marcelo Gomes, 2012).



**FIGURA 1** – Fotograma do filme “Terra estrangeira” (Walter Salles e Daniela Thomas, 1995).

Em seus desenvolvimentos paralelos, os cinemas brasileiros perspectivam o primeiro pessimismo da década de 1990 como a abertura de uma nova temporalidade negativa. O espaço da mitografia do preconceito segue sempre repercutindo na pele em que se habita, e o valor sentimental da ausência colonial não redime o que prolifera ainda: a reverberação do processo de criação de um mundo sem possibilidades de fixação assim que habitadas. Nesse sentido, os exercícios de arqueologia social que incidem sobre a prática do trauma da dissolução, sobre todos os espaços e sobre todas as coisas, eleva o pacto da identidade com a proliferação das marcações das ausências. Somos um social inimigo da mutabilidade do mundo. Somos, da mesma forma, uma prática das culturas que ainda vivem nos escombros de uma urgência de historicização ativa, estabelecida no plano da simbologia da teatralidade de cenografias da memória que dispersam seus objetos, quando pensados por muito tempo. Séries de objetos que, num outro viés, aceitam o predomínio da cartografia da falta como consagração incorruptível de algo que não pode

nunca ser despedido. Terra sem bordas conhecidas, memória sem salvagens que se adquirem.

Nesse aspecto, múltiplos filmes brasileiros após “Terra estrangeira” (Walter Salles e Daniela Thomas, 1995)<sup>2</sup>, apontam para exteriorização dessa patrimoniologia das ausências: a paisagem da identificação longe do primeiro estado gestacional do sonho do pertencimento, a terra como aragem de impulsionalidades em um devir sempre mais importante e mais necessário que a produção da ideia da suficiência autóctone.

A falta de equilíbrio e de reconhecimento perceptivo entre os valores praticados e os limites da própria sciência estrutural da sociedade dos regimes de hierarquização discursados sobre afetos, começam a fazer um cinema transnacional que quer repercutir os movimentos *in between*, centrífugos e ao mesmo tempo ambientados nas séries de perdas que movem, em ressonâncias mais profundas, as paisagens universais que se atravessam. Cinema, ao mesmo tempo, de multiplicações de pensamentos de partida que estão no desdobramento dos estados dos corpos cujas referências simbólicas se desejam estabilizadas no processo de variação das séries de perdas que o sujeito emocional da partida busca, quando quer nascer em outro lugar.

Perdas, e não apenas esquecimentos, dos corpos – mas infelizmente não dos seus lugares [!] - em que a memória cede lugar a paisagem da geografia da impressão: pequenos dispersos sobre circunstâncias sempre mais movidas que o entendimento da origem, percorridas a luz de um esfacelamento: crescer dissolvido na ambiência azul, como em “O céu de Suely” (Karin Aïnouz, 2007), deambular observacionalmente em uma praia repleta de cartilagens de corpos desaparecidos, tal qual “Praia do futuro” (Karin Aïnouz, 2014), ou, então, experimentar a errância em uma estrada que circunda – sem perceber, sempre ao redor do próprio umbigo – tal como em “Viajo porque preciso, volto porque te amo” (Karin Aïnouz e Marcelo Gomes, 2012).

Dessa partida sem fim, desse processo de (des)possuir-se progressivo, o cinema brasileiro da paisagem, nacional e transnacional – e todas as

---

<sup>2</sup> “Deserto feliz” (Paulo Caldas, 2007), “Mutum” (Sandra Kogut, 2007), “Baixio das bestas” (Cláudio Assis, 2007), “Estômago” (Marcos Jorge, 2007), “A via láctea” (Lina Chamie, 2007), “A casa de Alice” (Chico Teixeira, 2007), “Linha de Passe” (Walter Salles, 2008), etc.

paisagens são aqui mensagens de uma única resistência – atinge a maturidade quando a desterritorialização tenta desmanchar, mas é, justamente, a partir de uma nova (des)territorialidade, anônima dela mesma, que este se torna, cada vez mais, preso dentro de uma pele que recusa a ser deixada. Pele de pedaços de filmes sobre a ‘evidência’ da paisagem das sucessivas crises que acabam sempre falando mais alto. Pele que é, similarmente, uma imagem sempre mais profunda de um sentimento de imobilidade, constitutivamente passageira, porque a força desse processo é a vida que precisa ir embora para ser desconhecida. Ou seja, uma mesma e única crise, fundacional, profunda, derramada e incognoscível em seus limites, que reflete a colonização de um imaginário que abre a modernidade como uma imposição de limites em zonas de contato que o sentido poético vem, supostamente, dissipar todos os seus primeiros pessimismos indiciais.



**FIGURA 2** – Fotograma do filme “O céu de Suely” (Karin Aïnouz, 2007).

No pessimismo relacional, ainda que, em contrapartida, o pensamento sobre si mesmo tenha a ver com a condição do trânsito - passagem que exila porque deporta o próprio laço - ao mesmo tempo, a identidade pode ser conhecida por sua experiência tátil, pela geografia da paisagem que perfura a

crise: a enunciação do encontro, ou as novas e apreendidas negabilidades [tão contingentes como desestabilizantes], nesse cinema que retrata a incomunicabilidade de todos os lugares que precisam ser explorados.

No mais profundo, na labilidade menos utilizada, o signo desse impeditivo que é estar em uma cápsula de imagens, perfeitamente acessíveis naquilo que se respalda de enunciação, entre lapsos e indiferenças, ou inconcretudes que se esfacelam na mimética da relação. Sistema de trocas que se vertem sobre si mesmas, porque são descritas pela memória do exílio, da terra sem fronteiras, da experiência de certo distanciamento para poder ser alguém.

“Ninguém migra impunemente”, diz Gerald Hasse (2007). Nessa paisagem de crise indelével, a primeira noção do processo da precariedade original oscila com a manutenção do corpo no espaço; subjetividade que não consegue dissolver-se, origem de mundo ao qual não se pode modificar, rearranjar, desimpedir. A proliferação de constitutivos (ambiência, desafetos, magmas sociais) nesse cinema que expressa à aderência a algo que não pode ser destituído de seu primeiro efeito pessimista em uma paisagem de memória muda, dura, mas estilhaçada, quando olhada sempre sem poder entendê-la.



**FIGURA 3** – Fotograma do filme “Praia do futuro” (Karin Ainouz, 2014).

Paisagem feita de escombros, como se tudo se tratasse apenas de um não registro, uma não certeza, ou de uma não ficância: os lugares de partida

do cinema brasileiro contemporâneo são ensaiados sobre o que sobra da organização do mundo. Resta-nos, agora, o esfacelamento sem uso, ao durarem-se os homogêneos, quando as paisagens são menos contemplações e mais abandonos que proliferam. A escrita fílmica de um cinema repertoriado pela constância da crise, entre tudo e entre todos, que mantém uma narratividade estabelecida no tanto que perdura de um transitório.

Para o cinema brasileiro da paisagem da terra do abandono, o lugar é um escopo de isolamentos, de estruturadas mortes que acontecem se os olhos não se dirigirem ao futuro. “*Terre sans mal*” (CLASTRES, 1975), claustro de subjetividades que precisam impregnar-se, minimamente, do ensaio sobre a mobilidade. Há perda, porque há tentativa de fugir daquilo que é o mais insular na *terra brasilis*: a morte simbólica de um corpo que somente vem à tona quando naufragamos juntos, tal como em “Praia do futuro”; ou a fascinação pelo amor que há na espécie de idolatria da rodagem, que edifica os sentimentos de peregrinação, de circularidade, de deambular sem fim em “Viajo porque preciso, volto porque te amo”.



**FIGURA 4** – Fotograma do filme “Praia do futuro” (Karin Aïnouz, 2014).

A mensagem desses filmes que, quinze ou vinte anos depois, são sobreviventes da primeira manifestação da morte cinematográfica pela negação artística do início da década de 1990. Lugar de desafetos, como uma paisagem carregada de contemplação, hostil e icônica, escrita no lar-lugar selvagem que não muda quando somos nós que temos que mudar. Como, comparativamente, na “Praia do futuro”, repetindo o poder do retorno desse ciclo que ainda não está suficientemente abraçado pela vontade real dessa perda, ou pela memória de encontrar seu término. O final de um processo,

cinematográfico, social, complexo como a própria origem, que tem a ver com uma mobilidade a ser escolhida – sim onipresente – mas que tenha que menos que ver com a excessiva coincidência com uma única e mesma falta: o abandono estruturante sempre sobre um desejo de outra imersão sensível.



**FIGURA 5** – Fotograma do filme “Cinema, Aspirina e Urubus” (Marcelo Gomes, 2007).

O profundo processo de esculpir o outro na condição de alteridade transnacional, abertos no cinema brasileiro contemporâneo (XAVIER, 2003; FRANÇA, 2008; LOPES e FRANÇA, 2010) estrutura-se, desse modo, na reinvenção de tempos e espaços da paisagem fecunda do mar de crises de remodelações das identidades nacionais e transnacionais contestatórias. A saudade da terra, enquanto memória constitutiva e intersecção de culturas junto ao significado afetivo da transposição, que pode ser lida, no interior mais mudo desse cinema, com a dialética da portabilidade da dupla condição do deslocado: portador da experiência social que deve ser pensada na sua totalidade percebida como imaginário de partida e de desencontro de chegada. Dito também de outra maneira, esse sujeito fílmico que é dialetizado pela dificuldade de, em um mundo de paisagens supostamente fluidas, não aderência ao seu projeto de mobilidade dentro de um horizonte seguro a ser seguido.

Um campo de forças, estabelecido na sociedade de hospedagem sob o perene sentimento de estrangeiridade, como no cinema de Karin Aïnouz,

Marcelo Gomes, Kleber Mendonça Filho e Adirley Queirós, que tem a ver com o próprio lugar da vocação transitória e da condição errante da interdição paisagística. Para um mesmo lado de constitutivos, a força indelével do impulso contemplativo, nas sociedades da experiência social basicamente impeditiva e inibidora como a brasileira, em seus profundos processos carregados de hierarquizações de toda ordem. Sociedade que, não obstante, conjuga-se com a natureza dos deslocamentos lidos como necessidades de dar vazão aos projetos pessoais investidos de desejos de mudança.

Como em “Viajo porque preciso, volto porque te amo” (Karin Aïnouz e Marcelo Gomes, 2010), as investigações de seus íntimos, as pausas sobre suas expectativas, a suavidade com que a música extra-diegética acompanha os espaços de desencontros, são processos que a mudança de localização quer amplificar. É, dessa maneira, por extensos períodos de contemplação, que os personagens buscam a solvência migratória. As poucas falas e os multiplicados rostos, as escolhas aparentemente abruptas, estabelecidas por sucessivos abandonos, no fundo, demonstram que o imaginário não pode ser percorrido nem aproximado se não existir uma conveniência projetiva desses instantes plenos de simbolização que há na paisagem inicial.

O mais difícil, parecem dizer essas subjetividades fílmicas, é encontrar a felicidade sabendo que ela é quase exclusiva, e que múltiplos irmãos precisarão entender as rupturas, que infinitos familiares serão abandonados, que apenas alguns conseguirão concretizar os projetos reais de distanciamento. Nesse sentido, o cinema brasileiro da paisagem de abandono acaba sempre por se deter não sobre as vidas que poderão ser vividas, mas sobre os corpos que se encontram dialetizados pelo lugar original que ocupam, e que são pontos de apoio, ao mesmo tempo, que carregam importâncias nas novas experiências a serem tensadas.

Filmes que partem dos sujeitos que precisam, desesperadamente, mudar de lugar para que o domínio dos efeitos da contemplação possam ficar mais tempo com os significados errantes do trânsito. Nesse aspecto, mais do que mobilidade, é o desejo da partida, ou a insistência da relação - do seu não-esvaziamento, da durabilidade no laço – que os protagonistas desses cinemas buscam. Filmes, portanto, construídos menos pelo universo das relações sociais como única condição de uma mobilidade escapatória, que como

espécies de pontos de abandono de um lugar de territorialização profundamente inibidora e profundamente identificável em sua capacidade de produzir feridas.

Filmes, outra vez, que incidem sobre a condição do desenraizamento indicial, da contingência da estrutura da representação que promete apaziguamento onde ela não pode nunca se estabilizar; ou, no mesmo efeito que tensiona e aproxima, o necessário de uma perene construção da busca do amor, sobre como ele é um arrebatamento que não pode ser anulado sem a morte da alma, expulsa, em extirpação constante.

Desse modo, a única explicação para o arrebatamento está no toque do afeto e na salvação da experiência relacional. Experiência esta que, instruída sempre longe dela mesma, sempre em um novo processo memorialístico, abre uma nova paisagem a ser respirada, um novo horizonte a receber a conjugação desses corpos que se deixam recolhidos pelas substâncias, ou pela vocação para serem transportados, libertos, seguidamente imaginários, perenemente aceitos.

Quando os sujeitos fílmicos do cinema de Aïnouz, Dhalia e Caldas descobrem as pequenas deambulações que podem ser intensificadas nas escoltas das relações sociais, a saída é o único movimento possível de seguir intensificando a falta da imagem da suficiência de uma memória que não quer, ou que não deseja, sedimentar-se.

Aqui, não necessariamente há falta de sintonia entre o sujeito premente e a identidade circundante. À deriva dos projetos de vida não podem ser estabelecidas pela falta de fixação dos corpos e dos olhos em uma paisagem ambiente. Os sujeitos são náufragos de seus próprios sonhos. Há, muito mais a ser explicado na condição do amor, ou no ímpeto que precisa ser perseguido para que a incomunicabilidade não determine, para que os sonhos sigam sendo sonhados.

Trata-se, entre todos os paralelismos possíveis, de um cinema dos corpos, estabelecidos pelos afetos, dimensionados pelos pensamentos, sempre a um passo da incorreção que eles mesmos possuem como promessas imperfeitas. Suely, José Renato e Donato, mas também vários outros sujeitos do cinema de Aïnouz, por exemplo, perseguem o improvável de

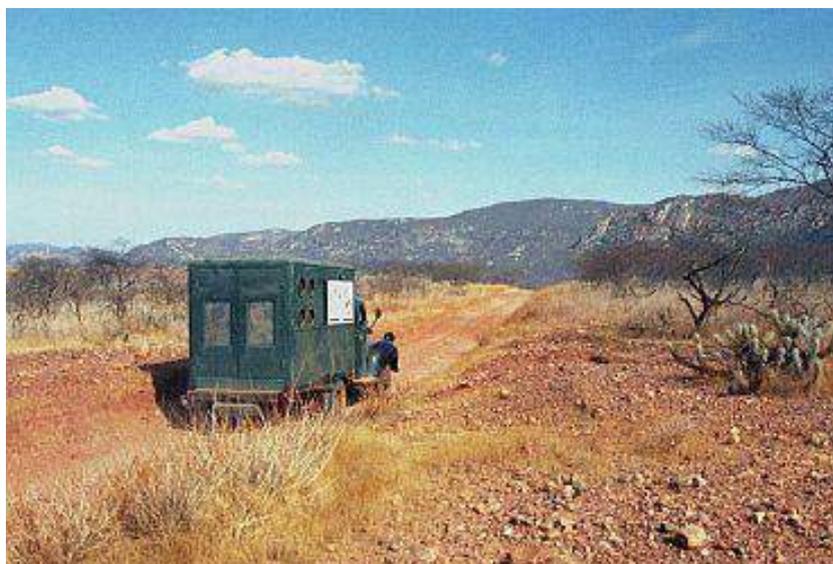
uma escolha por se situarem sempre no lugar paisagístico dos seus sonhos íntimos.

A câmera desejará esperar o recolhimento que existe nessa investida. Mas, também, não obterá nenhum desnudamento, ou qualquer vantagem no que se omite como perfeito. Aprenderá a percorrer, isso sim, uma peregrinação de peles, sem perfurar corpos, através de olhos que buscam cada consequência suave de um desejo a ser respeitado.

Por isso, existirão, desse modo, as mínimas afetividades ensaiadas sob uma estrada solitária. Estrada que, na luz do amanhecer, aparece como a condição impossível do amor ou da entrega à identidade circunscrita, o mar encapelado mas intensamente silencioso, que a solidão se afunda. Também haverá, em todas as cenas que os sujeitos que se deslocam, uma condição de necessidade de não poder morrer nos processos mais nostálgicos, sempre ao preferir olhar para trás – ou nunca mais olhar – antes que se lançar para frente.

As significações dos lugares buscados, como no cinema de Aïnouz e Mendonça Filho, que revelam a quase equação desse problema de origem: não se chegam aos afetos sem as distâncias transportadas. Da mesma forma, não se terminam os silêncios, não se cruzam os azuis dos céus (FISCHER, 2010) sem que várias perdas sejam produzidas, do começo e do fim de todas elas, que deverão despertar do tempo, mesmo que ele seja abrupto ou que consiga apenas servir como um corte na memória.

Mas que terá, a seu favor, toda a delicadeza de uma nova criação de atmosferas.



**FIGURA 6** – Fotograma do filme “Cinema, Aspirina e Urubus” (Marcelo Gomes, 2007).

## REFERÊNCIAS

CLASTRES, Helene. **La terre sans mal: Le prophétisme Tupi-Guarani**. Paris: Seuil, 1975.

FISCHER, Sandra. Azuis de Ozu e de Aïnouz. In: MOURÃO, D. (Orgs.). **X Estudos de cinema SOCINE**. São Paulo: SOCINE, 2010.

FRANÇA, Andréa. **Terras e Fronteiras no Cinema Político Contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. Imagens da Itinerância no Cinema Brasileiro, IN: FRANÇA, Andréa e LOPES, Denilson (orgs.). **Cinema, Globalização e Interculturalidade**. Chapecó: Argos, 2010.

FRANÇA, Andréa. Novos Errantes do Cinema Político Contemporâneo, IN: BENTES, Ivana. **Ecos do Cinema de Lumière ao Digital**. Rio de Janeiro: Ufrj, 2008.

FRANÇA, Andréa e LOPES, Denilson (orgs.). **Cinema, Globalização e Interculturalidade**. Chapecó, SC: Argos, 2010.

HASSE, Geraldo. “Meus Caros Pais: Uma Trajetória Migrante”, In: CUNHA, Maria Cavalcanti (org.). **Migração e Identidade: Olhares sobre o Tema**. São Paulo: Centauro, 2007.

XAVIER, Ismail. **O Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

\_\_\_\_\_. **O Olhar e a Cena**. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

Recebido em: 28.08.2015

Aceito em: 09.10.2015

## A fotografia de Lauro Escorel no filme “S. Bernardo”

Salete Paulina Machado Sirino<sup>1</sup>

**RESUMO** – No que concerne à construção da estética realista pretendida pelo cineasta Leon Hirszman, para o filme “S. Bernardo” (1972), neste artigo, articula-se entrevista com Lauro Escorel, Diretor de Fotografia deste filme, à análise de algumas imagens de “S. Bernardo”, visando elucidar o potencial da memória relativo ao processo de criação e recriação estética desta obra, como também dos recursos de produção viabilizados para realizá-la.

Palavras-chave: Fotografia fílmica. Estética realista. Lauro Escorel.

---

<sup>1</sup> Doutora em Letras, área de concentração Linguagem e Sociedade, pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Docente do Curso de Bacharelado em Cinema e Vídeo e Diretora do Centro de Artes da Universidade Estadual do Paraná/Campus de Curitiba II / FAP. Líder do Grupo de Pesquisa GPCine Estudos do Cinema, Coordenadora da Linha de Pesquisa: Cinema Brasileiro: da criação à difusão. Organizadora do livro Cinema Brasileiro na Escola: pra começo de conversa.

## **Lauro Escorel's photography on the movie "S. Bernardo"**

Salete Paulina Machado Sirino<sup>1</sup>

**ABSTRACT** – *Considering the making of realistic aesthetic intended by Leon Hirszman to the movie "S. Bernardo" (1972), this paper articulates an interview with Lauro Escorel, Director of Photography for the movie to the analysis of some images of "S. Bernardo", aiming to elucidate the potential of memory that is related to the work's aesthetic creation and recreation process as well as the available production resources for the making of it.*

*Keywords: Filmic Photography. Realistic Aesthetic. Lauro Escorel.*

---

<sup>1</sup> *Language Doctor, with emphasis area in Language and Society, from the State University of Western Paraná. Lecturer of the Bachelor in Film and Video and Director of the Arts Center at the State University of Parana/Curitiba Campus 2/Paraná State College of Arts (FAP). Leader of the Research Group GPCine Cinema Studies, Coordinator of the Research Project: Brazilian Cinema: from creation to broadcast distribution. Organizer for the book on Brazilian Cinema in School: to begin with.*

## “S. Bernardo”, de Leon Hirszman: realismo fílmico

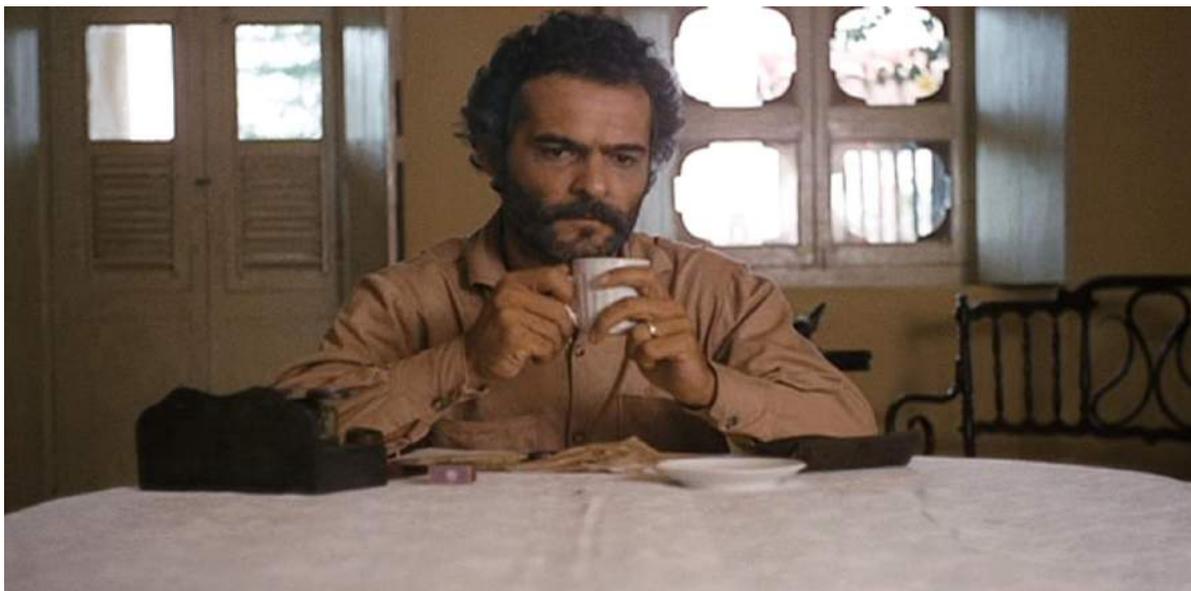


FIGURA 1 – Imagem do filme *S. Bernardo* (1972), de Leon Hirszman

Esta imagem é o primeiro enquadramento<sup>1</sup> de *S. Bernardo* (1972), de Leon Hirszman. Nela, o ator Othon Bastos interpreta o personagem Paulo Honório. Neste quadro fílmico, o narrador-protagonista toma café, olha firme em direção da câmera e em voz *off*. “*Continuemos... Tenciono contar a minha história. Difícil. Talvez deixe de mencionar particularidades úteis, que me pareçam assessórias e dispensáveis...*”

Enquanto Graciliano Ramos, por meio do romance *S. Bernardo* (1934), expressava sua crítica ao capitalismo inerente ao sistema latifundiário do

<sup>1</sup> Conforme decupagem clássica do cinema desenvolvida pelo estadunidense David Wark Griffith:

**Enquadramento** – composto por planos – o referencial para a classificação dos planos cinematográficos é o tamanho da figura humana dentro do quadro, podendo ser: GPG, PG, PC, PM, PA, PP, PPP, PD.

**Grande Plano Geral** – GPG: tem como função principal descrever o cenário. Ângulo de visão muito aberto, praticamente sem percepção da ação das personagens. Tem função descritiva.

**Plano Geral** – PG: ângulo de visão menor que o GPG. Privilegia o cenário. É possível ver a figura das personagens, mas é difícil reconhecer suas ações.

**Plano Conjunto** – PC: apresenta a personagem, grupo de pessoas no cenário, permite reconhecer os atores e a movimentação de cena. Tem função descritiva e narrativa.

**Plano Médio** – PM: se enquadra à personagem a meio corpo. Tem função narrativa, a ação tem maior impacto na totalidade da imagem.

**Plano Americano** – PA: enquadra a personagem acima dos joelhos ou altura da cintura. Tal plano privilegia a ação da personagem em relação ao cenário.

**Primeiro Plano** – PP: enquadra a personagem na altura do busto. Possibilita a percepção da emoção da personagem. Tem função mais psicológica do que narrativa.

**Primeiríssimo Plano** – PPP: enquadra o rosto ou parte do rosto da personagem. Possibilita compreender a expressão facial e emocional da personagem. Tem função mais psicológica do que narrativa.

**Plano Detalhe** – PD: enquadra detalhes do rosto ou do corpo da personagem ou de objetos de cena. Tem função indicativa.

Nordeste brasileiro, em plena ditadura da era Vargas, Leon Hirszman, com a intenção de criticar o capitalismo que provocava a reificação do homem – as relações humanas são dotadas de preços e transformadas em mercadorias –, percebe, na adaptação fiel ao cinema deste romance, a oportunidade de materializar a crítica social que pretendia, no ápice da ditadura militar.

Dadas as condições limitadas de recursos financeiros que Hirszman dispunha para a realização do filme, o empenho na preparação, na decupagem do roteiro, nos excessivos ensaios com o elenco no *set* de filmagem, foram fundamentais para o resultado final de “S. Bernardo” (1972), que, mais de quarenta anos após seu lançamento, ainda pode ser visto como um modelo de filme de estética realista, tanto em termos de linguagem quanto em aspectos de realização, haja vista que, a realidade de produção, por exemplo, pouco aparato de equipamentos de fotografia – negativo<sup>2</sup>, equipamentos de iluminação e maquinaria –, influenciava na elaboração do plano de filmagem.

Conforme afirmação do Diretor de Fotografia<sup>3</sup>, Lauro Escorel, no processo de produção fílmica, o romance “S. Bernardo” (1934), de Graciliano Ramos foi tomado como roteiro, pois, ao convidar elenco e equipe, uma das primeiras orientações de Hirszman era a leitura do romance. A releitura do livro acompanhou todas as etapas de produção – captação de imagem e som – do longa-metragem: era comum o diretor se reunir com o elenco e com a equipe para relerem e discutirem o texto de Graciliano, como também para traçar os aspectos relativos à composição da *mise-en-scène* que seria materializada a partir deste romance.

Para Bazin (1992), o realismo é uma questão de escolha estética que, para sua materialização, depende da artificialidade da composição artística. Estudioso da estética do neo-realismo italiano – engajada com o social, com a verdade, com a naturalidade das histórias produzidas, em sua maioria, fora dos estúdios e com a presença de não atores – que torna-se conhecida mundialmente por meio dos filmes: “*Roma, città aperta*” (1945), de Roberto

<sup>2</sup> Filme – película – fotográfico em 35mm.

<sup>3</sup> A Fotografia, em um filme, compreende a impressão na base fotossensível ou magnética, por meio de um tratamento de luz e sombra, de todos os elementos que interagem dentro do quadro – a enquadramento. Assim, a Fotografia é parte constitutiva da construção do discurso fílmico, tanto pelo enquadramento das personagens, cenário, cenografia, adereços etc., quanto pela luz sobre estes elementos.

Rossellini; “*La terra trema*” (1948), de Luchino Visconti; “*Ladri di biciclette*” (1948), de Vittorio de Sica; “*Germania anno zero*” (1948), de Rossellini; “*Umberto D*” (1951), de De Sica.

Toda a estética escolhe forçosamente entre o que vale ser salvo, perdido ou recusado, mas quando se propõe, essencialmente, como o cinema faz, criar a ilusão do real, essa escolha constitui a sua contradição fundamental ao mesmo tempo inaceitável e necessária. Necessária porquanto a arte só existe por esta escolha. [...] Chamaremos portanto *realista* a todo o sistema de expressão, a todo o processo de narrativa tendente a fazer aparecer mais realidade no ecrã. (BAZIN, 1992, p. 286-287).

Considerando o argumento de Bazin de que em arte o realismo provém de artifícios, neste texto, a entrevista com o Diretor de Fotografia de “S. Bernardo” propicia a reflexão sobre como o rigor estético na concepção deste filme, por Leon Hirszman, foi moldado, também, pelas condições – bens e serviços – disponíveis para transpô-lo para o cinema, quase quatro décadas após a publicação do romance homônimo de Graciliano Ramos, no auge do movimento do Cinema Novo<sup>4</sup> e num dos momentos mais obscuros da ditadura militar.

### **Entrevista com Lauro Scorel**

Considerando a pretensão de evidenciar como os recursos de produção interferiram na materialização do realismo crítico em discurso cinematográfico, a seguir, apresenta-se a entrevista<sup>5</sup> com Lauro Scorel, Diretor de Fotografia de “S. Bernardo” (1972).

---

<sup>4</sup> Em “Revisão crítica do cinema brasileiro” (2003), Glauber Rocha argumenta sobre o realismo em filmes do movimento do Cinema Novo brasileiro, clarificando, dentre outros aspectos, que este movimento surgiu como resultado de uma busca – em especial de Alex Vianny, Nelson Pereira dos Santos e de Roberto Santos – por uma produção independente brasileira contrária aos padrões estéticos e econômicos do então cinema dos estúdios. Glauber argumenta que, em decorrência da força do capital investido em filmes por estúdios de cinema, como também do poder do gênero das chanchadas junto ao público brasileiro, os cineastas independentes enfrentam uma crise nos anos de 1959 e 1960. Contudo, esta crise é passageira, já que estes cineastas ressurgem, desde os primeiros anos da década de 1960, e criam o movimento do Cinema Novo, no qual há o predomínio do cinema de autor.

<sup>5</sup> Entrevista cedida por Lauro Scorel à autora deste texto, em 20 de janeiro de 2014.

Em resposta à questão sobre o processo da composição dos enquadramentos, movimentação e angulação de câmera e luz, Lauro Escorel argumenta:

Depois de tanto tempo me é difícil ser muito preciso nas respostas às suas perguntas, Salete. As respostas serão mais lembranças do que certezas. Assim, lembro da meticulosidade com que enquadrávamos o filme. Leon tinha um senso de composição admirável, ambos admirávamos o trabalho de Eisenstein<sup>6</sup> e seu fotógrafo Eduard Tissé em filmes como 'Ivan, o terrível', 'O encouraçado Potemkin', 'A greve' etc. Por isso mesmo, os enquadramentos foram nascendo naturalmente a partir do olhar do Léon sobre as cenas que eram montadas de forma consensual.

O filme foi todo muito bem planejado pelo Leon, que era o produtor além de diretor. A limitação de recursos financeiros e técnicos foi determinante no estilo geral do filme. Uma câmera muito pesada quando trabalhando com som direto, escassez de filme virgem e modestíssimo parque de iluminação têm muito a ver com o resultado deste trabalho.

A câmera em movimento era contraponto expressivo à maioria dos planos fixos que fazíamos. Podemos contar nos dedos da mão quantas vezes isso acontece ao longo de todo o filme.

Era meu primeiro filme como diretor de fotografia e Leon foi decisivo para o resultado, ao me conduzir com enorme delicadeza pelo caminho desejado.

Nas nossas conversas preparatórias pensamos na melhor maneira de utilização da luz natural.

Os horários de filmagem de muitas das cenas foram determinados pela necessidade do melhor aproveitamento da luz nos diferentes espaços. Isto

---

<sup>6</sup> Serguei Mikhailovitch Eisenstein, cineasta e teórico de cinema, com importante participação no movimento de arte de vanguarda da Rússia, na Revolução de 1917 e na consolidação do cinema como um meio de expressão artística e de crítica social. Reconhecido mundialmente, tanto por seus filmes quanto por suas teorias sobre cinema, dentre elas, sobre a criação da técnica de montagem cinematográfica – montagem intelectual. Dentre seus filmes, destacam-se: "A greve" (1924), "O encouraçado Potemkin" (1925), "Outubro" (1927), "Alexandre Nevski" (1938), "Ivan, o terrível", (1944, parte I e 1945 parte II).

também era muito importante porque, na época, o filme era muito pouco sensível à luz e, muitas vezes, filmamos no único horário em que o nível de luz permitia imprimir uma imagem. Os atores eram ensaiados à exaustão e, quando chegava a hora certa para a luz, faziam a cena, sem direito ao erro. Trata-se de um filme de take 1 na sua maior parte.

Sobre as condições de produção – equipe, equipamentos e filme – para a realização da fotografia de “S. Bernardo”, Lauro Escorel pontua:

Feito escrito acima, foi um filme feito por pouquíssimas pessoas e com pouquíssimos recursos técnicos e financeiros. Não foi de forma alguma um filme fácil de fazer. Tudo era contado, principalmente o filme virgem. Filmávamos e enviávamos o material para ser revelado no Rio de Janeiro. Aproximadamente uma semana depois, o sócio do Leon, o Marcos Farias, nos telefonava para dizer se estava tudo bem com o material. Nós só assistíamos passada mais uma semana, depois da última sessão, no único cinema de Viçosa. Geralmente a imagem era escura, fora de foco. [Risos]. Mas vibrávamos com o que víamos. O entusiasmo do Leon era contagiante.

A respeito do processo de pós-produção/finalização da fotografia deste filme, Lauro Escorel esclarece:

O filme foi finalizado na Líder Cine Laboratórios de São Paulo. O trabalho de marcação de luz foi feito com muita arte pela Nádia Valesciko. Eu havia feito fotos com filme Ektachrome das cenas, durante a filmagem. Este filme reversível me dava uma referência de luz e cor muito precisa e com isso buscamos aproximar ao máximo possível a imagem filmada a estas fotos. O filme foi copiado em material positivo Orwo, de baixa saturação e baixo contraste, o que contribuiu positivamente, creio, para o ‘aspecto’ final da fotografia do filme.

Com referência a um possível paralelo entre a fotografia dos seus filmes mais recentes e a de “S. Bernardo”, Lauro Escorel evidencia:

‘São Bernardo’ foi o primeiro filme de longa-metragem que fotografei. Filme de aprendizado, de por em prática as idéias, de experimentação. Feito com pouquíssimos recursos, o que me obrigou a inventar soluções ao longo da sua filmagem. Tive um diretor de enorme talento ao meu lado e isso contribuiu decisivamente para minha formação como diretor de fotografia. Hoje trabalhamos com muito mais experiência e recursos técnicos. O meu olhar amadureceu, se transformou ao longo de todos estes anos e [outros] projetos foram realizados, mas o ponto de partida e referência permanente é sempre ‘São Bernardo’.

Com relação ao pressuposto de que a fotografia em um filme é a responsável pela materialização de imagens do real, questionado de como percebe a relação forma – elementos que compõem o quadro fílmico – e conteúdo, Lauro Escorel enfatiza:

Acho que da forma já falei acima. Não sendo um teórico, resisto na resposta.

O livro foi para todos nós a maior referência e fonte de informação/inspiração. Lembro de encontros com Leon e [Luiz Carlos] Ripper, onde cores, figurinos e objetos do cenários forma esmiuçados. Lembro de se falar da necessidade de preservar a austeridade do mobiliário e objetos da fazenda. Nada de adornos. Houve contenção na paleta de cores, mesmo tendo que ser necessário mostrar a fazenda inicialmente em ruínas e, depois, no seu apogeu. Ripper desenhou o percurso cromático do filme. Como responsável por roupas e cenários, o fez de forma muito harmônica. Uma beleza!

Os enquadramentos tinham muito poucos elementos, uma imagem despojada de adornos, onde os atores e o texto de Graciliano tinham total primazia. Todos sabíamos os diálogos de cor e os citávamos, amiúde, fora do set.

## **O aparato da fotografia fílmica materializa o real em *S. Bernardo***

A fotografia de “S. Bernardo”, concebida por Hirszman e materializada por Escorel, transpôs o roteiro – inspirado no romance de Graciliano Ramos – em forma fílmica tanto por meio do aparato de produção da fotografia – câmera, luz e maquinaria – quanto da finalização da imagem – efeitos, marcação de luz, correção de cor etc.

Neste diapasão, partindo do pressuposto de que para a realização deste, todo o trabalho das equipes de direção, produção, arte, som direto e finalização de imagem e som, foi determinante a composição da fotografia, e ao mesmo tempo, é a partir de tal composição que se torna possível a reflexão sobre os elementos – de estética realista capaz de representar e atualizar determinada realidade social presente no referido romance – que constitui cada quadro fílmico.

Segundo Escorel, Hirszman pretendia que ele concebesse a fotografia de “S. Bernardo”, como uma espécie de “Vidas secas” colorido. Neste intento, tiveram inúmeras conversas durante a etapa de preparação, objetivando o máximo possível da utilização de luz natural – em determinadas cenas, parte do telhado de uma casa foi retirado para aproveitar a luz do sol. Entretanto, a escolha pela utilização da luz natural, para além de uma opção estética, foi uma necessidade de produção, já que dispunha de pouca película, pois a maioria dos planos tinha que ser filmado uma única vez, sem a possibilidade de repetição.

Articulando as memórias de Lauro Escorel sobre a realização de “S. Bernardo” (1972) – etapa de filmagem – à análise do filme concluído, torna-se possível a constatação de que o realismo nesse filme transpassa a premissa estética, já que as reais condições de produção interferiram, inclusive, na duração de determinadas sequências.

Exemplo disso é a reflexão de Lauro Escorel – nos extras do DVD deste filme, lançado em 2008, pelo “Projeto Leon Hirszman” – sobre a filmagem da sequência à mesa de jantar na fazenda: após o ensaio com os atores, essa sequência teria duração em torno de seis minutos, no entanto, só tinham uma lata de quatro minutos de negativo em 35 mm para rodá-la. Para solucionar este problema, Hirszman trabalhou exaustivas horas de ensaio com os atores, até que esta sequência durasse pouco menos de quatro minutos.

Esta reflexão de Escorel clarifica o fato de que, embora Hirszman tenha decupado o roteiro com vistas ao rigor estético, ao domínio da forma, a realidade de produção, relativa aos recursos – bens e serviços – que tinha para realizar “S. Bernardo” (1972) acaba por interferir na forma fílmica planejada.

### **A quantidade de película moldando a duração de sequência fílmica em “S. Bernardo”**

A análise da sequência fílmica, a seguir, do jantar na fazenda São Bernardo exemplifica a situação acima lembrada por Escorel: a câmera enquadra, num plano conjunto – personagens e espaço; plano longo; câmera fixa; pouca utilização de luz artificial. Os elementos da fotografia aliados aos elementos sonoros: mescla da voz do pensamento – *off* do narrador – ao diálogo da cena e ausência de trilha musical, são elaborados visando à materialização de determinada realidade social.



**FIGURA 2** – Imagem do filme “S. Bernardo” (1972), de Leon Hirszman.

Neste quadro fílmico, um plano conjunto – sala de jantar e personagens sentados à mesa –, enquanto Paulo Honório e Madalena jantam com os convidados, conversam:

- Padre Silvestre:** “Realmente, deve ser uma delícia viver em São Bernardo”.
- Paulo Honório:** “Para os que vêm de fora. Aqui a gente se acostuma. Eu não cultivo isso como enfeite, é pra vender”.
- Gondim:** “As flores também?”
- Paulo Honório:** “Tudo. Flores, hortaliças, frutas.”
- Padre Silvestre:** “Está aí o que é ter consciência, se todos os brasileiros pensassem assim, não teríamos tanta miséria.”
- Doutor Nogueira:** “Política, Padre Silvestre?”
- Padre Silvestre:** “E por que não? O senhor há de confessar que estamos à beira de um abismo”.
- Padilha:** “Apoiado”.
- Gondim:** “Que abismo?”
- Padre Silvestre:** “Esse que se vê, é a falência do regime, desonestidades, patifarias”.
- Doutor Nogueira:** “Quais são os patifes? Quais são os patifes?”
- Padre Silvestre:** “Ora essa, não compete a mim acusar ninguém? Mas, os fatos são os fatos. Observe”.
- Doutor Nogueira:** “É bom apontar”.
- Padre Silvestre:** “Apontar para quê? A facção dominante está caindo de podre. O país naufraga, seu doutor”.
- Paulo Honório:** “O que foi que aconteceu para o senhor ter estas ideias? Desgosto? Para o meu fraco entender, quando a gente fala assim, é quando a receita não cobre a despesa. Suponho que os seus negócios vão indo muito bem”.
- Padre Silvestre:** “Mas não se trata de mim. As finanças do Estado que vão mal. Vão de mal a pior. Mas não se iludam, tem que estourar uma revolução”.
- Paulo Honório:** “Era o que faltava. Escangalhava-se com a gangorra”.
- Madalena:** “Por quê?”
- Paulo Honório:** “Você também é revolucionária?”
- Madalena:** “Estou apenas perguntando por quê”.
- Paulo Honório:** “Ora por quê? Porque o crédito sumia, o câmbio baixava, a mercadoria estrangeira ficava pela hora da morte. E depois essa complicação política”.
- Madalena:** “Seria magnífico. Depois se endireitava tudo”.
- Padilha:** “Com certeza”.
- Doutor Nogueira:** “O que é de admirar é o Padre Silvestre desejar a revolução, que vantagem lhe traria ela?”
- Padre Silvestre:** “Nenhuma. Não me traria vantagem nenhuma. Mas acho que a coletividade ganharia com isso”.
- Gondim:** “Espere e conheçam. Os senhores estão preparando uma fogueira e vão assar-se nela”.

- Padilha:** “Literatura”.
- Gondim:** “Literatura, não. Se a encrenca rebentar, há de sair boa coisa”.
- Padilha:** “O fascismo? Era o que vocês queriam. Queremos o comunismo”.
- Seu Ribeiro:** “Deus nos livre”.
- Madalena:** “Que medo, seu Ribeiro”!
- Seu Ribeiro:** “Já vi muitas transformações e todas ruins”.
- Padre Silvestre:** “Nada disso. Todas essas ideias, essas doutrinas absurdas não se dão bem entre nós. O comunismo é a miséria, é a degeneração da sociedade, é a fome”.
- Seu Ribeiro:** “No tempo de D. Pedro corria pouco dinheiro e quem possuía um pouco de réis era rico, mas havia fartura, abóbora apodrecia na roça, mamona, caroço de algodão não tinham valor. Com a proclamação da república, acabaram custando os olhos da cara. É por isso que eu digo que essas mudanças só servem para atrapalhar a vida”.
- Padre Silvestre:** “Uma nação sem Deus. Fuzilaram todos os padres, não escapou um só. Espatifaram os santos e dançaram em cima dos altares”.
- Dona Glória:** “Que horror, nos altares?”
- Padilha:** “Espatifaram nada. Isso é propaganda contra-revolucionária”.
- Gondim:** “O senhor trabalha para eles, padre Silvestre?”
- Padre Silvestre:** “Eu não. Eu fico quieto no meu canto. Mas, achar que o governo é mal, acho; achar que há necessidades de reforma, acho que há. Quanto essas ideias, essas lorotas de comunismo, acho que não pega entre nós, o povo tem religião, o povo é católico”.
- Doutor Nogueira:** “É o que ele não é, ninguém conhece doutrina. Se o protestante canta hinos e prega o evangelho, todos os devotos da procissão vão escutá-lo. Outros tendem para o espiritismo e a canalha acredita em feitiçaria e alguns até adoram mármore. O senhor está enganado, padre Silvestre, esta gente ouve missa, mas não é católica, tanto se deixam levar para um lado quanto para o outro”.
- Padre Silvestre:** “Neste caso”.



**FIGURA 3** – Imagem do filme “S. Bernardo” (1972), de Leon Hirszman.

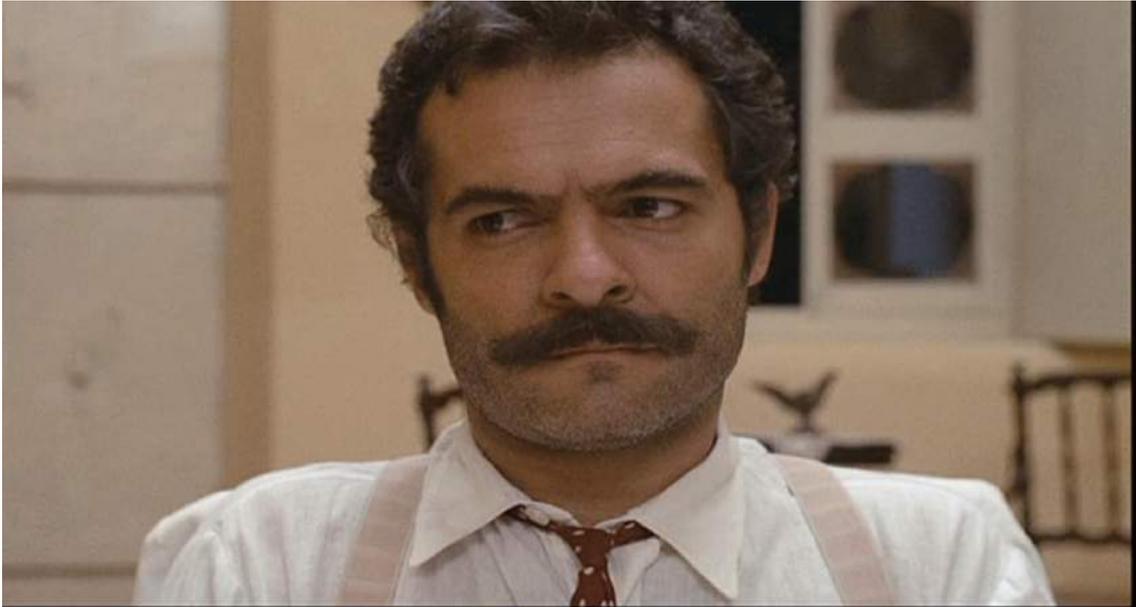
Em seguida, conforme a imagem acima, Madalena, Seu Ribeiro e Padilha, num plano conjunto, continuam a conversa:

- Madalena:** “O que que o senhor perdia, seu Ribeiro?”  
**Seu Ribeiro:** “Não sei, excelentíssima. Talvez perdesse. A mim só chegam desgraças. Enfim, tenho aqui um pedaço de pão, se esta infelicidade viesse, nem isso me dava.”  
**Madalena:** “Não, seu Ribeiro, o senhor está enganado”.

Durante o diálogo de Madalena com Seu Ribeiro, em *off*, a voz do pensamento de Paulo Honório, expressa:

“Madalena procurava convencê-lo, mas não percebia o que dizia, de repente invadiu-me uma espécie de desconfiança, já havia experimentado um sentimento assim. Quando?”

Na imagem, a seguir, Paulo Honório, em primeiro plano, olha para Madalena conversando com Seu Ribeiro e tendo o apoio de Padilha na justificação dos valores do comunismo.



**FIGURA 4** – Imagem do filme “S. Bernardo” (1972), de Leon Hirszman.

Nesta cena, continua a voz do pensamento de Paulo Honório:

“Quando? No momento esclareceu-se tudo. Tinha sido naquele mesmo dia no escritório, enquanto Madalena me entregava as cartas para assinar.”

Conforme o quadro fílmico abaixo, Madalena em primeiro plano e, em *off*, prossegue a materialização da voz do pensamento de Paulo Honório:

“Sim, senhor. Combinada com Padilha e tentando afastar os empregados sérios do bom caminho. Sim, senhor. Comunista. Eu construindo e ela desmanchando.”



**FIGURA 5** – Imagem do filme “S. Bernardo” (1972), de Leon Hirszman.

Assim, na produção destas imagens, em termos artísticos, tudo o que está dentro do quadro fílmico: personagens – maquiados e vestidos –, os móveis da sala, a mesa de jantar – toalha de mesa, o alimento, pratos, talheres, taças, garrafa de vinho etc. – foram concebidos visando à representação do ambiente social do qual esses personagens faziam parte, considerando, para isso, o período histórico em questão, conforme informado no início do filme, a década de 1940.

Em termos de imagem, a decupagem planejou os enquadramentos, movimentos<sup>7</sup> e angulação<sup>8</sup> de câmera, e também a luz<sup>9</sup>. Numa sequência de cinco minutos e dezoito segundos, a maior parte, três minutos e quarenta segundos, foi rodada em plano conjunto: a câmera fixa enquadrando a sala de jantar e os oito personagens sentados à mesa – os atores conversam e jantam; preponderando o movimento pró-fílmico, já que o movimento fílmico durou cerca de cinco segundos, num sutil movimento da câmera.

Como pontuado por Escorel, a limitação de recursos financeiros e técnicos influenciou o estilo do filme: “escassez de filme virgem e modestíssimo parque de iluminação têm muito a ver com o resultado deste trabalho”. E, ainda, a capacidade de composição estética de Hirszman, aliada à admiração que ambos tinham pelos filmes de Eisenstein, resultou na definição dos enquadramentos que nasciam naturalmente, a partir da observação do diretor sobre as cenas que eram montadas. Isto clarifica o fato de que o realismo ultrapassava a concepção estética pretendida ao filme, já que esta decorre, inclusive, da realidade de produção relativa aos recursos – bens e serviços – que dispunham para filmá-lo.

Diante disso, as lembranças sobre a composição da fotografia deste longa-metragem avigoram como a força estética do romance “S. Bernardo”

---

<sup>7</sup> Movimento pró-fílmico: quando a CAM – câmera – está fixa, as personagens se movimentam em relação à CAM. Movimento fílmico: quando a CAM se movimenta em relação à ação das personagens.

<sup>8</sup> Três ângulos diferentes – associados à altura da câmera. Câmera Normal: mesma altura das personagens e objetos de cena. Câmera Alta ou *Plongée*: enquadra as personagens e objetos de cena de cima para baixo – possibilita evidenciar situações de humilhação, inferioridade, fragilidade, perda, medo. Câmera Baixa ou *contre-plongée*: enquadra as personagens e objetos de cena de baixo para cima – possibilita evidenciar situações de superioridade.

<sup>9</sup> Luz, efeitos de iluminação. Contrastes: claro e escuro, luz e sombra. Cores e tons da imagem.

(1938), de Graciliano Ramos, ressurgiu por meio da recriação artística de Hirszman, em conjunto com Escorel, numa crítica político-social ao decadente capitalismo latifundiário por meio de referências explícitas e implícitas, presentes nas duas obras.

No filme, dentre os exemplos da presença desta crítica, destaca-se a inserção de uma espécie de documentário de trabalhadores rurais que são montadas paralelamente à sequência de Paulo Honório, sentado à mesa, logo após a morte de Madalena: de acordo com a imagem a seguir, em primeiríssimo plano, o rosto de uma mulher na lateral da parede de uma casa de barro, o canto dos trabalhadores e a voz, em *off*, do protagonista:

“As criaturas que me serviram durante anos eram bichos. Haviam bichos domésticos como Padilha, bichos do mato como Casimiro Lopes, e muitos bichos para o serviço do campo, bois mansos.”



**FIGURA 6** – imagem do filme “S. Bernardo” (1972), de Leon Hirszman.

Continuam imagens dos trabalhadores rurais, a voz *off* do narrador mescla-se aos cantos destes, até que outra imagem, em plano geral, mostra uma casa de barro e sapê e uma grande família que deduz-se morar nela, cuja imagem aliada ao *off* de Paulo Honório, reforça a crítica ao capitalismo que causa a coisificação humana: “Os homens e as mulheres seriam animais tristes. Bichos!”



**FIGURA 7** – imagem do filme “S. Bernardo” (1972), de Leon Hirszman.

Destarte, a entrevista com Lauro Escorel articulada à análise acima, torna possível, também, a percepção do diálogo entre a estética realista inerente à segunda fase do Modernismo Brasileiro e ao movimento do Cinema Novo, já que nos contextos literário e fílmico, nos quais estas obras foram realizadas, a essência estética pautava-se na intenção de representação da realidade, que trouxesse à tona as mazelas econômicas, culturais e sociais vivenciadas pelo povo brasileiro.

## REFERÊNCIAS

BAZIN, André. **O que é Cinema?** Tradução de Ana Moura. Lisboa: Horizonte de Cinema, 1992.

CALIL, Carlos Augusto (curadoria e apresentação). **Projeto Leon Hirszman: Leon Hirszman. São Bernardo, Maioria absoluta e Cantos de trabalho.** São Paulo: Cinefilmes Ltda, 2008.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade:** estudos de teoria e história literária. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme.** Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

METZ, Christian. **A significação do cinema**. Tradução de Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1972.

RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2012.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

SIRINO, Salete Paulina Machado; SILVA, Acir Dias da. A materialização do real nas obras literárias e fílmicas S. Bernardo, Vidas Secas e Memórias do Cárcere. 172f. Tese (Doutorado em Linguagem e Sociedade). Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, 2014.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1984.

SCOREL, Lauro. Diretor de fotografia do filme *São Bernardo* (1972). Entrevista.

SÃO BERNARDO. Direção de Leon Hirszman. Produção de Marcos Farias, Márcio Noronha, Henrique Coutinho e Luna Moschovitch. Embrafilme, 1972. Projeto Leon Hirszman 03, 1 DVD lançado por Vídeo Filmes, 2008 (100 min.), color.

Recebido em: 12.08.2015

Aceito em: 09.10.2015

## ÍNDICE DE AUTORES

JAN. / JUN. - 2015

### A

185 ANDACHT, F.

### B

19, 91 BAGGIO, E. T.

### C

33 CUNHA, R.

75 COELHO, S.

241 COSTA, M. H.

### D

253 DINIZ, P. F. D.

### F

185 FERRO, J.

253 FILHO, C. H. L.

253 FILHO, P. C. da C.

### G

19 GRAÇA, A. R.

57 GUTIERREZ, M. A.

### L

137 LEITES, B.

### N

203 NOGUEIRA, J. A.

### P

19 PENAFRIA, M.

117 PEREIRA, A. C.

### S

107 SCHELIN, D. L.

223 SANTOS, M. M.

287 SIRINO, S. P. M.

### T

273 TEIXEIRA, R. T.

### W

165 WOSNIAK, C.