

Estudos Fílmicos / Estudios Fílmicos

Floripes: um documentário de horror?

TIAGO JOSÉ LEMOS MONTEIRO

tjlmonteiro@yahoo.com.br
Instituto Federal do Rio de Janeiro

Resumo

Embora rodeado de potências expressivas no âmbito da produção fílmica circunscrita ao gênero horror/terror (Inglaterra, Espanha, Itália), a presença de tais matrizes narrativas no cinema português costuma ser desconhecida ou mesmo negligenciada. Avento como hipótese de investigação que, em sendo pertinente a afirmação de que não há cinema de terror em Portugal (algo que uma análise de cunho historiográfico pode vir a desmentir), por outro lado é bastante provável que este imaginário horrorífico tenha se espreado pela seara de outros gêneros, configurando narrativas hibridizadas na qual a presença de elementos característicos do horror aparecem articulados com matrizes de outra ordem. Este parece-me ser o caso do filme *Floripes*, dirigido por Miguel Gonçalves Mendes em 2005. Sustento, assim, que a maneira original com que *Floripes* integra o gênero à sua narrativa - configurando uma espécie de “documentário de horror” - encontra correspondências com incursões anteriores do cinema português de longa-metragem por esta seara, caracterizando, por sua vez, a relação ambivalente que ele estabelece com este universo, em particular, e com o cinema de gênero popular-massivo, de modo geral.

Palavras-Chave: Cinema português; cinema de horror; *Floripes*; documentário

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Cresci no seio de uma família portuguesa que emigrou para o Brasil em meados da década de 1950. Quando criança, lembro de ter por hábito escutar, com um misto de curiosidade e enfado, as histórias narradas pelos avós paternos e maternos a respeito do cotidiano das aldeias do interior de Portugal. Nestas narrativas, o que mais me fascinava eram os episódios envolvendo assombrações, seres fantásticos, e as “peças” que meus avós, então adolescentes, pregavam nos amigos mais novos para deixá-los amedrontados: espectros cobertos por mortalhas caminhando pelas ruas da cidade à noite, espantalhos que adquiriam vida nos campos distantes, as figuras sinistras dos padres e freiras (por vezes envolvidos em diversos episódios de prevaricação), o miado dos gatos pretos nas madrugadas de lua anunciando a chegada das bruxas. Por mais que conhecesse as histórias de co r e salteado, nunca me incomodava de escutá-las repetidas vezes – o frio na espinha que provocavam não se diluía com o passar do tempo.

Ao aproximar-me da cultura portuguesa dos anos 2000 com vistas à realização de uma pesquisa de doutoramento, nunca deixei de me intrigar com a presença, ou melhor dizendo, com a ausência de tais matrizes narrativas no imaginário midiático luso, sobretudo no âmbito do audiovisual. Seria Portugal um “país sem horror”, a exemplo do que Shafik (2005) diagnostica em relação ao cinema egípcio, em função da

inserção dos elementos usualmente horríficos em coordenadas culturais distintas, nas quais as mesmas despertariam outros sentimentos que não o medo e a repulsa (Carroll, 1999)? Ou, no caso português, a matriz horrífica apareceria articulada com elementos inscritos nas convenções de outros gêneros, sem constituir, portanto, uma manifestação “pura” e imediatamente identificável ao universo do horror, conforme Stojanova (2005) identifica ao discorrer sobre o “horror social” romeno?

A suposta ausência de um cinema de terror em Portugal provoca ainda mais estranhamento se considerarmos o elevado valor simbólico de que a grife “*euro horror*” desfruta nos circuitos de mostras e festivais dedicados ao gênero, patente no culto a estilos como o giallo italiano e às produções da britânica Hammer Films. Mais ou menos à mesma época do início de minha outra pesquisa, ocorria a consagração midiática do cinema de horror espanhol contemporâneo (Alarcón, 2009), de Paco Plaza, Jaime Balagueró, Narciso Ibañez Serrador, Alex de la Iglesia, dentre outros, bem como a revalorização de seus “antecedentes diretos” (Jesús Franco, Jacinto “Paul Naschy” Álvarez e seus filmes de lobisomem). Em que se pese a validade da comparação entre contextos socioculturais tão distintos quanto o português e o espanhol, e a despeito de eventuais interseções de fundo ibérico, intrigava-me que iniciativas semelhantes não fossem registradas em Portugal, ainda mais tendo em conta o vasto patrimônio de lendas e mitos a habitar, sobretudo, o universo das aldeias e da ruralidade lusa.

Portugal sedia, hoje, dois importantes festivais dedicados à temática horrífica/fantástica: o portuense Fantaporto e o lisboeta MOTELx. Ambos os eventos possuem setores reservados à produção portuguesa contemporânea e independente, nos quais a quantidade de títulos em curta-metragem exibidos revela-se significativa. Atualmente a caminho de sua sétima encarnação, desde 2009 o MOTELx apresenta a sessão Quarto Perdido, que procura dar visibilidade à memória cinematográfica horrífica lusa. No que diz respeito aos longas-metragens, entretanto, apenas em 2006 é lançado aquele que é considerado “o primeiro longa de terror português a sério”: *Coisa ruim*, dirigido por Tiago Guedes e Frederico Serra, e cujas críticas favoráveis parecem repousar mais sobre os aspectos de drama psicológico ostentados pelo longa do que pela sua condição de filme de gênero. O epíteto que lhe foi atribuído pode tanto significar que as incursões anteriores do cinema português pela seara do horror tendiam a ser encaradas sob o viés da paródia (ou mesmo do humor involuntário), quanto uma conclusão apressada formulada a partir de um desconhecimento generalizado sobre a genealogia do horror no cinema luso. A recepção favorável que *Coisa ruim* obteve por parte da crítica pode ser atribuída, em parte, precisamente ao caráter “sério” de sua abordagem: embora lide com elementos característicos da ficção de horror – possessões demoníacas, casas assombradas, exorcismos – a roupagem escolhida pelos diretores é a de um drama familiar na qual o sobrenatural desempenha um importante papel catalisador (Câmara & Torres, 2012).

Muito em função dos modos pelos quais o cinema luso historicamente se construiu, tanto no que diz respeito aos seus mecanismos de fomento quanto no que concerne à estética de seus filmes, formatos mais próximos daquilo que se

convencionou nomear de “cinema de gênero” (dentre eles, o horror/terror) tendem a ser valorados pela imprensa especializada como “inferiores” e igualmente deslegitimados pela esfera acadêmica.

Avento como hipótese de investigação que, em sendo pertinente a afirmação de que não há cinema de terror em Portugal (algo que uma análise em profundidade de cunho historiográfico pode vir a desmentir), por outro lado é bastante provável que este imaginário horrorífico tenha se espreado pela seara de outros gêneros, configurando narrativas hibridizadas na qual a presença de elementos característicos do horror aparecem articulados com matrizes de outra ordem.

Este parece-me ser o caso do filme *Floripes*. Dirigido por Miguel Gonçalves Mendes em 2005, no contexto da escolha da cidade portuguesa de Faro como Capital Nacional da Cultura, *Floripes* baseia-se numa lenda algarvia - a da moura encantada que, nas noites de luar, seduzia os pescadores para roubar-lhes o coração - para discorrer sobre a possibilidade de sobrevivência das antigas tradições populares no contexto contemporâneo. O que há de peculiar na estrutura narrativa de *Floripes* é a alternância entre momentos mais próximos de uma estética documental (depoimentos de moradores da cidade de Olhão, registros em modo observacional do cotidiano da vila de pescadores...) e recriações ficcionais da lenda de Floripes, nas quais elementos característicos da gramática horrorífica sem fazem presentes: sequências noturnas pontuadas por aparições fantasmagóricas, trilha incidental que reforça o suspense e, o que mais chama a atenção, cenas que beiram a estética gore, sobretudo nos “ataques” de Floripes às suas vítimas, quando esta lhes rouba e devora os corações.

Sustento, assim, que a maneira original com que *Floripes* integra o gênero à sua narrativa - configurando uma espécie de “documentário de horror” - encontra correspondências com incursões anteriores do cinema português de longa-metragem por esta seara, caracterizando, por sua vez, a relação ambivalente que ele estabelece com este universo, em particular, e com o cinema de gênero popular-massivo, de modo geral.

DE QUÊ TEM MEDO O CINEMA PORTUGUÊS?

A despeito de ser presença frequente nos principais festivais e mostras audiovisuais brasileiras, o cinema português ainda possui uma reduzida expressividade comercial do lado de cá do Oceano Atlântico. Boa parte desta invisibilidade pode ser atribuída às próprias dimensões da indústria cinematográfica lusa, cuja produção, mesmo nos períodos mais prósperos da economia portuguesa (antes, portanto, da atual crise que assola o país), raramente ultrapassava a quantidade de dez títulos por ano. Fruto de uma política cultural de Estado que remonta aos anos subsequentes à Revolução dos Cravos de 25 abril de 1974 e que tendeu a privilegiar, mediante a concessão sistemática de subsídios a determinados realizadores, um tipo de cinema endereçado aos circuitos de mostras e festivais legitimados pela crítica internacional (embora distante dos afetos do grande público), o cinema português acabou

por construir, em torno de si, uma aura de hermetismo e impenetrabilidade. Não à toa, a cinematografia lusa continua sendo metonimicamente associada, pelo senso comum, à figura de Manoel de Oliveira, nascido em 1908 e tido como o mais velho realizador ainda em atividade.

Grosso modo, é como se a história do cinema em Portugal pudesse ser escrita apenas a partir das obras dos realizadores oriundos do Novo Cinema Português dos anos 1960 ou de seus descententes “legítimos”. Neste processo, tendem a ser colocadas sob rasura todas as iniciativas que objetivaram implementar, em Portugal, um cinema popular-massivo voltado ao entretenimento, tanto em épocas anteriores quanto no momento contemporâneo, salvo raríssimas exceções, nomeadamente no que tange às “comédias à portuguesa” dos anos 1940-1950 (Granja, 2007) ou aos incontornáveis êxitos de bilheteria dos anos posteriores à adesão de Portugal à Comunidade Econômica Europeia (Ramos, 2007). Este cinema luso “para as massas”, constituído por comédias, dramas românticos, *thrillers* policiais, de realizadores como Joaquim Leitão, Carlos Coelho da Silva, António Pedro-Vasconcellos, Leonel Vieira e Luis Galvão Telles, dentre outros, tende a ocupar um espaço secundário mesmo em consideráveis esforços retrospectivo-analíticos sobre a história do cinema em Portugal no pós-revolução (Areal, 2011).

Existe, portanto, uma imensa lacuna de conhecimento e investigação referente ao cinema de entretenimento português produzido entre 1960 e 1990. Neste contexto de invisibilidade, praticamente nada se sabe sobre as incursões do cinema luso no âmbito do horror. Em artigo publicado na revista online Bang!, voltada à temática da fantasia, ficção científica e horror, João Monteiro (2011) faz um consistente inventário dos flertes esporádicos entre o cinema português e a seara deste gênero. Espertamente intitulado “História do breve cinema de terror português” (contrariando a expectativa do senso comum, de que a matéria se trataria de uma “Breve história...”, e com isso indicando que o cinema de terror em Portugal também é pautado pela brevidade), o texto de Monteiro identifica, na herança tardia da presença da Santa Inquisição em terras lusas, na mentalidade repressora e conservadora do Estado Novo Salazarista e mesmo na ocorrência de acidentes diversos (um incêndio nos antigos estúdios da Tóbis teria destruído duas produções dos anos 1940, das quais restam apenas dois rolos sem som) algumas das razões para estes silenciamentos.

Nos anos posteriores à Revolução de 1974, conforme já mencionado anteriormente, o protagonismo da geração do Novo Cinema Português marginalizou realizadores que dialogavam de forma mais aberta com o cinema de gênero. É o caso de António de Macedo, que em obras como *A promessa* (1973), *Os abismos da meia noite* (1984) e *A maldição de Marialva* (produção para a TV de 1989) efetuou apropriações declaradas de temas e soluções narrativas características do horror e do fantástico. O mesmo se aplica ao ator e realizador Sinde Felipe, que entre 1973 e 1976 envolveu-se na produção de cinco curtas-metragens de temática fantástica, dentre os quais se destaca *O leproso*, que parte de um conto de Miguel Torga para narrar, à moda neo-realista, a história de um rapaz portador de lepra que alimenta uma vingança contra os moradores da aldeia que o marginalizaram.

Em paralelo a esse processo de silenciamento, Portugal se torna o cenário preferencial para alguns filmes de terror estrangeiros, em sua maioria de procedência espanhola e vinculados à estética do *exploitation*. Diversos filmes do recém-falecido diretor espanhol Jess Franco, por exemplo, se utilizaram de locações portuguesas com vistas à ambientação de suas tramas numa atmosfera gótica de baixo custo para os padrões europeus: em *Drácula, prisioneiro de Frankenstein* (1972), temos as ruas estreitas e o célebre Castelo dos Mouros de Sintra fazendo as vezes de Transilvânia ibérica. Já em *Cartas de amor de uma freira portuguesa*, de 1977, o célebre livro da irmã Mariana Alcoforado serve de tênue ponto de partida para uma trama que envolve violações demoníacas e o futuro humorista Herman José em um papel de príncipe.

Por um lado, parece-me pouco crível que Portugal seja uma exceção em relação a diversas outras cinematografias nacionais que, em algum momento de suas trajetórias, promoveram experimentos com a gramática do cinema de terror. Por outro lado, contudo, a escassez ou mesmo a falta de evidências em sentido contrário não me autorizam a efetuar nenhuma taxonomia do gênero em Portugal, identificando afinidades estéticas entre determinados títulos e relacionando-os a um contexto sociocultural mais amplo.

Isto não nos impede, contudo, de formular algumas apostas; por exemplo, no que diz respeito ao caráter eminentemente rural/interiorano das eventuais incursões do cinema luso pelas veredas do horror. Dito de outra forma, o terror português (de longa-metragem, pois no que diz respeito aos curtas faltam-me subsídios para ser mais categórico) localizaria suas fontes de pavor e ameaças menos no ambiente urbano, e mais no contexto das aldeias do “Portugal profundo”, característica patente em obras como *O crime da aldeia velha* (filme de bruxas dirigido por Manuel Guimarães em 1964), *O leproso* e no próprio *Coisa ruim*, cuja ambientação num vilarejo do distrito de Seia adequa-se perfeitamente à atmosfera fantasmagórica evocada pela casa amaldiçoada para onde se muda a família lisboeta protagonista. Já em *Até onde?*, produção independente de 2011, realizada por Carlos Barros, um grupo de jovens é capturado para o interior de um jogo sádico justamente após se perder durante uma viagem de carro e pararem numa aldeia remota para pedir informações.

O que há de interessante nesta recorrência do ambiente rural como locus de medo é o fato de, durante a vigência do Estado Novo, a ruralidade ser enxergada (e construída pelo regime) como um território harmônico e pacífico, habitado por portugueses “pobres mas honrados” e em cujas casas sempre havia pão e vinho sobre a mesa, mas jamais esqueletos no armário (Alves, 2007; Melo, 2001). Parece-me que, de alguma forma, a desconstrução desta imagem idílica e mitificada da ruralidade no pós-Revolução passa pela percepção destes espaços como lugares de repressão, nos quais sentimentos ambivalentes podem subitamente explodir sob a forma de violência ou de traumas submetidos a recalques diversos.

Um outro aspecto, a ser explorado na seção seguinte a propósito de *Floripes*, dialoga com a hipótese anterior na medida em que, em alguns destes filmes, é do próprio patrimônio imaterial local que as tramas extrairão seu *leitmotif* horrorífico. Mais uma vez, a cultura popular deixa de ser enquadrada segundo o paradigma

multicolorido da política folclorista de Salazar, e passa adquirir tons de cinza, incômodas zonas de sombra, mormente quando é sua própria possibilidade de sobrevivência que está em pauta.

MATRIZES HÍBRIDAS, GÊNEROS FLUIDOS: O CASO *FLORIPES*

Tive a rara oportunidade de assistir a uma sessão de *Floripes* no Brasil, em 2008, durante um festival dedicado ao cinema latino-americano e ibérico. Anunciado e promovido como um documentário, o filme causou-me surpresa desde a sequência inicial, em que vemos uma mulher nua deitada sobre a mesa de um necrotério e acompanhamos, com alguma riqueza de detalhes, o princípio da autópsia do cadáver, processo que culmina com a retirada de seu coração e o depósito do órgão numa bandeja de metal. Entusiasta da estética *gore* que sou, admito que o choque causado pela cena residia menos no conteúdo da mesma e mais em seu caráter inesperado: não havia pago ingresso para assistir a um documentário? Ali sabia que estava diante de um objeto raro.

Floripes é o quinto filme do jovem realizador Miguel Gonçalves Mendes, cuja obra foi, recentemente, alvo de uma retrospectiva no Brasil, talvez fomentada pelo êxito local de seu documentário *José e Pilar* (2010). A produção, de 2007 e orçamento estimado em 30 mil euros, deu-se no contexto da escolha da cidade algarvia de Faro como Capital Nacional da Cultura naquele ano. A trama baseia-se numa lenda local, a da “moura encantada” que, para se libertar do feitiço que a aprisiona, seduz os pescadores e os encarrega de um desafio: atravessar o mar bravio segurando uma vela. Caso a vela se apague, o pescador é morto de forma brutal, tendo o coração arrancado por *Floripes*.

A seção ficcional do filme é protagonizada por Quinzinho (João Salero), um jovem pescador, noivo de Aninhas (Catarina Barros), que se deixa seduzir por *Floripes* e, contra os auspícios de Julião (João Sancho), resolve enfrentar o desafio de libertação da moura. Selma Cifke, que interpreta *Floripes*, é a única atriz profissional do elenco, composto em sua totalidade por atores amadores de Olhão e arredores. Em paralelo à trama ficcional, *Floripes* desenrola-se como um documentário, até certo ponto, bastante convencional, calcado mormente em depoimentos e esporádicos registros, à moda do cinema direto estadunidense, do cotidiano dos moradores de Olhão, sobretudo daqueles envolvidos em atividades pesqueiras ou marítimas.

Os personagens da seção documental são, quase todos, pertencentes à terceira idade, e partem das lembranças de outros tempos para discorrer sobre a condição de sobrevivência das tradições na contemporaneidade, o que me parece ser o tema basilar do filme. Entre os que acreditam com convicção, os céticos assumidos e aqueles que não possuem opinião formada a respeito mas, na dúvida, não percorrem as ruas do centro antigo da cidade durante à noite, desfilam pela tela viúvas, velhos pescadores e até mesmo um padre.

O único ponto de contato entre as seções de *Floripes* se dá bem perto do final, quando um dos depoentes que, até então, parecia perfeitamente integrado à lógica

documental do filme, se apresenta como Julião, o experiente pescador que alertava Quinzinho em relação ao seu destino trágico, justamente por nutrir um sentimento ambíguo pela moura, que aplacava rondando os locais de aparição de Floripes e consumindo doses excessivas de álcool. Longe de possuir a ousadia de incursões anteriores do cinema luso na dissolução das fronteiras entre ficção e documentário (sendo *Trás-os-montes*, realizado por António Reis e Margarida Cordeiro em finais dos anos 1970, um dos pioneiros neste sentido), *Floripes* consegue, à sua maneira, inserir-se numa certa linhagem de produções portuguesas que questionam o caráter estanque de algumas classificações de gênero e formato.



Figura 1: cartaz do “documentário” *Floripes*, de Miguel Gonçalves Mendes.

Tais deambulações teóricas não nos impedem, contudo, de aventar a hipótese de uma motivação de cunho mercadológico para tal proposta híbrida, sobretudo no que tange ao flerte de *Floripes* com o imaginário horrorífico. Aqui, e de certa forma reaproveitando um procedimento já adotado por *Coisa ruim* no ano anterior, percebe-se como certos apelos às convenções narrativas de gênero articulam-se desde o próprio cartaz do filme, que exhibe o semblante maquiavélico de Floripes segurando na mão um coração ensanguentado, denotando que o apelo de mercado do filme enquanto próximo ao universo do horror se revelou mais estratégico do que sua promoção como o documentário etnográfico que é (Figura 1). Também o cartaz do longa de Tiago Guedes e Frederico Serra ostentava a imagem de um dos personagens infantis do filme, em contraluz e destacando os tons negros e vermelhos da ilustração, mais evocando analogias com obras do gênero terror, como *O iluminado* e *A profecia*, do que o subtexto de drama familiar que estrutura *Coisa ruim*.

Ainda sobre o cartaz, percebe-se como a *tagline* “Consequiremos ainda acreditar?” transmite a ambiguidade oriunda da própria estrutura híbrida do filme. Pois se, na maioria dos filmes de terror, os personagens desejam que a ocorrência de determinados fenômenos *não* seja verdade (regra que também valeria para a seção ficcional do longa de Gonçalves Mendes), por outro lado *Floripes* transborda de um desejo de que a crença nos velhos mitos ainda persista, do contrário as tradições perderiam a sua condição de validade. Não à toa, os depoentes recrutados pelo realizador estão, todos eles, em idade avançada: talvez por efeito de processos socioculturais

diversos (o esvaziamento dos centros históricos das cidades pequenas, o fenômeno da emigração, sobretudo da população jovem, para as capitais ou para o estrangeiro, a decadência das atividades de subsistência tradicionais, como a pesca), é provável que aquelas pessoas sejam as últimas depositárias dos repertórios de lendas e mitos que, dentre outras narrativas, deram vida à Floripes.

Paradoxalmente, portanto, não mais temer a moura encantada (e, portanto, não conseguir mais acreditar em sua existência) sentenciaria esta e outras tradições à morte - argumento com o qual podemos ou não concordar, visto que parece-me mais pertinente sustentar a constante reelaboração das tradições, em vez de decretar o seu fim apenas em função do envelhecimento das populações. Ao atualizar o mito para as audiências contemporâneas (registros sobre o lançamento de *Floripes* na imprensa lusa dão conta de um relativo êxito do filme junto ao público, sobretudo nas salas de cinema do Algarve e arredores), Miguel Gonçalves Mendes demonstra que a única possibilidade de sobrevivência das tradições está na sua contaminação por outras matrizes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Espero que esta breve e incipiente reflexão sobre *Floripes* possa abrir algumas frentes para investigações futuras em torno do cinema de gênero luso, e mais especificamente sobre a presença ou a ausência da gramática horrorífica nele, questionando em que medida tal produção articularia as tensões da entrada de Portugal na pós-modernidade – embora alguns autores, como Santos (2006), postulem que Portugal está sendo forçado a tornar-se “pós-moderno” sem ter concluído de fato a sua transição para a modernidade, daí a persistência dos discursos míticos e a tendência ao congelamento de algumas formas tradicionais.

Igualmente, seria pertinente verificar como se dá a interpelação do universo da tradição popular por estes curtas, e como este patrimônio imaterial estaria sendo articulado a preocupações contemporâneas, tais como a crise econômica da Zona do Euro, o reordenamento dos fluxos migratórios, o passado colonial ou mesmo a aparente falência dos ideais de Abril - característica que identifico em parte substancial da música pop/rock portuguesa dos anos 2000, dos Deolinda ao Diabo na Cruz, passando por B Fachada e Os Golpes. Por fim, levando-se em consideração a ocorrência de inúmeros intercâmbios simbólicos entre Brasil e Portugal em virtude de todo um passado histórico comum, a (re)descoberta do cinema português de horror pode iluminar determinados aspectos e matrizes constituintes da nossa própria cinematografia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alarcón, T. L. (2009). Apocalípticos y desintegrados: una panorámica sobre el cine fantástico español reciente. *Barcelona*, 393, 36-43.
- Alves, V. M. (2007). “A poesia dos simples”: arte popular e nação no Estado Novo. *Etnográfica*, 1, 11, 63-89.

- Areal, L. (2011). *Cinema português, um país imaginado. Vol. II - após 1974*. Lisboa: Edições 70
- Câmara, V. & Torres, M. J. (s/d). Coisa nada ruim. *Público*. Disponível em <<http://ipsilon.publico.pt/cinema/filme.aspx?id=145033>>. Acesso em 27.08.2012.
- Carroll, N. (1999). *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Campinas: Papirus
- Granja, P.J. (2007). O Leão da Estrela. In C. O. Ferreira (ed), *O cinema português através dos seus filmes* (pp.53-61). Porto: Campo das Letras.
- Melo, D. (2001). *Salazarismo e cultura popular (1933-1958)*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais/UL
- Monteiro, J. (2011). Breve história do cinema de terror português. *Revista Bang!*, 10, 24-28.
- Ramos, J. L. (2007). Tentação. In C. O. Ferreira (ed), *O cinema português através dos seus filmes* (pp.215-222). Porto: Campo das Letras.
- Santos, B. de S (2006). *Pela mão de Alice: o social e o político na pós- modernidade*. São Paulo: Cortez
- Shafik, V. (2005). Egypt: a cinema without horror?. In S.J. Schneider & T. Williams (ed), *Horror International* (pp. 273-289). Detroit: Wayne State University Press.
- Stojanova, Christina (2005). Beyond Dracula and Ceausescu: phenomenology of horror in Romanian Cinema. In S. J. Schneider & T. Williams (ed), *Horror International* (pp.220-234). Detroit: Wayne State University Press.

OUTRAS REFERÊNCIAS

- 'Floripes' rodado em Olhão esgota salas algarvias há mais de 15 dias. Disponível em <http://www.rtp.pt/noticias/index.php?article=163820&tm=&layout=121&visual=49>. Acesso em 13.01.2014.

Circulação e internacionalização do cinema português: que desafios?

ANDRÉ RUI GRAÇA

andre.graca.11@ucl.ac.uk
University College London

Resumo

A presente comunicação tem como objectivo principal refletir sobre a relação entre o cinema português contemporâneo e o mercado internacional de cinema, por via de uma abordagem interdisciplinar que cruza saberes dos estudos fílmicos com metodologias da sociologia da cultura. Por um lado, este estudo visa identificar e traçar uma história das dificuldades que o cinema português tem encontrado ao longo das décadas (nomeadamente a partir de finais dos anos 60) e que têm obstaculizado e adiado a sua plena inserção no circuito específico das chamadas “cinematografias do mundo” ou “cinematografias artísticas”.

Analisar-se-á, primeiramente, os critérios que governam a competição no mercado de cinema, para que, num segundo momento, se possa entender melhor o tipo de desafios que têm vindo a ser colocados à internacionalização do cinema português. Por outras palavras, cabe no escopo deste estudo avaliar o impacto da internacionalização (ou, pelo menos, da sua possibilidade), característica inerente à prática de cinema desde os seus primórdios. Assim, considerando a complexa ligação entre arte e mercado, concluir-se-á avançando algumas notas explicativas sobre a escassa presença e afirmação do cinema português no contexto internacional.

Palavras-Chave: Cinema português; mercado; internacionalização; prestígio

Na imensa complexidade das relações entre comércios e produtores à escala internacional, a tensão imanente entre arte, mercado e poder é das mais difíceis de analisar. A sua compreensão transcende, em larga medida, os domínios específicos de disciplinas clássicas, como a história, a economia ou a sociologia, o que faz com que apenas seja possível abordar o tema aqui em apreço – a circulação do cinema português – através de uma aproximação multidisciplinar que convoque e conjugue diferentes metodologias. Não cabendo neste âmbito qualquer tipo de consideração judicativa acerca dos parâmetros estéticos ou temáticos das películas da cinematografia nacional, o objecto de estudo desta pesquisa é, assim, a circunstância de mercado e a circulação do cinema português. Deste modo, o objectivo principal desta comunicação é traçar a cartografia dos desafios e obstáculos que o processo de internacionalização do cinema português tem encontrado.

Num primeiro momento, propõe-se uma contextualização em torno dos mecanismos e da história do mercado global de cinema para que, numa segunda fase, seja possível analisar a presença ausente dos filmes e dos realizadores portugueses desse enquadramento. Percorrendo o trilho aberto por diversos estudos mais recentes, que se focam na explicação de alguns problemas estruturais, desviando-se assim de uma linha de análise fílmica pura ou de um discurso com um tom celebrativo, parece cada

vez mais pertinente perceber o percurso histórico e estético do cinema português através dos seus (in)sucessos. Por outras palavras, ler os acontecimentos, entendidos aqui como *sintomas*, em articulação com as condições materiais que os determinaram.

“LUZES, CÂMARA, AÇÃO”, OU “CINEMA, MERCADO E PODER”:

Em primeiro lugar, urge que se analise de perto a questão da mercantilização do cinema, uma vez que é necessária a compreensão do lugar em que a cinematografia portuguesa se insere neste sistema à escala global. Desde os primórdios históricos do cinema que tem havido, *grosso modo*, duas economias, claramente distintas e identificáveis. Por um lado, o cinema americano, com uma vasta oferta de cariz tendencialmente populista e organizado de acordo com o sistema industrial, conseguiu afirmar a sua hegemonia financeira e montar uma rede de distribuição e exibição que lhe permitiu uma difusão e uma expansão à escala global, em grande parte por via de operações estratégicas de implementação - nomeadamente na Europa durante os dois períodos pós-guerra (Ezra, 2004: 3-5). Por outro lado, uma multiplicidade de expressões cinematográficas, com maior ou menor impacto, tradicionalmente organizadas por nação, devido ao facto de estarem largamente associadas às condições de proteção e financiamento previstas na lei de cada país de origem. Apesar da realidade de cada país ser diferente, todas estas práticas, imensamente diversas entre si a todos os níveis, comungam, no entanto, da circunstância de produzirem cinema à margem das grandes companhias americanas. Nas palavras de Grieveson e Krämer: “Ao longo dos anos de 1910 e 1920, o cinema europeu foi marginalizado da corrente americana de exibição de filmes [note-se que esta também dominava o mercado na Europa] e tradições nacionais e estratégias de diferenciação da produção americana enformaram o desenvolvimento de Cinemas Europeus” (Grieveson & Krämer, 2004: 6).

Depois de um período em que vários países debaixo de regimes totalitários colocaram o cinema ao serviço da construção e exacerbação de ideais nacionalistas, vários estados europeus recuperaram o exemplo do esforço conjunto de outrora, com o intuito de montar uma rede internacional para albergar e dar visibilidade aos seus filmes. Com efeito, como afirma Elizabeth Ezra: “Até à Primeira Guerra Mundial, o cinema era mais fruto de uma colaboração internacional do que de uma competição nacional” (Ezra, 2004: 2). Será a partir dos anos 40 e 50 que a forte influência de um cinema francês, com declaradas pretensões culturais e autorais, se alastrará pelo mundo fora, legitimando, sistematizando, e, assim, lançando as bases para o desenvolvimento de uma prática artística de cinema que se viria a afirmar nas décadas seguintes. Em suma, parafraseando Catherine Fowler, o cinema europeu (e, por extensão, todo aquele cinema que de algum modo se considera tributário dos trâmites postulados pela *politique des auteurs* e de tudo o que se lhe seguiu nos *Cahiers du Cinéma*) tem sido preservado pela literatura dos estudos fílmicos como sendo arte e não entretenimento, de autores e não de géneros ou estrelas, e de momentos e movimentos e não um sistema contínuo (Fowler, 2002: 6). É, pois,

neste campo cultural, utilizando um termo desenvolvido por Pierre Bourdieu, que se insere o cinema português, até porque a geração do Cinema Novo encetou o projeto de inscrever o cinema português na esfera da alta cultura. O objectivo final seria criar um *corpus* cinematográfico qualitativamente equiparável às expressões artísticas mais tradicionais e celebradas.

Todavia, a durabilidade desta separação tácita tem vindo a ser posta em causa, não só pelos defensores da existência de uma permeabilidade¹ – ou seja a troca recíproca de influências estéticas – mas também pelos estudiosos dos modelos económicos do circuito do cinema popular americano e do circuito onde cabem as restantes práticas cinematográficas. Invocando a raciocínio de Anne Jäckel, uma estudiosa das indústrias da cultura, será bastante errado partir do princípio que o cinema de autor não tem vindo a estar subordinado cada vez mais a uma lógica de mercado (Jäckel, 2003: 27-29). Embora muitas vezes se apresentem como avessas ao mercado ou não assumam abertamente a sua propensão para a geração de lucro, facto é que expressões cinematográficas mais autorais se foram rendendo às estratégias financeiras das campanhas de marketing e adquirindo contornos de produtos conscientes da sua vertente intrinsecamente comercial. Deste modo, os cinemas de autor criaram, desenvolveram e encerraram os seus próprios espaços e circuitos dentro do mercado de cinema. Segundo Jäckel e tendo em linha de conta a escassa prática do tradicional cinema de género na Europa, “parece apropriado considerar que o cinema de autor, enquanto orientação de produção, é provavelmente o género de cinema Europeu por excelência” (Jäckel, 2003: 28).

De facto, os paradigmas maiores de que esta rede-mercado internacional de cinema funciona *contra* e *a favor* de Hollywood, repudiando a sua hegemonia ao mesmo tempo que se apropria do seu dispositivo, são os festivais de cinema (De Valck, 2007: 15). Eventos complexos, multifacetados, e, em dada medida, obscuros, os festivais são nevrálgicos para a questão da legitimação dos autores, da atribuição de valor, construção de cânones, bem como para a exposição e mercantilização de obras cinematográficas. Por estes motivos, a rota dos festivais merece análise aprofundada e a atenção do presente trabalho.

No seu estudo pioneiro sobre os festivais, Marijke De Valck desconstrói de forma sistemática a aura de *glamour* que envolve estes certames. Muito mais do que momentos de celebração da sétima arte e de exaltação da cinefilia, os festivais têm vindo a sofisticar-se no sentido de se tornarem em locais onde se encontram diferentes atores, com os mais variados interesses e funções, onde se joga e decide o futuro de muitos filmes e carreiras artísticas. Tendo começado como uma forma alternativa de exibição, com o objectivo de permitir a circulação do cinema europeu no pós-guerra e preservar o cinema de uma certa qualidade através do reconhecimento de mérito (De Valck, 2007: 58), há muito que essas funções, em termos práticos, se secundarizaram nas prioridades dos festivais e da maioria dos

1 Por exemplo: Higson (1989). The Concept of National Cinema. *Screen*, 3, 2, 36-46; Eleftheriotis, D. (2001). *Popular Cinemas of Europe: Studies of Texts, Contexts, and Frameworks*. Nova Iorque e Londres: Continuum.

seus intervenientes. Por detrás dos biombos publicitários na passadeira vermelha, as últimas décadas têm assistido a uma alteração destes eventos no sentido de melhor acomodarem o mercado de cinema, nomeadamente através da promoção de verdadeiras feiras de negócios, exclusivamente para profissionais, e muitas vezes apenas acessíveis a troco de um preço elevado (Wong, 2011: 14-19). De acordo com Cindy Wong: “Produtores e realizadores querem vender os direitos de distribuição dos seus produtos de forma a poderem concluir o filme que estão a fazer, ou mesmo vender o filme, para poderem financiar o próximo. Os vendedores são intermediários que identificam filmes potencialmente lucrativos e adquirem os direitos de vender esses filmes a distribuidores de todo o mundo. O dinheiro e a oportunidade chama as pessoas aos festivais.” (Wong, 2011: 9)

Por outro lado, os festivais são, também, locais onde se manifestam agendas geopolíticas ao mais alto nível e se espelham questões extra-cinematográficas. Por outras palavras, há países que gozam de uma posição privilegiada, quer seja pelo seu *caché* artístico (como a França ou a Alemanha) quer seja por variáveis políticas, económicas, históricas, demográficas ou outras. Do mesmo modo, diversos realizadores de países menores – que neste contexto poucas vezes são dissociados da sua área geográfica de atividade e/ou financiamento – concorrem para participar e ganharem um espaço nos festivais. A internacionalização de uma cinematografia é um desafio (se se quiser falar na soma dos filmes provenientes de certo país que têm o privilégio de constar de seleções) desde logo pelo carácter competitivo dos festivais de cinema.

A grande problemática reside no facto de que, por detrás do papel importante e saudável da competição (que em última análise é o de distinguir as melhores realizações) estão critérios (do grego *krinein*, isto é, separação, como quem separa o bom do mau), que são subjetivos e, como tal, voláteis, permeáveis a ideologias, exceções e pressões mercantis (Carroll, 1996: 389-390). Nem sempre o sucesso de determinado filme está inteiramente dependente da sua componente estritamente cinematográfica. Note-se que nos festivais assiste-se ao fenómeno interessante do processo de sublimação do valor artístico, subjetivo, em valor comercial, concreto; da transformação de valor simbólico em valor económico (De Valck, 2007: 37). Os festivais, são, por isto, e como forma de encontrarem auto-legitimação, instituições de poder, que delegam através da sua reconhecida autoridade prestígio às obras que nele incluem. Neste sentido, são aquilo a que António Pinho Vargas caracterizou como instâncias canonizadoras (Vargas, 2010: 117-135). Acresce ainda, neste caso, a circunstância de outras instâncias canonizadoras como a academia, a crítica e o público selecionado desempenharem um papel fundamental na própria existência e dinâmica interna dos festivais.

Em suma, importa aqui reter que estes eventos são aquilo a que De Valck apelidou de “locais de passagem”, no sentido em que, mais do que eventos cruciais para (e na) vida de toda a uma atividade cinematográfica (nomeadamente a mais marginal), são, principalmente, locais onde se procede ao posicionamento cultural de filmes e realizadores no mundo do cinema, como se de um ritual de passagem se tratasse (De Valck, 2007: 37). Através deste *processus* de legitimação, tanto as obras

como os seus autores “vêm o seu estatuto elevado a um patamar superior da rede de festivais, aumentando assim as suas chances de encontrarem contractos de distribuição e exibição nos circuitos de cinema artístico e de salas comerciais. (De Valck, 2007: 38). Foi mencionado anteriormente que o cinema português entra neste campo cultural específico do cinema artístico internacional. Porém, como se verá de seguida, ele tem estado sempre na posição de candidato, à espera de superar com sucesso uma fase de apuramento, que passa obrigatoriamente pelo crivo destas instâncias canonizadoras e que é essencial para a empresa da sua internacionalização. Sistematizando e concluindo, os desafios do cinema português, bem como de outras cinematografias periféricas, têm passado maioritariamente pelas questões dos critérios, dos acessos privilegiados, da conformidade com as tendências da época e com a detecção de potenciais lucros por parte dos agentes dos mercados internacionais.

Tendo sido abordada a questão do mercado internacional através do caso dos festivais, a próxima alínea ocupar-se-á de descrever em traços gerais o panorama do cinema português e de mencionar alguns aspectos relativos aos desafios que este tem enfrentado.

O CASO DO CINEMA PORTUGUÊS

Os escritos de Luís Nogueira e Paulo Leite, bem como, até certo ponto, de Paulo Filipe Monteiro e Paulo Cunha, descrevem (ou reconhecem, pelo menos) um cenário pouco animador no que diz respeito ao histórico do consumo e reconhecimento do cinema português, dentro e fora das fronteiras nacionais. Não obstante o desiderato perene de internacionalização manifestado pelos mais diversos intervenientes, até muito recentemente, a presença de filmes portugueses em mostras, festivais ou canais de distribuição de países estrangeiros era meramente episódica. Antes dos prémios alcançados por Miguel Gomes e João Salaviza, em Cannes e Berlim, dois dos mais conspícuos festivais de cinema do mundo, o prestígio, a valorização e a visibilidade do cinema português contemporâneo ficava-se, quando existia, pelas obras de um punhado de realizadores-embaixadores, nomeadamente João César Monteiro, Pedro Costa e, incontornavelmente, Manoel de Oliveira, o mais presente cineasta português nos circuitos internacionais – bem como aquele com a carreira mais consolidada e, naturalmente, mais duradoura.

Com efeito, não será de todo justo resumir a questão da presença do cinema português apenas ao que já foi mencionado, pois há um conjunto de outros filmes e realizadores que, de forma menos constante e notória, foi logrando a exposição possível (e.g. João Mário Grilo ganhou o prémio Georges Sadoul para melhor filme estrangeiro, em 1982, com o filme *A Estrangeira*), principalmente a partir do momento, nos anos 80 e 90, em que houve um aumento significativo do número de festivais de cinema e competições². Por outro lado, tem também havido esporádicos surtos de

² Chegou-se ao ponto de, de acordo com a produtora Lightbox, *Balas e Bolinhos 2 – O Regresso* ter alegadamente arrecadado o prémio de melhor argumento original num suposto festival indiano, o Kodai Film Fire. Todavia, não é possível determinar-se com exatidão a existência deste (a existir de facto) e de muitos outros festivais, ultra-oscuros, de cariz local. A história de certames deste género está ainda por ser escrita.

interesse pelo cinema português, por parte de investigadores e instituições universitárias no estrangeiro, que têm permitido o desenvolvimento de trabalhos que, embora muitas vezes circunscritos ao círculo restrito da academia, contribuem para uma óbvia incrementação da legitimação artística, ao mesmo tempo que conferem alguma dimensão a filmes, acontecimentos e figuras do cinema nacional.

Contudo, o cinema português contemporâneo³ parece ter estado, em todas as épocas, sempre longe de conseguir ombrear com os seus pares europeus no que concerne aos números de espectadores e sessões, ao volume de produção e à conquista de reconhecimento artístico. Como afirma Luís Nogueira: “Portugal é um dos poucos países da Europa Ocidental que nunca foi vencedor ou sequer nomeado para o Óscar de Melhor Filme Estrangeiro (...) Facto absolutamente extraordinário para uma cinematografia que tem feito do cinema de autor a sua doutrina estética (...) Em nenhum dos cinco maiores certames mundiais de celebração e reconhecimento da arte cinematográfica Portugal teve até hoje o nome inscrito.” (Nogueira, 2009, p. 3) Por seu turno, elaborando uma comparação e citando números do Instituto Português do Cinema, Paulo Leite dá conta do panorama pouco animador do consumo do cinema português no país: “Portugal é um dos países da União Europeia que menos consomem o cinema nacional. Na Europa dos 15, a nossa quota de mercado de cinema nacional é a segunda mais baixa (apenas a Irlanda consome menos cinema nacional). Na Europa dos 27, a média é de cerca de 11,5%. No topo da lista estão países como a França (36,8%), a Suécia (32,7%) e a Alemanha (27,4%). Portugal ocupa do 28º lugar, com apenas 2,5% - menos de um quarto da média -, ligeiramente a frente da Roménia (2,3%) e da Estónia (2%). Esta péssima quota de mercado não tem variado muito ao longo dos anos: 2004 (1,3%), 2005 (3,2%), 2006 (2,7%), 2007 (2,8%), 2008 (2,5%), 2009 (2,5%) e 2010 (1,6%).” (Leite, 2013: 478) Mais ainda, um relatório governamental, datado de 1997, demonstra que a situação era ainda pior no passado: “Os sectores do cinema e do audiovisual, são, em Portugal, subdesenvolvidos quando comparados com outros parceiros Europeus, uma vez que sofrem constrangimentos significativos. Portugal tem o mais pequeno número de ecrãs de cinema e a média mais baixa de espectadores per capita da União Europeia, bem como as mais baixas receitas advindas da bilheteira de filmes nacionais.”⁴

Considerando que, por norma nos países europeus, o cômputo geral do consumo doméstico é mais proeminente do que o do consumo estrangeiro, seria de esperar que a situação da circulação do cinema português fora de Portugal estivesse em consonância com estes números modestos. Efetivamente, tais suspeitas são confirmadas pela base de dados Lumière⁵, mantida pelo European Audiovisual Observatory. Uma pesquisa nesta plataforma, que agrega e cruza dados provenientes de diversas fontes consideradas fidedignas, permite compulsar a questão aqui em causa e leva à conclusão de que o cinema português das duas últimas décadas tem

³ A partir de 1971, ano da Lei que fundamentou, regulou e moldou o cinema português até 1993. A sua influência mantém-se até à atualidade. Nenhuma legislação subsequente propôs uma alteração significativa dos modelos de financiamento e funcionamento iniciados em 1971.

⁴ Texto disponível em http://www.obs.coe.int/oea_publ/eurocine/00001524.html

⁵ <http://lumiere.obs.coe.int/web/search/>

tido uma presença deveras discreta no estrangeiro. Enquadrando-se esta realidade num contexto mais vasto de ausência da cultura portuguesa (Vargas, 2010: 239-248), tragédia extensamente diagnosticada e descrita por António Pinho Vargas, observa-se que mesmo aqueles filmes que saem poucas vezes vão além dos Pirenéus. Mais uma vez, a base de dados Lumière dá conta das exceções: os filmes de Manoel de Oliveira ou de Pedro Costa, por exemplo, foram exibidos em mais países e em mais ocasiões do que os de muitos outros cineastas. Ainda sobre esta matéria, se se recuar no tempo, até aos anos 70 e 80, é perceptível que a circunstância possa ter sido ainda mais grave. Não só o número médio de filmes produzidos por ano era menor (Santos *et al.*, 1998: 211), como também houve cerca de um terço da produção entre 1974 e 1989 que nunca chegou a sair das latas (Bénard, 1991: 177-178). Está-se, portanto, perante a realidade de que o cinema português tem uma parca internacionalização, apesar dos diversos esforços em produzir um cinema adequado a nichos e à realidade do circuito de festivais, encontrando diversas dificuldades internas e externas.

Em Portugal, o cinema é regulado por lei desde 1948, altura em que foi formado o Fundo do cinema, destinado a apoiar financeiramente a produção e a fomentar a indústria cinematográfica. Desde 1971, com a lei 7/71, altura em que o grupo do Cinema Novo português assume poder preponderante (Monteiro, 2001: 327), que o Estado vem assumindo um papel crucial na sobrevivência de um certo tipo de cinema, putativamente cultural, que não sobreviveria caso estivesse à mercê do mercado liberal, regulado pelas leis da procura e da oferta. Com efeito, é precisamente aqui que se manifesta a *décalage*: a produção é apoiada, mas, a partir do momento em que o produto final tenta entrar no mercado, perde muitas vezes o chão. As distribuidoras privadas, nomeadamente as americanas, raras vezes viram interesse no cinema português (Grilo, 2006: 45). O problema (ou melhor, o desafio), é que também o próprio mercado internacional de cinema não parece vislumbrar nos filmes portugueses uma oportunidade para investimento. Prova e sintoma disso é a falta de edições no estrangeiro de filmes portugueses, ou a recuperação por parte de distribuidoras de películas que se encontram a deteriorar no ANIM. Mesmo no país, o acesso a uma parte substancial do património visual português continua vedado ao público ou é apenas possível em ocasiões excecionais.

Por fim, é importante que se lembre que o acesso a muitas das feiras paralelas aos festivais é pago. Igualmente, apresentar um filme num festival pode ter encargos demasiado onerosos, que superam largamente os valores destinados ao marketing e publicidade dos orçamentos. Deste modo, forma-se um ciclo vicioso: menos recursos trazem menos oportunidades e menos visibilidade, e vice-versa. Como relembra Jäckel, os distribuidores europeus acreditam que o sucesso ou o fracasso de um filme depende da estratégia de marketing e das somas injetadas para esse efeito (Jäckel, 2003: 113).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Perante o que foi exposto na alínea anterior, e a partir de um diagnóstico pessimista, será legítimo afirmar de forma conformista que o cinema português é pouco

competitivo? Acreditando na teoria darwiniana aplicada aos mercados e partindo do princípio que o sucesso ou insucesso de determinado filme ou realizador depende da sua “mercantibilidade”, será que se pode centrar o insucesso do cinema português em si mesmo? Antes de se tentar responder a estas perguntas, parece ainda pertinente tecer uma última nota acerca do *valor*, que é o fio condutor que perpassa todo este estudo.

Efetivamente, se alguma conclusão pode ser extraída desta apresentação é a de que o cinema português goza de pouco valor. Por outras palavras, a sua cotação, o capital cultural que representa, é baixo. Obter uma reputação distinta envolve marcar uma posição dentro de um campo cultural, sendo estes geralmente caracterizados pela polarização entre aquelas obras que são positivamente dotadas com prestígio e aquelas que não são (Bennett *et al.*, 2010: 12).

As duas questões com abrem esta alínea final são questões que claramente não podem ser respondidas com uma resposta linear. De facto, estas são indagações que merecem um aprofundamento que não foi possível aqui efetuar, por razões de ordem prática. Este estudo pretendeu, no entanto, dar conta da problemática da ausência do cinema português e contribuir para futuras abordagens a esta temática, bem como o propor algumas linhas gerais para o seu entendimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bennett, T. *et al.* (2010). Introduction. In T. Bennett *et al.* (eds), *Culture, Class, Distinction*. Nova Iorque e Londres: Routledge.
- Bourdieu, P. (2010). *Distinction*. Nova Iorque e Londres: Routledge.
- Carroll, N. (1996). *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Costa, J.B. (1991). *Stories of the Cinema*. Lisboa: IN-CM.
- Ezra, E. (2002). Introduction: Brief History of Cinema in Europe. In E. Ezra (ed), *European Cinema* (pp. 1-18). Oxford: Oxford University Press.
- De Valck, M. (2007). *Film Festivals: from European geopolitics to global cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Fowler, C. (2002). Introduction. In C. Fowler (ed), *The European Cinema Reader* (pp 1-10). Nova Iorque e Londres: Routledge.
- Grieverson, L. & Krämer, P. (2004). Introduction. In L. Grieverson & P. Krämer (eds), *The Silent Cinema Reader* (pp. 1-10). New York and London: Routledge.
- Grilo, J.M. (2006). *O Cinema da Não-Ilusão: Histórias para o Cinema Português*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Jäckel, A. (2003). *European Film Industries*. Londres: BFI Publishing.
- Leite, P. (2013). Cinema português: que fazer para torná-lo mais competitivo e mais próximo do público. In J. M. Mendes (ed), *Novas & Velhas Tendências no cinema português contemporâneo*. Lisboa: Gradiva.

- Monteiro, P.F. (2001). Uma margem no centro: a arte e o poder do “novo cinema”. In L. R. Torgal (ed), *O Cinema sob o olhar de Salazar* (pp. 306-337). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Nogueira, L. (2009). *A Díficil Visibilidade do Cinema Português. Um Inventário Crítico*. Conferência apresentada na SOPCOM 2009. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-nogueira-cinema-visibilidade.pdf>. Acesso em 12.09.2013.
- Santos, M. de L., et al. (1998). *As Políticas Culturais em Portugal*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.
- Vargas, A.P. (2010). *Música e Poder: para uma sociologia da ausência da música portuguesa no contexto europeu*. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra.
- Wong, C. (2011). *Film Festivals: culture, people, and power on the global screen*. London: Rutgers University Press.

Os caminhos que se bifurcam: cinema interativo

BRUNO MENDES DA SILVA

mendesdasilva@gmail.com
Universidade do Algarve

Resumo

O projeto “Os caminhos que se bifurcam” propõe a produção de narrativas cinematográficas interativas, que procuram transferir o espetador, através de um processo de imersão, de um nível extradiagético para um nível intradiagético. Procura-se, analisar, antes de mais, as possibilidades de identificação do espetador enquanto personagem principal. Esta hipótese terá, enquanto base estrutural experimental, a manipulação da ideia de tempo no cinema. Para atingir estes objetivos serão utilizados recursos narrativos específicos, bem como a possibilidade de interação, nomeadamente através da escolha entre fluxos narrativos alternativos. Pretende-se que este projeto esteja disponível em diferentes média e suportes tais como a internet, aparelhos de ecrã sensível e salas de cinema convencionais.

Palavras-Chave: Tempo, narrativa; interatividade; cinema

INTRODUÇÃO

O projeto “Os caminhos que se bifurcam”, no qual se inclui a narrativa interativa “Neblina (ou Uma noite de Inverno)”, Nesta nova fase, pretende-se, portanto, uma abordagem prática, iterativa e reflexiva sobre a questão do tempo procura continuar a investigação iniciada na tese de doutoramento “Eterno Presente, o tempo na contemporaneidade”, que resultou na publicação do livro *A máquina encravada, a questão do tempo nas relações entre cinema, banda desenhada e contemporaneidade* (2010). Esta investigação básica é o ponto de partida para o projeto atual, que tenta cruzar investigação aplicada com desenvolvimento experimental. no cinema e no ciberespaço. Pretende-se, através da repetição exaustiva de planos ao longo da narrativa, alcançar diferentes patamares de interpretação fílmica, onde a identificação do espetador com a personagem principal se ambiciona completa, ao ponto de se tornarem a mesma entidade. Através da imersão na narrativa interativa, espera-se um efeito de espelho onde o espetador projeta a sua própria identidade no protagonista da ação, tornando-se um espetador-protagonista. A narrativa é pré-definida, porquanto a sua estrutura não pode ser alterada, no entanto, a forma como é vivenciada depende diretamente das escolhas do espetador-protagonista. Por sua vez, a repetição exaustiva de planos procura interferir com a percepção temporal do espetador-protagonista. A repetição de planos poderá, à partida, provocar três tipos de leitura ou reação:

1. o esvaziamento do sentido da imagem, pela perda da sedução suscitada pelo primeiro olhar;

2. a valorização da imagem, pela descoberta de pormenores que, embora possam não ter sido percebidos nos primeiros visionamentos, poderão ser valorizados pelo desenrolar da narrativa;
3. por último, poderá acrescentar pormenores que não existiriam nos primeiros visionamentos, através da manipulação de imagem.

Esta última hipótese joga com a memória do espetador que será posta à prova pela impossibilidade de confirmação da existência anterior de pormenores acrescentados nas repetições das imagens. A repetição de planos funcionará até à terceira geração, ou seja, somente os últimos três planos serão sujeitos a repetição. Neste sentido, à medida que surgem novos planos, aqueles que já foram repetidos três vezes deixarão de ser exibidos, conforme demonstraremos mais à frente.

No âmbito do projeto, está a ser criada uma aplicação, disponível online, que divide a visualização da narrativa em três fluxos distintos de imagens. Oferece-se, deste modo, a possibilidade de ser o espetador a escolher uma leitura específica dentro da cada história apresentada, numa tentativa de identificação maior, enquanto protagonista da mesma. Os fluxos de imagem serão expostos e disponibilizados numa perspectiva horizontal. Deste modo o utilizador e protagonista poderá escolher entre o fluxo central e os fluxos alternativos (à direita e à esquerda do fluxo central). Esta escolha poderá ser efetuada com recurso ao cursor, caso a visualização seja efetuada num computador convencional ou através de toque, no caso específico de visualização através de ecrãs sensíveis, nomeadamente nos casos dos tabletes e dos *i-Pad*. No entanto, está também prevista a visualização do projeto em salas de cinema convencionais. Neste caso os fluxos alternativos poderão ser visualizados pelo espetador-protagonista com a ajuda dos dispositivos sensíveis ao toque referidos anteriormente (tabletes e *i-Pad*). A aplicação online vai oferecer três narrativas distintas (das quais falaremos mais à frente), que podem ser visualizadas de forma independente ou contínua.

Tendo em conta a necessidade de um elevado grau de imersão na narrativa, é utilizada a voz off enquanto recurso morfológico. A voz off, além de entrar em discurso direto com o espetador-protagonista, dando-lhe conselhos, dicas e opiniões, funciona também como “narrador polaco” ao dobrar as deixas de todas as personagens. A expressão “narrador-polaco” é oriunda do tradicional método de tradução de filmes estrangeiros na Polónia (e noutros países do Leste Europeu como a Rússia), onde a figura de um narrador dobra tanto a voz off, como os diálogos de todas as personagens da narrativa.

Para este fim, o conto, enquanto modo do género narrativo no qual predomina a economia temporal, apresenta-se como a forma ideal para adaptação. A concisão, precisão e densidade são características estruturais ideais para este fim. Por isso, encontramos nas obras dos autores Italo Calvino (Calvino 2002), Jorge Luis Borges (Borges 2000) e Julio Cortázar (Cortázar 2004) os atributos indicados, tendo em conta a forma e a temática de fundo (o tempo) para potenciais adaptações. No entanto, não obstante a existência de diretrizes formais e contextuais, a escolha dos autores e

dos contos é assumida como pessoal. A primeira obra a ser adaptada, “Se numa noite de Inverno um viajante” de Italo Calvino, lançará as diretrizes morfológicas das três curtas-metragens: a narrativa apresenta-se fragmentada, não tem início, não tem final, nem existe uma unidade espaço-temporal; a presença ostensiva do narrador que localiza e torna visível o narratário, numa tentativa de torná-lo protagonista; a utilização de câmara subjetiva, em relação ao ponto de vista do protagonista, para viabilizar a imersão do narratário na narrativa; e, finalmente, a consequente oferta de novas identidades ao narratário. A questão do tempo, do tempo que é paralelo, múltiplo, que se bifurca e que simultaneamente se cristaliza no presente, ou melhor, numa ideia de presente para onde converge passado, presente e futuro, é transversal às obras e aos autores selecionados para transposição. A partir da obra de Italo Calvino poderão ser facilmente explorados os conceitos que serão expostos mais à frente na parte “O Espaço-tempo no Cinema”, onde serão feitas várias referências à relação entre cinema e viagem, com especial ênfase na viagem de comboio que tão bem se presta à construção de metáforas cinematográficas. “Neblina (ou Uma noite de Inverno)” será a primeira curta-metragem do projeto “Os caminhos que se bifurcam”. A fase de pré-produção (fig. 1, 2 e 3) encontra-se concluída e procura explicitar as especificidades morfológicas deste projeto, nomeadamente a fragmentação temporal, divisão da narrativa em três fluxos distintos e a utilização de uma voz off intimista e reveladora.

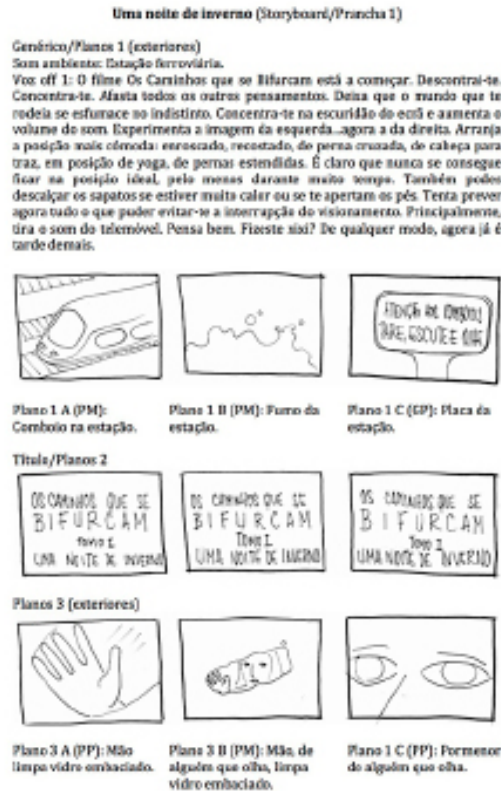


Figura 1: Primeira prancha do storyboard

Planos 4 (2ª visualização)



Plano 4 A (PP): Mão limpa vidro embaciado.

Plano 4 B (PM): Mão, de alguém que olha, limpa vidro embaciado.

Plano 4 C (PP): Pormenor de alguém que olha.

Planos 5 (interiores)

No café da estação. Névoa (out of focus).



Plano 5 A (PM): Personagem A

Plano 5 B (PMC): Personagens A,B e C param de jogar e olham sérios.

Plano 5 C (PM): personagem C.

Planos 6 (2ª visualização)



Plano 6 A (PP): Mão limpa vidro embaciado.

Plano 6 B (PM): Mão, de alguém que olha, limpa vidro embaciado.

Plano 6 C (PP): Pormenor de alguém que olha.

Figura 2: Segunda prancha do storyboard.

Planos 7 (2ª visualização)

No café da estação. Névoa (out of focus).



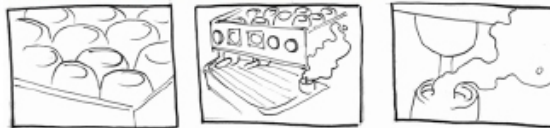
Plano 7 A (PM): Personagem A

Plano 7 (PMC): Ao contrário da 1ª visualização, a personagem B (central) sorri.

Plano 7 C (PM): personagem C.

Planos 8

Som ambiente: Máquina de café e apito do comboio.



Plano 8 A (PP): Pormenor da máquina.

Plano 8 B (GP): Máquina de café aquece chávena.

Plano 8 C (PP): Chávena a ser aquecida.

Planos 9 (interiores)

No café da estação. Névoa (out of focus).



Plano 9 A (PM): Personagem A

Plano 9 B (PMC): Personagens A,B e C param de jogar e olham sérios.

Plano 9 C (PM): personagem C.

Figura 3: terceira prancha do storyboard.

O ESPAÇO-TEMPO NO CINEMA

Segundo Gilles Deleuze (Deleuze, 1990), familiarizamo-nos com a concepção do tempo em função do movimento. A título de exemplo, quando nos perguntam se é longe a cidade de Faro em relação à cidade de Lisboa, a resposta é inevitável: três horas. O tempo é pensado em função do movimento, neste caso no movimento mecânico de um automóvel ou de um comboio. Logo não havendo movimento, não existe tempo. O mesmo sucede no cinema, tendo em conta que a noção de tempo pode resultar da montagem de várias imagens-movimento. Por exemplo, uma determinada ação pode durar mais ou menos tempo consoante a maior ou menor multiplicação dos seus pontos de vista. Conforme refere Terry Gilliam, narrador da série documental da BBC *The Last Machine* (Gilliam, 1995), Júlio Verne juntou, na sua obra *A volta ao mundo em 80 dias*, as máquinas de alta velocidade modernas: o comboio, o barco a vapor e até o balão de ar. Na altura, Júlio Verne demonstrou que viajar deixara de ser apenas um percurso entre dois pontos: viajar não era ir, era ser levado. Com o advento do caminho-de-ferro, viajar passou a ser uma experiência nova, única, que podia oscilar entre a excitação e o medo, tendo em conta que a velocidade de 45 km/hora era alcançada pela primeira vez num meio de transporte coletivo. Esta sensação de domínio da alta velocidade e do tempo foi retratada na literatura do século XIX por autores como Victor Hugo, Heinrich Heine e Lewis Carroll. Ao viajarem sentados, imóveis (tal como acontece hoje em dia), os utentes do caminho-de-ferro viam toda a paisagem a correr pela janela. Os escritores da altura que descreveram esta sensação parecem indicar-nos que estes viajantes foram os primeiros espetadores acidentais, percussores dos primeiros cinéfilos, 50 anos mais tarde. Talvez não seja mero acaso o facto de grande parte das obras dos primórdios do cinema se referirem a viagens de comboio. Um outro meio de transporte de grande velocidade frequentemente retratado na altura era o novíssimo automóvel. Cecil Hepworth, fascinado por estas novas máquinas (cinema e automóvel), realizou a primeira vaga de filmes cujo motivo de interesse principal eram os acidentes de automóvel, *género* que continua popular na contemporaneidade. A atração do público por este veículo motorizado era partilhada por escritores da altura como Kenneth Grahame, que criou o perigoso condutor *Sr. Sapo* na sua obra *O Vento nos Salgueiros*, ou Marinetti que, no seu manifesto futurista, diz o seguinte:

“Declaramos que a magnificência do mundo foi enriquecida por uma nova beleza, a beleza da velocidade. Um carro de corrida cujo capô é adornado com grandes tubos, como serpentes, um carro que parece movido a metralha é mais belo que qualquer estátua grega” (Umbro, 1973: 8).

Mas pelo contrário a ausência de movimento implica necessariamente uma ausência de tempo, precisamente como acontece no filme de Raul Servais *Taxandria* (Servais, 1996). Com a proibição da utilização de relógios, nomeadamente dos relógios mecânicos, *Taxandria* libertou-se da prisão de uma imagem temporal representada pelo movimento circular dos ponteiros do relógio. Um movimento que, afinal, implica o eterno retorno de uma sequência perfeita. Deleuze (Deleuze, 1990) refere

ainda que após a segunda guerra mundial surge, em algumas cinematografias (como a *nouvelle vague* ou o neo-realismo italiano), uma tentativa de insubordinação contra uma imagem-movimento, em favor de uma imagem-tempo. Essa transição implica uma nova percepção da realidade que já não é baseada no movimento, nem sequer numa sequência temporal linear de passado, presente e futuro. Assim, as sensações sensório-motoras (representação indireta do tempo) tendem a ser substituídas por conjunturas exclusivamente visuais e sonoras (opsigno e sonsigno – apresentações diretas do tempo), conforme veremos mais à frente.

ARTE DIGITAL

É incontornável a influência do computador, enquanto ferramenta artística, e da Internet, enquanto meio de divulgação e exposição de obras. Talvez possa ser, ou vir a ser, comparável ao surgimento da fotografia, no séc. XIX. O caminho que a fotografia percorreu até ser aceite enquanto suporte artístico foi longo e difícil. No entanto, desde o seu surgimento, pela sua capacidade de registo fiel do real, veio libertar outros suportes artísticos, como a pintura, dessa incumbência, abrindo portas aos movimentos vanguardistas, que se viram livres do estigma da representação figurativa realista. Quando cientistas, por volta dos anos 60, produziram as primeiras imagens digitais (gráficos e desenhos) com a ajuda de computadores e aparelhos informáticos provavelmente não se deram conta que estavam a inaugurar, ou pelo menos a proporcionar, uma nova etapa da história da arte. Volvidos 50 anos, após estas primeiras experiências tecnológicas, a arte digital impõe-se como dominante no âmbito da arte contemporânea. Por sua vez, a Internet veio, de certo modo, democratizar a possibilidade de exposição das obras, relativizando a importância das, até agora, entidades encarregadas da oficialização do estatuto de obra de arte: as galerias e os museus. A obra de arte digital, pelas suas características, obriga a repensar a relação entre autor-obra-público. Obriga também a pensar até que ponto, tendo em conta um novo contexto social e cultural, poderemos estar num momento “pós-aura benjamiana”, onde a obra de arte interage, se reproduz, se transforma e se multiplica.

INTERATIVIDADE

A ideia de interatividade relativa a meios digitais surgiu no início dos anos 80, em plena ascensão das tecnologias de informação e comunicação. Neste contexto, a interatividade permite ao utilizador destes meios um determinado nível de troca comunicacional, participação ou interferência em relação ao artefacto digital. Na sequência da fusão entre a linguagem audiovisual e a linguagem informática, a aprendizagem cultural contemporânea parece caminhar para uma situação de hegemonia da utilização de interfaces interativos, onde as imagens não são estanques e possibilitam um maior ou menor diálogo com o utilizador/espetador. A interatividade mediática não está apenas relacionada com a dimensão visual, podendo abranger a totalidade das extensões sensoriais, inclusive o sentido do tacto, por conseguir superar o espaço real da matéria, bem como a extensão e duração dos

elementos que compõem o meio ambiente humano. A interatividade dos sistemas de realidade virtual realiza-se, norma geral, através de um bio-equipamento que serve de interface entre o corpo e a tele-tecnologia: as luvas de dados (DataGloves, sendo as Nintendo PowerGloves as mais afamadas, embora não tenham vingado no mercado de jogos); o capacete com um mini-écran de cristais líquidos; e o fato de dados (hotsuit), uma roupa de corpo inteiro ligada a sensores. No entanto, segundo Baudrillard (Baudrillard, 1997), autor pessimista em relação às novas tecnologias, a interatividade com máquinas não existe, ou pelo menos não implica uma troca verdadeira. Ou seja, no sentido de troca não existe interatividade: por detrás do interface encontramos um interesse de rivalidade ou de dominação. Um exemplo extremo dessa competitividade seria o mediático jogo de xadrez entre o jogador Kasparov e o computador jogador Deep Blue.

IMERSÃO

No projeto “Os Caminhos que se bifurcam”, através destes recursos técnicos e conceptuais, tentar-se-á passar o espectador de um nível extradiegético para um nível intradiegético, criando-se, assim, uma metalepse (entende-se aqui por metalepse a passagem de um elemento narrativo, neste caso específico o narratário, de um nível narrativo para outro nível narrativo). Não existe, portanto, nenhuma referência física ou psicológica pré-definida relativa à figura do protagonista. O espectador pode preencher essas características virtualmente, através das suas próprias referências. Conforme refere Lévy: “*A imaginação, a memória, a presença, o conhecimento, a religião são vectores de virtualização que nos fizeram abandonar a presença muito antes da informatização e das redes digitais*” (Lévy, 1995: 20). À semelhança do que acontece nos videojogos do género “primeira pessoa”, os diferentes fluxos de imagens serão baseados em câmaras subjetivas que sobrepõem o ponto de vista do protagonista ao ponto de vista do espectador. Esta solução potenciará uma “*descorporização*” do olhar que é efectuada, a partir da manipulação da perspectiva subjetiva, pela aproximação do ponto de vista do olho humano. O corpo desse olho é abolido. Como nunca é sentido ou revelado é tecnologicamente neutralizado. O corpo torna-se, assim, um excesso de bagagem para o viajante da narrativa “Os Caminhos que se bifurcam”. Pretende-se que esta situação possibilite ao espectador-protagonista a vivência de problemas e de conquistas, inerentes à narrativa fílmica, sem consequências reais, físicas ou morais. Neste sentido, a viagem ciberespacial proporcionada por este projeto poderá ser entendida enquanto possibilidade de evolução tecnológica do suporte cinematográfico. A concretização deste projeto objetiva-se na realização de três narrativas que, embora possam ser visionadas de forma independente, se completam entre si, formando “Os Caminhos que se bifurcam”.

SEDUÇÃO

Uma característica comum entre estas três narrativas selecionadas será existência de uma certa dimensão romântica que poderá levar o espectador-protagonista,

independentemente do seu género ou preferência sexual, a relacionar-se com uma outra personagem, nomeadamente com uma personagem secundária com a qual contracena. Para tal, as personagens trocam de género no fluxo de imagem que será apresentado do lado esquerdo do fluxo principal. Deste modo, o espetador-personagem poderá escolher qual o género da personagem secundária com a qual se relaciona diretamente. Numa relação real (resultante da dinâmica entre virtual [paixão ou amor] e atual [encontro físico]), a pessoa apaixona-se por si própria e não pela outra. Apaixona-se pelo seu próprio poder de sedução e capacidade de envolvimento. Liu Ye levou esta ideia ao extremo ao casar, em Fevereiro de 2008, em Zhuhai (cidade que faz fronteira com Macau), com ele próprio, numa cerimónia nupcial típica chinesa, utilizando um duplo de espuma, em tamanho real, com o retrato fotográfico da sua cara. Em “Os caminhos que se bifurcam”, essa relação de si para si, onde o outro surge apenas enquanto pretexto, será exacerbada pela mediação tecnológica, reforçando a ideia de autoadmiração narcisista. Entre o espetador-protagonista e as restantes personagens não existirá contacto direto, contacto físico, dando uma nova dimensão ao facto da potencial sensação de paixão acontecer enquanto mero reflexo.

REPETIÇÃO DE PLANOS

Conforme foi referido e ilustrado na introdução, a repetição exaustiva de planos será efetuada até à terceira geração. Neste sentido, cada plano de cada fluxo de imagens será exibido três vezes ao espetador-protagonista. Estima-se que este poderá reagir de diferentes formas à visualização repetida de planos. A primeira reação espectável prende-se com a ideia de esvaziamento do sentido da imagem.

Ao perder-se o fascínio do primeiro olhar, o espetador-protagonista poderá desinteressar-se pela leitura da mesma. Afinal já a conhece, já fez a sua leitura e por isso a imagem dificilmente lhe trará algo de novo e estimulante. No entanto, e pelo contrário, o espetador-protagonista poderá encontrar, em imagens com uma certa complexidade ao nível da composição, particularidades que não foram assimiladas no primeiro e no segundo visionamento. Esta possibilidade poderá trazer à narrativa uma maior intensidade tanto ao nível da leitura como ao nível da imersão. A terceira possibilidade é referente à manipulação da imagem. Neste caso as possibilidades são potencialmente ilimitadas. Ao nível de interpretação da imagem, o facto de surgirem no segundo e no terceiro visionamento elementos que não estavam no primeiro, avizinha-se extremamente estimulante para o espetador-protagonista que, certamente, terá alguma dificuldade em distinguir até que ponto certos elementos são novos ou não. Esta variante joga com a memória do espetador-protagonista que será posta em causa permanentemente. Existe em qualquer dos três casos a possibilidade de alcançar diferentes graus de interpretação das imagens, que, por sua vez, também poderão ser mais ou menos intensos. Também comum às três variantes expostas é a questão do tempo, nomeadamente a questão da percepção temporal proporcionada pela repetição exaustiva de planos. O espetador-protagonista será confrontado com a vivência triplicada de cada momento da narrativa. Este permanente voltar ao

momento anterior poderá, de algum modo, reforçar a condição temporal que, por norma, é atribuída à narrativa fílmica (independentemente de existência de analepses): o presente.

TEMPORALIDADE

Ainda em relação à questão da percepção temporal, as noções de imagem-movimento, imagem-tempo e imagem-cristal propostas por Deleuze, indiciam um apelo à projeção do espectador na narrativa que contraria uma atitude submissa e passiva. A transição da imagem-movimento até à imagem cristal implica uma nova percepção da realidade que já não é baseada no movimento, nem sequer numa sequência temporal linear de passado, presente e futuro. Assim, conforme foi referido anteriormente, as sensações sensório-motoras, representações indiretas do tempo, tendem a ser substituídas por conjunturas exclusivamente visuais e sonoras, nomeadamente o *opsigno* e o *sonsigno*, representações diretas do tempo. Conforme refere o autor:

“...a imagem-ação e mesmo a imagem-movimento tendem a desaparecer em favor de situações ópticas puras, mas estas descobrem ligações de um novo tipo, que não são mais sensório-motoras, e põem os sentidos liberados em relação directa com o tempo, com o pensamento. Tal é o prolongamento muito especial do *opsigno*: tornar sensíveis o tempo e o pensamento, torná-los visíveis e sonoros” (Deleuze, 1990: 29).

Neste sentido, pretende-se utilizar situações eminentemente visuais através do recurso à câmara subjetiva e à repetição exaustiva das imagens, procurando ir ao encontro da ideia de *opsigno*. Em simultâneo, tentaremos encontrar correspondência na ideia de *sonsigno* em situações como a exemplificada anteriormente, relativa à voz off que, por vezes, surge sem quaisquer imagens correspondentes ou referentes e que se dirige diretamente ao espectador-protagonista, dando-lhe explicações relativas ao visionamento das narrativas e sugestões de conforto para que esse mesmo visionamento venha a ser uma experiência o mais agradável possível, psicológica e fisicamente.

CONCLUSÃO

A interatividade do espectador-protagonista com a narrativa desenvolve-se ao nível da recepção das imagens que poderão conferir um maior ou menor grau de imersão. No entanto, esta interatividade não é, por si só, geradora de conteúdo, o que, de algum modo, poderá conferir um baixo grau ao nível da troca comunicacional entre obra e utilizador. Esta situação está diretamente ligada ao facto da narrativa ser linear e fechada, não havendo portanto espaço para a possibilidade de interferência direta do curso das narrativas.

As ideias de *opsigno*, enquanto descrição puramente óptica, onde o espectador (aquele que vê) substitui o protagonista (aquele que age), e de *sonsigno*, enquanto descrição puramente auditiva, com o mesmo princípio do *opsigno* e igualmente referente à imagem-tempo Deleuziana, serão a base estrutural de “Os caminhos que

se bifurcam”. Será nessa base que assentará a desconstrução temporal da narrativa efetuada pela repetição exaustiva de planos que, conforme foi referido, é espectável em três vertentes: esvaziamento, valorização e manipulação da imagem.

Por sua vez, o conceito de opsigno é reforçado pela ideia de espetador-protagonista, que procura passar o narratário para um nível intradiagético. Esta procura de imersão da figura do espetador, que se espelha na figura do protagonista, poderá possibilitar uma relação, entre público e obra, menos adormecida e estagnada. Aqui, a distância entre géneros, entre sujeito e objecto, entre realidade e ficção tenderá a desaparecer.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baudrillard, J. (1991). *Da Sedução*. Campinas: Papiros.
- Baudrillard, J. (1997). *Tela total: mito-ironias da era do virtual e da imagem*. Porto Alegre: Sulina.
- Baudrillard, J. (1991). *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio D'água.
- Benjamin, W. (1985). A Obra de Arte na Era da sua Reprodução técnica. In E. Geada (ed), *Estéticas do Cinema*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Borges, J. L. (2000). *Ficções*. Lisboa: Visão.
- Calvino, I. (2002). *Se numa noite de Inverno um viajante*. Lisboa: Editorial Teorema.
- Cortázar, J. (2004). *Final del juego*. Buenos Aires: Suma de Letras.
- Deleuze, G. (1990). *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense.
- Deleuze, G. (1985). *A Imagem-Movimento*. São Paulo: Brasiliense.
- Deleuze, G. (2003). *Conversações*. Lisboa: Fim de Século.
- Huizinga, J. (1992). *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva.
- Lévy, P. (1995). *O que é o Virtual?*. São Paulo: Editora 34.
- Lyotard, J.-F. (1996). *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa.
- Maffesoli, M. (2001). *Sobre o Nomadismo, Vagabundagens pós-modernas*. Rio de Janeiro: Record.
- Mcluhan, M. (2000). *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*. São Paulo: Editora Cultrix.
- Silva, B. (2010). *A máquina Encravada: a questão do tempo nas relações entre cinema, banda desenhada e contemporaneidade*. Porto: Editorial Novembro.
- Soja, E. (2001). *Postmetropolis: Critical studies of Cities and Regions*. Oxford, Blackwell.
- Stoller, R. (1985). *Observing the Erotic Imagination*. London; Yale University Press.
- Umbró, A. (1993). *Futurist Manifestos*. London: Thames and Hudson.
- Virilio, P. (2000). *A velocidade de libertação*. Lisboa, Relógio d'água, 2000.

Vogel, A. (2006). *Film as a subversive art*. Singapore: DAP/CT Editions.

FILMOGRAFIA

Taxandria (1996). Dir. Raoul Servais (Filme). Bibo Film Productions. 90 mins.

Episodio 1, "Space and time" (1995). *The Last Machine Smith* (Programa Televisivo) Dir. Richard Curson. BBC, UK, RTP1, 40 mins.

As novas telas do cinema brasileiro

FLÁVIA SELIGMAN & LISIANE COHEN

seligman.flavia@gmail.com; lisianecohen@gmail.com
Universidade do Vale dos Sinos - UNISINOS

Resumo

Este artigo busca fazer um panorama da exibição cinematográfica no Brasil a fim de compreender como as novas janelas de exibição podem aumentar a sua importância e tornar-se alternativa para o lançamento dos filmes brasileiros. Historicamente, a questão envolvendo a exibição dos filmes brasileiros em território nacional, que é dominado por distribuidoras estrangeiras, demonstra dificuldades para a colocação destes em salas de cinema. Ao estudar a distribuição, este artigo busca compreender o mercado brasileiro de distribuição e quais as possibilidades e como as novas telas podem auxiliar no objetivo de atingir cada vez mais um número maior de pessoas. Para tanto, serão apresentados, além de uma pesquisa quantitativa, dois *cases* de filmes que serão lançados em 2014.

Palavras-Chave: Cinema brasileiro; distribuição; sala de cinema; telas alternativas

Este trabalho busca fazer um panorama da exibição cinematográfica no Brasil a partir da chegada ao mercado de novas janelas como é o caso do vídeo on demand e dos sites para exibição online, aluguel e compra de filmes.

A questão da exibição do cinema associada à distribuição historicamente dominada por empresas estrangeiras, sempre foi um problema difícil de contornar. Mesmo em momentos de pujança na produção, poucos foram os filmes que conseguiram estabelecer uma carreira de sucesso nas salas do país em pé de igualdade com o filme estrangeiro, principalmente o norte americano.

Asaber, a exibição é a parte do processo da indústria do audiovisual que compete à colocação do filme no mercado. Segundo Luiz Gonzaga Assis de Luca (2010: 131).

A denominação de origem americana, *theatrical*, significa a exploração dos filmes em salas de cinema, que hoje com a disponibilidade de diversos meios e veículos de comunicação, transformaram-se na 'vitrine principal' dos filmes.

Nosso artigo tem como foco o período de produção da Retomada e do pós-retomada¹, do cinema brasileiro contemporâneo.

¹ Retomada foi um movimento ocorrido no setor cinematográfico brasileiro, para alguns autores, no período entre os anos de 1993 e 1998, sendo o marco de encerramento o lançamento do filme *Central do Brasil* de Walter Salles, e para para outros, entre os anos de 1993 e 2003, ano de lançamento do filme *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles. A Retomada se refere ao período ocorrido após o *impeachment* do Presidente da República, Fernando Collor de Mello, em 1992, que, ao assumir seu mandato, tomou medidas que paralisaram a produção de longas-metragens no Brasil. Em 1993, já com o novo Presidente Itamar Franco, foi lançado o Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro que permitiu a finalização de diversos filmes que ficaram inacabados e possibilitou o lançamento destes, caracterizando a retomada da produção nacional de filmes.

Segundo o Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2012, publicado pela Superintendência de Acompanhamento de Mercado da ANCINE (Publicado no Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA) em outubro de 2013. <http://oca.ancine.gov.br/>), no ano de 2012 o Brasil contava com 2.517 salas de exibição sendo que destas 784 com exibição digital. O total de público nas salas de exibição foi de 146.462.972 espectadores, sendo que apenas 10,62% em filmes nacionais. O cinema brasileiro por sua vez lançou 83 títulos nas salas do país.

O que se pode observar nos últimos anos é que esta grande vitrine que é a sala de cinema já não supre mais a necessidade de lançamento dos filmes nem constituem o principal canal de distribuição, embora a publicidade empregada e gerada na ocasião de um lançamento em salas ainda seja moeda forte na hora de vender o filme para locadoras, para locação e venda e para as novas janelas. De Luca afirma ainda que “Os investimentos quando do lançamento nos cinemas estendem-se para as comercializações futuras” (2010: 132). Isto significa que toda a publicidade que envolve um lançamento e mesmo o chamado boca a boca, os comentários e indicações pessoais sobre algum filme, contam imensamente para a carreira comercial dele.

A regra até então era esta: primeiro o filme era lançado nas salas, sem exibição concomitante em outras janelas. Foram estabelecidas pelo mercado “carências” entre as janelas por meio de um consenso entre os exibidores, distribuidores e os produtores, detentores dos direitos autorais. Ainda segundo De Luca:

No Brasil, até alguns anos atrás, um filme só chegaria à locadora de vídeo (*rental*) 150 dias após seu lançamento nos cinemas; a venda direta de DVD ao consumidor (*sell trough*) em 180 dias, a televisão paga por demanda (*pay per view*) em 270 dias, a televisão paga transmitida em 330 dias e a televisão aberta (*free tv*), 660 dias após o primeiro lançamento. (2010: 132).

Estas carências estão cada vez mais reduzidas, uma vez que novas produções experimentam também novos conceitos de colocação no mercado.

Num cenário tradicional da exibição há que se diferenciar o poder publicitário de cada filme quando chega ao mercado. Segundo a pesquisadora Hadija Chalupe da Silva em seu livro *O filme nas telas*, de 2010 (p.11), os filmes brasileiros estão divididos em três formatos de distribuição:

1. O dos filmes feitos com uma grande campanha de lançamento (distribuição com mais de cem cópias para exibição);
2. Dos filmes médios (abaixo de cem cópias);
3. Dos filmes miúras (filme de difícil entrada no mercado, em que o lançamento é feito com o menor número de cópias em sua exibição).

Sobre este cenário tradicional iniciamos então uma pesquisa sobre a colocação dos filmes brasileiros no mercado, tendo como cenário a cidade de Porto Alegre². Esta etapa (análise do cenário tradicional) baseia-se também nos dados coletados

² Porto Alegre é a capital do estado do Rio Grande do Sul e possui em torno de 1,5 milhão de habitantes.

durante os meses de novembro e dezembro de 2012 na cidade de Porto Alegre. Durante estes dois meses coletamos informações sobre as estreias e a permanência de filmes nas salas de cinema de Porto Alegre com base na sessão indicativa *Cinema*, no *Segundo Caderno* do jornal *Zero Hora*, órgão de maior circulação no estado do RS.

A coleta de dados começou ainda na metade de outubro e foi até o final de janeiro de 2013, conferindo todas as semanas, na sexta-feira que é o dia tradicional de troca de programação, estreias e pré-estreias a situação dos filmes nas salas de exibição.

Segundo o Informe Anual Exibição 2012, do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual da Ancine (http://oca.ancine.gov.br/rel_salasexibicao.htm), no ano de 2012 o município de Porto Alegre tinha 1.416.714 habitantes e 75 salas de cinema, com uma média de 18,890 habitantes por sala.

Segundo o site da PROCENPA, da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, no ano de 2012 o PIB da cidade foi de 37.788 milhões, numa média de 26,312 per cápita, o que reflete um aumento do poder aquisitivo, o que propicia uma procura pelos espetáculos cinematográficos como forma de diversão.

No dia 2 de novembro de 2012³, estrearam 10 filmes na cidade de Porto Alegre, entre eles três brasileiros, os três em horários especiais sendo que um deles numa sala considerada como “circuito alternativo” ou “cultural”, no sentido de não ser uma sala de cinema tradicional, mas focada num cinema de arte, em ciclos e associada às entidades culturais do estado, município, sindicatos e escolas.

Os filmes em questão foram:

1. *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984). Documentário sobre o reencontro do cineasta com equipe e personagens do filme que realizava em 1964 sobre o assassinato de um líder camponês, que foi violentamente interrompido pelos militares quando do golpe. Relançamento da cópia restaurada pelo festival de documentários “É tudo verdade”. Exibido no Cinespaço Wallig 7 (shopping na zona norte da cidade, cerca de 22 Km distante do centro da cidade) somente no horário das 21h30.
2. *Contos Gauchescos* (Henrique de Freitas Lima, 2011). Adaptação para o cinema dos contos regionalistas de Simões Lopes Neto. Exibido no Cineflex João Pessoa1, às 21h e no Espaço Itaú 8, às 18h. Dois shoppings, um numa região próxima ao centro e o outro na zona norte.
3. *Porto dos mortos* (Davi de Oliveira Pinheiro, 2010). Um filme de terror que mostra um policial vingativo perseguindo um serial killer sem saber que ele estava possuído pelo demônio. Exibido na Sala P.F. Gastal, um cinema de Arte da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, localizada no Centro Cultural da Usina do Gasômetro, na região central em frente ao Rio Guaíba.

Ainda estavam em cartaz na cidade mais cinco filmes: *360* (Fernando Meirelles, 2011), uma coprodução brasileira com a Grã-Bretanha, a Áustria e a França, na

³ Fonte Jornal Zero Hora

Sala Paulo Amorim, do complexo de salas culturais (03) da Secretaria Estadual da Cultura, localizadas na Casa de Cultura Mário Quintana, no centro de Porto Alegre, provavelmente num fim de carreira do filme em Porto Alegre; *Até que a sorte nos separe* (Roberto Santucci, 2012) comédia da Globo Filmes⁴ em nove salas, todas em shopping centers; *Gonzaga- de pai para filho* (Breno Silveira, 2012), cinebiografia de Luis Gonzaga e Gonzaguinha, também da Globo Filmes, em seis salas também em shopping; e os documentários *Marighella* (Isa Grinspum Ferraz, 2011) e *Tropicália* (Marcelo Machado, 2012), ambos em salas culturais.

Em 15 de novembro, duas semanas depois, verificou-se que todos os filmes nacionais continuavam em cartaz menos *Mariguella*, porém num número menor de salas. O fato marcante deste dia foi a estreia de *Amanhecer: Parte 2 – O final* (Bill Condon, 2012) em 30 salas, todas em shopping centers sendo que em 14 salas foram exibidas cópias dubladas e em 16 salas cópias legendadas.

Em 07 de dezembro estreou o documentário *Xico Stockinger* (de Frederico Medina, 2011) na sala Eduardo Hirtz no complexo de salas da Secretaria Estadual da Cultura, em dois horários à tarde.

Em cartaz apareceram novos títulos nacionais, provavelmente que tenham estreado uma semana antes, como *Arena – a construção de um sonho* (Eduardo Muniz, 2012), documentário sobre a construção da Arena, o novo estádio do Grêmio Foot-Ball Porto Alegrense⁵, na sala do Instituto Cultural NT, bastante pequena, com 58 lugares, localizada em um bairro nobre da cidade. Também aparecem os documentários *O contestado – restos mortais* (Sylvio Back, 2011) e *Futuro do pretérito: Tropicalismo now!* (Ninho Moraes e Francisco César Filho, 2012) o primeiro numa sala do Espaço Itaú, em shopping porém num único horário (17h10) e o segundo na sala do CineBancários, do Sindicato dos bancários do RS, em três horários.

Da Globo Filmes constatamos a estreia de *Os penetras* (Andrucha Waddington, 2012), em 11 salas, todas em shopping.

Neste primeiro cenário temos a presença de filmes populares com grandes lançamentos e todos da Globo Filmes como os principais títulos nacionais em cartaz. Este espaço das salas de cinema, então, é praticamente ocupado pelas grandes produções, visto que quando há um lançamento internacional como um blockbuster, como aconteceu com *Amanhecer* ocupa quase metade das salas.

Com relação aos lançamentos nacionais, é possível observar que as produções que possuem a chancela da Globo Filmes, que se utiliza do *crossmedia*⁶ para divulgar os filmes, sendo com anúncios em seus veículos ou mesmo com a introdução do tema em suas próprias produções, fazendo com que personagens de novela comentem o filme, por exemplo, acabam ficando mais tempo em cartaz e ocupam

⁴ Globo Filmes foi fundada em 1997 e é uma empresa pertencente às Organizações Globo, o maior conglomerado de comunicação do Brasil, que possui, entre suas empresas, a Rede Globo de Televisão.

⁵ Grêmio Foot-Ball Porto Alegrense é um clube de futebol brasileiro da cidade de Porto Alegre, fundado em 1903.

⁶ *Crossmedia* está colocada neste artigo como “um cruzamento midiático. Ela acontece quando um veículo direciona ou indica o espectador para outro, para que se possa consumir determinado conteúdo ou interagir, podendo até, por exemplo, nos remeter de volta ao meio inicial para que vejamos o produto finalizado (com nossa interação ou mesmo de outros, quando se necessita de uma votação, por exemplo). Por conseguinte, o diálogo acontece entre as mídias – o aspecto tecnológico – e não entre os conteúdos, como na narrativa transmidiática.” (Martins, 2011: 19)

um número maior de salas, todas em shoppings. Essas condições se refletem no resultado de bilheteria, fazendo com que as maiores bilheterias do ano do cinema brasileiro sejam filmes que possuem a coprodução Globo Filmes.

As dificuldades do produtor independente, e que não possui contrato de coprodução com a Globo Filmes, de inserir e lançar seu filme nas salas de cinema está cada vez maior pelo próprio modelo de produção existente no Brasil. Este modelo contempla a produção, com diversos editais de fomento à esta etapa, com leis de incentivo fiscal que permitem o uso dos recursos a partir da captação de 50% do valor total do orçamento aprovado, acabam tornando a sua distribuição um luxo e não uma necessidade.

Para melhor exemplificar esta questão, serão apresentados a seguir dois *cases* de produções realizadas em Porto Alegre, que possuem modelos de produção distintos e que são produzidos por uma das autoras Lisiane Cohen.

As Aventuras do Avião Vermelho (Frederico Pinto e José Maia), com lançamento previsto para 2014, mas ainda sem data definida, é um filme de animação dirigido ao público infantil. O projeto teve início em 2003 com o recebimento do Prêmio Santander Cultural/Prefeitura de Porto Alegre para desenvolvimento de projeto de longa-metragem que possibilitou a construção e o desenvolvimento do projeto para inscrição nas leis de incentivo fiscal⁷. O desenvolvimento do projeto consistiu em escritura do roteiro completo, uma adaptação do livro de um dos maiores escritores brasileiros, Erico Verissimo, na realização do storyboard, orçamento, cronograma, um trailer, e envio para a Ancine afim de ser aprovado nas leis de incentivo para captação de recursos. Foi aprovado em 2005. A produção teve início em 2009 e durou 3 anos, ficando pronto em dezembro de 2012.

O orçamento foi de R\$ 3.000.000,00, cerca de US\$ 1.250.000,00. Foi realizado com editais de fomento como Prêmio Santander/Prefeitura de Porto Alegre, Petrobras, BNDES, Fundo Setorial do Audiovisual, Fumproarte, Prêmio IECINE para finalização e uma parcela bastante pequena de captação de patrocínio direto, sempre através das leis de incentivo fiscal.

O produção do filme é das empresas Armazém de Imagens, em coprodução com Okna Produções, e possui contrato com a Imagem Filmes, uma das maiores distribuidoras brasileiras.

O perfil do filme é comercial e a estratégia de lançamento é nacional em salas de cinema e inscrição em festivais e mostras nacionais e internacionais. A Imagem Filmes possui uma parceria com os canais de TV por assinatura Telecine⁸, que proporcionará divulgação do filme nestes canais. Além disso, após o lançamento nas salas, o filme será exibido e comercializado no Telecine On Demand, Canais Telecine, Telecine Play e Locadoras de DVDs.

⁷ As leis de incentivo fiscais possibilitam que empresas e pessoas invistam parte de seus impostos devidos em projetos culturais.

⁸ Telecine é uma rede de canais de televisão por assinatura brasileira dedicada à exibição de filmes. Possui seis canais: Telecine Premium, Telecine Action, Telecine Touch, Telecine Pipoca, Telecine Cult e Telecine Fun. Possui também os serviços Telecine On Demand, locação de filmes para assinantes dos canais em HD e o Telecine Play, baseado no serviço *TV everywhere*, disponível para assinantes da rede para múltiplas plataformas.

O filme tinha previsão de estréia para outubro de 2013, o que acabou não ocorrendo pela grande concorrência de filmes do mesmo gênero, americanos, além da dificuldade de colocação dos filmes brasileiros no segundo semestre em função de muitos filmes brasileiros terem sido lançados no primeiro semestre, fazendo com que os exibidores já tivessem cumprido a sua Cota de Tela⁹.

A produção ainda aguarda a definição de uma melhor estratégia para o lançamento do filme em 2014, ano de Copa do Mundo de Futebol e eleição presidencial, que exigirá especificidades para obter uma divulgação eficiente para o filme.

O segundo *case* trazido para este artigo refere-se a *Dromedário no Asfalto* (Gilson Vargas), com lançamento previsto para setembro de 2014, um filme de longa-metragem *live-action*¹⁰.

O projeto teve início em 2009, foi realizado com recursos próprios e editais de pequeno porte. Não há recursos de leis de incentivo. A sua realização teve uma estrutura diferente da usual para realização deste tipo de filme. Trata-se de um *road movie*¹¹, cujas imagens foram gravadas no percurso entre Porto Alegre e Montevideo, capital do Uruguai. A equipe contava com apenas 5 pessoas e boa parte do elenco é da região na qual as filmagens ocorreram. Alguns são não-atores¹². Não havia um roteiro. O filme foi realizado apenas com a escaleta¹³ da história e muitos dos diálogos foram criados de improviso. Foram 12 mil Km percorridos em 6 viagens para o Uruguai. As gravações ocorreram na quarta viagem. A quinta e a sexta foram utilizadas para filmagens e refilmagens de algumas cenas que, após o primeiro corte¹⁴ se mostraram necessárias. O tempo total de filmagem foi de 40 dias.

O filme foi realizado por três produtoras cooperadas. O custo de produção foi de US\$ 10.000,00 e o custo de distribuição será de aproximadamente US\$ 100.000,00. O filme tem um perfil autoral e a distribuição será própria e direta, sem uma empresa distribuidora. A estratégia adotada pela produção inclui a Inscrição em festivais e mostras nacionais e internacionais e lançamento em salas de cinema em algumas capitais (São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre) com negociação direta com exibidor. Haverá também um lançamento itinerante com exibição do filme pelas cidades onde foram feitas as filmagens. Este terá início no Uruguai e término em Porto Alegre. Além disso, será feito um lançamento simultâneo: salas de cinema, iTunes Store e Google Store.

É possível observar que os filmes apresentados possuem características distintas tanto no que se refere ao perfil, um sendo comercial e outro autoral, quanto à forma de realização. Estas diferenças definem diferentes caminhos para a distribuição.

⁹ A Cota de Tela "é um instrumento regulatório adotado em diversos países para promover o aumento da competitividade e a sustentabilidade da indústria cinematográfica nacional. No Brasil, a "reserva de dias" foi estabelecida pela primeira vez na década de 1930. Em 2012, dependendo do número de salas de exibição do complexo, os cinemas terão que cumprir uma Cota de Tela mínima entre 28 e 63 dias por sala e exibir no mínimo entre 3 e 14 filmes nacionais diferentes. Para complexos de 6 e 7 salas, a obrigação será de 63 dias por cada sala e no mínimo 8 e 9 títulos no complexo. <http://www.ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/publicado-decreto-que-determina-cota-de-tela-de-2012>. Acesso em 13 de fevereiro de 2014 às 9h.

¹⁰ Filmes que utilizam atores reais e não animação.

¹¹ Road movie é um filme de estrada, um gênero cuja história se desenvolve durante uma viagem.

¹² Não-atores são pessoas que atuam sem que sejam atores profissionais.

¹³ Escaleta é o esquema estrutural do roteiro, contendo o cabeçalho e a lista de eventos de cada cena.

¹⁴ Primeiro corte é a primeira versão da montagem do filme.

O filme *As Aventuras do Avião Vermelho* segue os paradigmas de produção estabelecidos no Brasil com o uso de leis de incentivo, um valor médio de orçamento e uma distribuição tradicional começando por salas de cinema em lançamento nacional, televisão por assinatura nas modalidades on demand, grade de programação e múltiplas plataformas, e locadoras. Os filmes feitos através das leis de incentivo acabam assumindo um formato de produção que indicam estes caminhos convencionais. Os compromissos com órgãos governamentais, bem como com patrocinadores, determinam o uso de canais estabelecidos e reconhecidos o que muitas vezes leva a produção à impasses e dificuldades por não poder utilizar outros caminhos que se apresentam possíveis atualmente.

Ao mesmo tempo, as leis de incentivo, como a Lei do Audiovisual, por exemplo, priorizam a produção do filme, sua realização, e não a cadeia produtiva como um todo. A lei de incentivo permite que os recursos captados sejam utilizados após a captação de 50% do valor total do orçamento. A produção pode ser iniciada sem que todos os recursos estejam disponíveis, permitindo que o trabalho de captação prosiga durante a produção do filme. Este formato beneficia a realização, porém muitas produções apresentam dificuldade em continuar a captação e acabam terminando seus filmes com poucos recursos, algumas vezes com dívidas, o que traz prejuízo no seu lançamento, pois não há como investir em divulgação e cópias.

O filme *Dromedário no Asfalto*, por ter quebrado este paradigma de produção, demonstra maior flexibilidade na busca alternativa para colocação do filme em outras janelas e uma autonomia que permite inovações. A possibilidade de inserção do filme nas lojas virtuais iTunes Store e Google Store surgiu depois do filme pronto. Somente com uma produção mais autônoma é possível ignorar os prazos estabelecidos das janelas de exibição e lançar de forma simultânea em múltiplas telas.

Cada vez se torna mais importante o planejamento e o entendimento do tipo de filme que se pretende fazer. O produtor precisa pensar seu filme como um produto cultural dentro de uma cadeia produtiva completa, o que implica conhecer o mercado a que se destina a fim de conhecer a melhor maneira de chegar nele.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Britz, I; Braga, R. S.; De Luca, L. G. A.; Barbosa, L. de S. & Dias, A. (2010). *Film Business: o negócio do cinema*. São Paulo: Campus-Elsevier.

Martins, A. V. (2011). Experiencia das Narrativas Cross e Transmidiáticas no Webjornalismo. *Estatuto da Cibercultura no Brasil*, 34, 01, 18-31.

Silva, H. C. (2010). *O Filme nas Telas. A Distribuição do Cinema Nacional*. São Paulo: Terceiro Nome.

OUTRAS REFERÊNCIAS

<http://oca.ancine.gov.br/>

<http://www.ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/publicado-decreto-que-determina-cota-de-tela-de-2012>

O design do corpo protético e a artificialização do humano nos filmes de Pedro Almodóvar

HÉLCIO JOSÉ PRADO FABRI

helcio.fabri@terra.com.br
Universidade Tuiuti do Paraná

Resumo

Este trabalho pretende apresentar e discutir a respeito de algumas (re)definições dos limites corporais dos sujeitos diante das possibilidades das inovações tecnológicas que, por sua vez, irão se manifestar na constituição destes corpos, muitas vezes modificando seu próprio formato. Estas novas formas de presença possibilitadas pelas tecnologias são estabelecidas inicialmente no próprio corpo e, depois, por meio da exposição no cinema, nas mídias audiovisuais ou impressas e nas manifestações da moda provocarão reflexos no comportamento dos grupos sociais, já que orientam novos estilos de vida. Considerando que Corpo, Cinema e Moda estão inseridos dentro de um sistema comunicacional, pretende-se identificar que efeitos de sentido são formados pelos planos de conteúdo e representados pelos planos de expressão e acompanhar os modos de o corpo contemporâneo manifestar suas formas de presença e sua subjetividade, análise realizada sempre levando em conta as linguagens que se articulam para expressar tais sentidos. Desta forma, pretende-se investigar a existência de elementos estéticos específicos, manifestados nos corpos, na indumentária e suas representações na produção do cineasta Pedro Almodóvar.

Palavras-Chave: Cinema; comunicação; moda; Almodóvar

INTRODUÇÃO

Apesar de todos os seus benefícios, o progresso científico e tecnológico pode caracterizar-se como uma experiência perturbadora, incluindo mudanças desejáveis ou indesejáveis. Ao mesmo tempo em que os sujeitos desejam as facilidades e confortos resultantes das evoluções científicas, deparam-se com a necessidade de quebrar paradigmas e ajustar-se ao elemento novidade, por vezes ao desconhecido. Em uma discussão científica, ética e política que ameaça consequências em relação ao futuro de nossa espécie, o sujeito contemporâneo está dissolvendo as fronteiras entre o corpo biológico e a artificialidade da tecnologia. No século XXI vemos o interesse crescente pelo corpo humano, que passa a ser um elemento de apresentação de inovações tecnológicas, especialmente da ordem estética. O corpo humano tornou-se objeto do design, em uma sociedade que convive com a possibilidade de manipulações estéticas na superfície do corpo, por meio de técnicas de aprimoramento físico tais como ginástica, musculação, body building, técnicas de interferências epidérmicas como as tatuagens, cicatrizes, esscarificações, técnicas de modelagem por meio de próteses médicas, implantes subcutâneos, enxertos, cirurgias plásticas, para adaptação do corpo aos padrões estéticos impostos pela moda,

até cirurgias de transgenitalização para redesignação de gênero com a mudança da anatomia natural designada no nascimento. Desta forma, o indivíduo submete-se a todo tipo de sacrifício com o objetivo de disciplinar o seu corpo de acordo com uma imagem desejada ou considerada ideal em um determinado momento histórico. Nas práticas sociais e culturais da sociedade hipermoderna, o corpo tornou-se um capital privado que permite remodelagens e hibridizações com as diversas próteses e técnicas cirúrgicas que se encontram à venda. Nesse contexto, as questões relativas à moda, se revelam de forma extremada e antagônica, representada por corpos em construção, potencializados pelas novas tecnologias e cuja aparência é complementada por intermédio do vestuário, acessórios, adornos, maquiagens, tatuagens e implantes que integram as práticas de manipulação corpórea experimentadas pelos indivíduos no mundo contemporâneo,

Em sua pesquisa sobre cultura, sociedade e técnica, o designer Tomás Maldonado (2012: 119), comenta que “a progressiva artificialização do corpo já é evidente [...] e que certamente, no futuro, novas próteses cada vez mais refinadas, melhorarão seu desempenho”. Cada vez mais a condução da vida é pautada por princípios tecnológicos fazendo com que o indivíduo seja estimulado a fazer cirurgias plásticas, aplicar implantes corporais, a fortalecer a saúde, prevenir doenças, consumir drogas em um conjunto de práticas que aponta para um devir ciborgue. A respeito disto Maldonado ressalta que,

Nos últimos tempos, o corpo (humano) não tem sido muito valorizado pelos prosélitos do ciberespaço. Alguns, mais indulgentes, demonstram uma plácida e resignada indiferença. Outros, ao contrário, exprimem um desprezo arrogante e rancoroso em relação ao corpo. Para eles, o nosso corpo seria antiquado, ultrapassado e obsoleto. Ele permaneceu imutável durante milhares de anos, mas agora deveria se modificar. Deveria ser substituído por outro mais condizente, com novos desafios, dentro de um ambiente cada vez mais condicionado pelas novas tecnologias (Maldonado, 2012: 119).

No contexto atual, as tecnologias se aproximam cada vez mais do ser humano, misturando-se ao corpo a ponto de dificultar a identificação do que é uma coisa ou outra. Entretanto, tais discussões científicas e teóricas a respeito das relações entre corpo-tecnologia não são recentes e remontam principalmente o contexto da Revolução Industrial, quando a ficção científica foi apontada como um gênero literário representante do caráter técnico da sociedade contemporânea. Herdeiro de elementos do Romantismo do século XVIII e XIX e dos contos góticos e de terror, o imaginário da ficção científica se disseminou pela cultura, destacando aspectos relacionados às dualidades individualismo e universalismo, melancolia e revolta, entre outros, na especulação sobre um futuro no qual os homens conviveriam com máquinas, robôs e conquistas em outros planetas. Ao estudar a arqueologia da ficção científica Amaral (2006) destaca que a subjetividade gótica presente nos romances de ficção científica está diretamente relacionada com o desenvolvimento tecnológico do século XVIII ao comentar que

[...] não é por mera coincidência que o primeiro romance de FC, Frankenstein de Mary Shelley, tenha surgido em 1818, na Inglaterra, local onde teve início a

Revolução Industrial e, por isso, ele possui um tom tão pessimista em relação à moralidade científica da época (2006: 54).

As primeiras manifestações relativas às interfaces entre corpo e tecnologia se expressavam por meio das ficções, seja na literatura, na música, nas artes plásticas ou no cinema, e atuavam como formas de representação deste imaginário. Neste campo, destaca-se o trabalho de artistas vanguardistas como Orlan, Sterlac, Natasha Vita-More, Giger e Luis Royo nas artes plásticas, Kraftwerk na música, além de Kubrick, Spielberg e Almodóvar no cinema, William Gibson, Arthur Clarke e Vernor Vinge na literatura de ficção científica. A respeito destas manifestações, o filósofo francês Lucian Sfez comenta

Para a técnica, a ficção não é apenas uma aliada ocasional: é uma aliada necessária; ao abrir os possíveis, ela prepara os espíritos para acolher a inovação que já esboçou na narração e que ela situou como ação em condições verossímeis (Sfez, 2002: 235).

Diante da possibilidade de criação e manipulação da vida, Sibilia (2002) descreve que “estamos na iminência de decisões políticas e éticas que ameaçam ter consequências de peso quanto ao futuro de nossa espécie [...] desta vez, porém, os sonhos da autocriação humana se apresentam como tecnicamente viáveis, suscitando tanto reações de euforia e celebração quanto de desconforto e rejeição” (pp. 16-17).

Nos deparamos com a possibilidade da concretização dos organismos híbridos entre seres naturais e artificiais, que atendem aos desejos humanos de se modificar e ampliar suas capacidades limitadas, misturando realidade e ficção. Em 2013, a mídia internacional anunciou a criação de células-tronco por meio da clonagem, pesquisa desenvolvida por uma equipe da Universidade de Ciência e Saúde do Oregon, nos Estados Unidos, em que os pesquisadores transplantaram material genético de células adultas em óvulos cujo DNA havia sido removido. Tivemos também a repercussão sobre o caso da atriz Angelina Jolie e seu processo cirúrgico de mastectomia, diante da possibilidade do câncer de mama, e a colocação de implantes de silicone para a correção estética, procedimento adotado por mulheres no mundo. No Brasil tivemos notícias recentes sobre a delegada transexual Laura de Castro que, após passar por cirurgias de redesignação de gênero, voltou a ocupar sua função no estado de Goiás. Também a posse da Dr^a Luma Nogueira de Andrade, primeira professora travesti no quadro de docentes efetivos em uma universidade pública em nosso país.

Segundo a Sociedade Brasileira de Cirurgia Plástica, desde 2013, o Brasil ocupa o 1º lugar no ranking das cirurgias realizadas no mundo. Entre 2009 e 2012, o número de cirurgias plásticas no Brasil cresceu 120%. O país ultrapassou os Estados Unidos e chegou ao primeiro lugar do ranking internacional, na proporção cirurgia por habitante. As cirurgias estéticas lideram a lista dos procedimentos mais procurados, mas as cirurgias reparadoras para danos causados pela violência, já aparecem nas estatísticas oficiais.

Em suas pesquisas, Goldenberg (2010: 48) destaca que as principais motivações para fazer uma plástica seriam atenuar os efeitos do envelhecimento, corrigir

defeitos físicos e delinear um corpo perfeito e ao descrever o “corpo como capital” e uma riqueza desejada pelos indivíduos como veículo de ascensão social completa que

Os cirurgiões plásticos tendem a favorecer explicações objetivas para o crescimento da especialidade. Muitos mencionam as inovações técnicas da cirurgia, a reconhecida competência dos cirurgiões brasileiros, a facilidade de pagamento das cirurgias (em alguns casos, em prestações ou consórcios) ou o clima: o tempo quente levaria as brasileiras a exporem seu corpo seminu nas praias grande parte do ano. (ibid)

Dados divulgados pelo Ministério da Saúde (Uribe, 2013) apontam que foram realizados 2.714 atendimentos hospitalares e ambulatoriais para o processo de redesignação de gênero masculino para o feminino, desde agosto de 2008, quando a cirurgia começou a ser oferecida pelo Sistema Único de Saúde (SUS). Em 2009, foram realizados 501 procedimentos cirúrgicos desta natureza, número que cresceu para 510, em 2010, para 706, em 2011 e 896, em 2012.

Estas construções corporais constituem o que chamamos de ciborgue, termo que, segundo Santaella, vem do neologismo em inglês ciborg (cib-ernético mais org-anismo), desenvolvido na década de 1960 para “designar os sistemas homem-máquina autorregulativos, em uma época em que se aplicava a teoria do controle cibernético aos problemas que as viagens espaciais impingem sobre a neurofisiologia do corpo humano” (Santaella, 2003: 185). Na época das primeiras conquistas espaciais, o imaginário em torno do ciborgue concebia uma espécie de “super homem” capaz de sobreviver em ambientes extraterrestres hostis. O termo foi apropriado pela historiadora feminista Donna Haraway, que em 1985, publicou o Manifesto Ciborgue, declarando em sentido metafórico que todos seríamos ciborgues, em parte porque as tecnologias estariam reconfigurando nossos corpos, em parte porque estaríamos passando de uma sociedade industrial orgânica para um sistema de informações polimorfo (idem: 186). Tal manifesto consiste de uma leitura progressista e feminina do mito do ciborgue que, para Haraway, é a encarnação de um futuro aberto às ambiguidades e às diferenças, em que num “mesmo corpo reúnem-se o mecânico e o orgânico, a cultura e a natureza, o simulacro e o original, a ficção científica e a realidade social” (ibid). O discurso político implícito no discurso de Haraway contrapõe-se à visão sobre o papel da mulher da sociedade ocidental, muitas vezes vista como objeto carnal, e questiona o mito da beleza e o modo como as representações da beleza são usadas contra a mulher. Tais representações exaltam a perfeição dos modelos nas imagens publicitárias, nos desfiles de moda e nas fotografias, mas, para as feministas, trata-se de meras imagens digitalizadas ou retocadas por softwares com o propósito de esconder defeitos corporais e marcas de envelhecimento para atender a indústria de beleza tornando a perfeição cada vez mais irreal.

O ciborgue, que era descrito como um futuro verossímil na produção literária, artística e cinematográfica de ficção científica tornou-se realidade a partir dos avanços da tecnologia, como por exemplo, chips subcutâneos que podem ser implantados em crianças e idosos para monitoramento de segurança ou prevenção contra

seqüestros, e os exoesqueletos com movimento assistido para multiplicar a força humana. Se por um lado, na cibercultura, a mídia parece deslocar o corpo de seu lugar fixo, o solicitando tanto como recurso estético e discursivo, tanto como mercadoria e objeto de espetacularização, por outro, a tecnologia o traz para as discussões no campo das ciências médicas e biológicas.

AS REPRESENTAÇÕES DO CORPO CIBORGUE NA PRODUÇÃO DE PEDRO ALMODÓVAR

Desde a sua criação, o cinema tem sido um dispositivo das representações do real e do imaginário, por tratar-se de uma imagem em movimento com a união de recursos fotográficos e sonoros, construções, sensações e efeitos de sentido, que destacam uma experiência dialógica entre diferentes meios e linguagens e propicia uma convivência heterogênea de discursos das mais diversas culturas.

Cinema e moda são fenômenos socioculturais que estão inseridos dentro de um sistema comunicacional e compartilham das mesmas práticas: tecer discursos, tramar enredos, modelar representações, recortar cenas e enquadrar os sujeitos, nas telas e nas convenções estabelecidas nos discursos sociais, culturais e políticos. Consideramos que as interferências tecnológicas estão ligadas aos movimentos de moda, ao proporcionarem a alteração da estrutura anatômica e natural do corpo atribuindo a ele novos significados imagéticos. Por sua vez o cinema participa na construção dos discursos contemporâneos ao incentivar o consumo de produtos e imagens que ressignificam estes corpos e seus estilos de vida. As novas formas de presença possibilitadas pelas tecnologias são estabelecidas inicialmente no próprio corpo; posteriormente, por meio da exposição no cinema e nas manifestações da moda, tendem a provocar reflexos no comportamento dos diversos grupos sociais.

Em diversos textos de sua filmografia, Almodóvar desenvolve a aproximação do corpo com as tecnologias, reforçando o conceito de ciborgue e a tensão entre a possibilidade do design de um corpo protético e a artificialização do humano. Desta forma, sua obra descreve um movimento do contemporâneo que defende o uso de biotecnologias, como manipulações genéticas, cirurgias plásticas e de redesignação sexual, em favor da construção de uma nova humanidade “cibernética” e tecnologicamente projetada. Alguns de seus filmes revelam corpos, gêneros e sexualidades que manifestam resistências ou contestações políticas e acessam com profundidade as práticas sociais e culturais da sociedade hipermoderna em que o corpo se apresenta como um campo para novas negociações, o que nos leva a refletir sobre suas reconfigurações e seu lugar na cultura contemporânea.

A artificialidade do corpo como tema e argumento identificados nos planos de conteúdo e representados pelos planos de expressão acompanham os modos do sujeito contemporâneo manifestar suas formas de presença e sua subjetividade. Amparados pela noção de enquadramento, temos estudado a respeito do uso das tecnologias colocadas a serviço da reconfiguração corporal, seja para suprir ou complementar deficiências funcionais, seja para a construção ou desconstrução de um corpo esteticamente idealizado, retardar os efeitos causados pelo envelhecimento

ou redesignar os indivíduos sexualmente, o que deixa cada vez menos nítidas as fronteiras entre a vida natural e a artificial. Esta temática é reiterada em produções como *A pele que habito* (2011), *Má educação* (2004), *Tudo sobre minha mãe* (1999) e *A lei do desejo* (1986) nas representações de personagens travestis e transexuais¹.

Em seus enquadramentos, Almodóvar flerta com a presença de personagens que representam mães cúmplices e dominadoras, com a ausência da figura paterna, com cenas que retratam o trânsito caótico das cidades em oposição às bucólicas imagens rurais, com cenas de estupro e voyerismo, com sonhos, com espaços interiores e objetos domésticos que nos são familiares. Contudo, dentre as várias reiterações de temas apresentados em seus filmes, nos interessa o enquadramento de corpos que transgridem as convenções estabelecidas e que subvertem os discursos sociais, culturais e políticos, em especial nos filmes *Tudo sobre minha mãe* e *A pele que habito*. A respeito dos recursos técnicos utilizados pelo cinema, Fischer destaca que

O cinema trabalha com sucessões de enquadramentos, dispondo de recursos como travellings, usos peculiares de lentes específicas, cortes que separam um plano de outro plano, hierarquizações e montagens. O olho enquadra, a câmera enquadra. As formas mais ou menos estereotipadas de enquadramentos podem se constituir, mesmo, num estilo de captação da imagem: um determinada aproximação ou um certo distanciamento que são mantidos com relação ao objeto, um certo uso, específico e característico, que o artista (ou o sujeito da enunciação fílmica) faz do enquadramento. Em termos bem gerais, os enquadramentos selecionam, dentre uma diversidade dada, aquilo que pretendem realçar, tornar significativo ou pertinente (2004: 46).

Transgressões sexuais e ambiguidades são recorrentes nestes recortes efetuados na obra de Almodóvar. Em alguns casos, os personagens travestis ou transexuais são representados por atores masculinos, que experimentam gestos delicados, voz feminina e olhares sedutores, conforme destaca De Carli ao discutir sobre os corpos híbridos nos filmes de Almodóvar:

Os travestis tentam feminilidade nos gesto, no olhar sedutor, nos cabelos longos alisados, na maquiagem, no caminhar sensual, nos sapatos com salto, mas sua forma ainda trai o gesto. Mesmo com moderação e delicadeza o corpo trai, a terapia hormonal é tecnologia recente. Além disso, os travestis do filme parecem estar contentes com seu próprio sexo e papel sexual e não experimentam problemas com sua identidade sexual (2012: 116).

Em *Má educação*, o travesti Ignácio discute com um padre pedófilo a possibilidade de um ajuste de contas, chantageando-o para conseguir dinheiro para “fazer uns reparos” corporais com a cirurgia de redesignação de gênero. O diálogo evidencia as intenções marginais de Ignácio: “Sim, sou viciada, mas quero parar. Pensei que você poderia me dar uma mão. Bom, conheço uma clínica. Eu também, mas é

¹ Embora não exista um consenso entre as designações de gênero, utilizaremos neste trabalho a definição de que transexual é o indivíduo que possui uma identidade de gênero diferente do sexo biológico designado no nascimento, e que muda a sua configuração corporal por meio de terapias hormonais e cirurgias de reconfiguração de gênero para viver e ser aceito como sendo do sexo oposto. Já os travestis interferem na configuração corporal por meio da indumentária e da utilização de terapias hormonais e de próteses de silicone em parte do corpo. No entanto, manifestam o desejo de manter o seu sexo biológico e não se submetem a cirurgias de transgenitalização (Stratton & Hayes, 1994).

que antes quero me fazer uns reparos. Já sei que tenho teta divinas...enfim, não quero enrolar. Ser bela custa muitíssimo dinheiro, Padre Manolo”. O travesti Ignácio é representado como um indivíduo dependente de drogas e ainda mantém em sua aparência traços de sua masculinidade, representada pela angulação do rosto e pelo vestígio da barba coberta pela maquiagem. O enquadramento do corpo híbrido é representado pelos longos cabelos em desalinho e pelas mamas volumosas que aparecem vulgarmente exuberantes por entre decote do roupão texturizado.

No filme *Tudo sobre minha mãe*, a enfermeira Manuela vai ao encontro do pai de seu filho morto e o encontra transformado no travesti Lola, a Pioneira. No mesmo filme, em um palco, a personagem transexual Agrado, descreve detalhadamente sobre intervenções cirúrgicas para reconfigurar seu corpo. Neste filme, Almodóvar discute as questões relacionadas a autenticidade², desejo de transformação do corpo feminino e consumo. O corpo representado na diegese torna-se um capital privado que permite remodelagens e hibridizações com as diversas próteses, disponíveis à venda, conforme destaca Sibilia, ao comentar que “a nova eugenia esboça-se como um conjunto de produtos e serviços à venda, dirigidos ao público consumidor” (2002: 17). Sob as luzes de um palco iluminado, na frente de cortinas de veludo vermelho e, vestida com uma blusa rosa com amplo e insinuante decote, que deixa à mostra a abundância de suas mamas, Agrado afirma “não ser um monstro” e fala de sua autenticidade como mulher. A ambigüidade está presente novamente, pois mesmo sendo uma “mulher autêntica”, Agrado ainda conserva seu sexo masculino biológico. No mesmo filme, em um diálogo entre Manuela e Agrado, as duas mulheres discutem sobre a autenticidade de uma roupa Chanel, sobre sentimentos e sobre o silicone implantando no corpo da transexual. Lembrando o passado, Manuela recorda³ o seu relacionamento com o parceiro Lola e comenta sobre a aceitação de ter um travesti como marido e sobre o pensamento machista que permanece mesmo após a reconfiguração de gênero, ao proibi-la de usar minissaias.

Em *A pele que habito* são discutidos os limites éticos das experimentações com a transgênese humana e as cirurgias de redesignação de gênero. A estrutura e o desenvolvimento narrativo se desenrola em torno do personagem Robert Ledgard, um cirurgião plástico que, após a morte da sua mulher Gal, em consequência de queimaduras sofridas em um acidente automobilístico, se dedica obsessivamente ao desenvolvimento de uma pele artificial, com a qual poderia tê-la salvo. Com a desculpa de ampliar seus conhecimentos e contrariando as proposições da bioética, de forma solitária, clandestina e ilegal, Robert efetua experimentos transgênicos em seu laboratório doméstico, transferindo informações genéticas de animais a células humanas, na tentativa de criar uma pele sintética, mais macia e resistente ao

² “Eu sou muito autêntica [...] fiz cirurgia para dar aos meus olhos forma amendoada, coloquei silicone nos lábios, nas bochechas, nos quadris, na bunda, ao preço de sessenta mil pesetas o litro, para remodelar as curvas. Sem falar nas tetas, prótese completa, as duas, setenta mil pesetas cada, sem falar na depreciação. Eu não sou um monstro [...] me custou muito ser autêntica. Mas nós não devemos ser econômicas quando tratamos da nossa aparência. Porque a mulher é mais autêntica quanto mais ela parece com o que ela sonhou para ela própria”

³ “Quando voltei para Barcelona, encontrei meu marido com um par de tetas, no começo estranhei, mas depois me acostumei, ele era um bom marido [...] o mais interessante era o seu ciúme, não me deixava usar minissaias [...] muito interessante ser machista com um par de tetas”.

fogo. Aproveitando-se dos avanços tecnológicos e ultrapassando os limites éticos e proibitivos das experimentações com a transgênese humana, o cirurgião consegue cultivar a pele artificial nos laboratórios de sua mansão. Equivocado sobre a culpa de um suposto estupro e o suicídio de sua filha, Robert captura o jovem Vicente e o submete à reconfiguração de gênero. Após a realização de uma cirurgia de transgenitalização Robert implanta a pele artificial no mais bela, macia e resistente que a pele humana e, aos poucos, vai redesenhando a plástica do corpo, transformando-o, do masculino para o feminino, funcional e esteticamente. Vicente torna-se Vera que passa a ocupar seu tempo de cárcere lendo livros ou assistindo a um número restrito de canais de televisão. A narrativa revela uma tensão sexual existente entre o cirurgião e sua cobaia, em meio às representações do cárcere, do voyeurismo e das bizarras experiências científicas envolvendo cirurgias, implantes, tratamentos hormonais, drogas e analgésicos. Após conquistar a confiança do cirurgião, Vera mata Robert e vai ao encontro de sua mãe e da sua nova identidade de gênero.

Entre outros aspectos de ordem ética e científica, o que nos interessa nas reflexões sobre *A pele que Habito* são as representações a respeito das instabilidades apresentadas pelo corpo de Vicente-Vera, diante da possibilidade de sua reconstrução, neste caso, de um gênero a outro. Nas representações do filme, Almodóvar destaca o incômodo causado a partir do diálogo entre sonho e realidade e o ato de dormir e o ato despertar, heranças do movimento surrealista e do cinema expressionista alemão. Almodóvar provoca certo estranhamento ao contrastar natureza e cultura, sonho e realidade, normalidade e anormalidade, corpo e espírito e focaliza seu discurso em enquadramentos de personagens que subvertem as convenções estéticas da beleza: a personagem Gal que teve seu corpo natural deformado por queimaduras; o personagem Zeca e sua intenção de submeter seu rosto a uma cirurgia plástica para transformação de sua fisionomia; a personagem Vera de corpo artificial, tecnológico, funcional e esteticamente projetado. Nos três casos, o filme apresenta a possibilidade do *redesign* corporal por meio das evoluções científicas e das inovações tecnológicas.

Várias silhuetas apresentadas pelos personagens travestis nos filmes aparecem desarticuladas de padrões ou normas estéticas baseados nos cânones clássicos da beleza e revelam-se pautadas por efeitos de estranhamento provenientes muitas vezes das inquietações a respeito da temática da hibridização de gêneros. Isso não ocorre com a personagem Vera, interpretada por uma atriz com sexo biológico feminino. Os elementos constitutivos de *A pele que habito*, a partir do próprio nome do filme revelam o corpo como um lugar transitório possível de hibridizações com próteses e interferência tecnológicas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde a sua criação, o cinema tem sido um dispositivo das representações do real e do imaginário. Por tratar-se de uma imagem em movimento com a união de recursos fotográficos e sonoros, construções, sensações e efeitos de sentido que

destacam uma experiência dialógica entre diferentes meios e linguagens e propicia uma convivência heterogênea de discursos das mais diversas culturas.

Cinema tem a ver com Moda. Ambos, fenômenos socioculturais que tecem discursos, tramam enredos, modelam representações, recortam cenas. Ambos enquadram o sujeito. O primeiro, na tela. O segundo, às convenções estabelecidas nos discursos sociais, culturais e políticos. Estas convenções, por vezes normativas, também são possíveis devido às tecnologias, que permitem ao ser humano a contínua reinvenção do corpo como objeto, o que nos leva a interrogações sobre as possibilidades que se tornam possíveis diante de questionamentos sobre o corpo que temos e o corpo que podemos ter.

O corpo tornou-se objeto de investimento em melhorias por meio de interferências tecnológicas, que fazem com que os indivíduos sejam cada vez mais inclinados a fortalecer a saúde, prevenir doenças, consumir drogas para transcender as limitações físicas e estéticas apresentadas pelo envelhecimento, fazer cirurgias plásticas, aplicar implantes corporais até se submeter a cirurgias para redesignação de gênero. Em um misto de expressões de euforia e desconforto, as experiências de manipulação genética transferiram aos indivíduos os mecanismos e controles para a autocriação humana, em oposição à evolução biológica das espécies e os mecanismos de seleção natural propostos por Darwin em meados do século XIX. Os textos cinematográficos discutidos neste trabalho mostram que o cineasta Pedro Almodóvar reitera esta temática há mais de dez anos. O que era ficção no cinema e na literatura agora pode se tornar realidade com os saberes e equipamentos capazes de dar à luz a novas espécies, em combinações entre orgânico e inorgânico, entre o natural e o artificial. Em todos os aspectos, o corpo contemporâneo configura-se como um palco de discussões que apontam para novos desafios e investigações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amaral, A. (2006). *Visões perigosas: uma arque-genealogia do cyberpunk – comunicação e cibercultura*. Porto Alegre: Sulina.
- De Carli, A. M. S. (2012). O corpo híbrido no cinema: cenas, personagens e figurino. In F. Viana & R. Muniz, *Diário de pesquisadores: traje de cena*. São Paulo: Estação das Letras.
- Coutinho, A. & Lira Gomes, B. (org) (2013). *El Deseo: o apaixonante cinema de Pedro Almodóvar*. Caixa Cultural.
- Fischer, S. (2004). Cria cuervos e todo sobre mi madre: família, cinema e subversão. *Significação: Revista Brasileira de Semiótica*, 21. São Paulo: Annablume.
- Goldenberg, M. (org) (2010). *O corpo como capital: estudos sobre gênero, sexualidade e moda na cultura brasileira*. São Paulo: Estação das Letras e Cores.
- Haraway, D. (2000). Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo socialista no final do século XX. In T. Tadeu, *Antropologia do ciborgue: As vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Maldonado, T. (2012). *Cultura, sociedade e técnica*. São Paulo: Blucher.

- Santaella, L. (2003). *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus.
- Sfez, L. (2002). *Técnica e ideologia*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Sibilia, P. (2002). *O homem pós-orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Silva, H. R. (1993). *Travesti: a invenção do feminino*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará.
- Stratton, P. & Hayes, N. (1994). *Dicionário de Psicologia*. São Paulo: Pioneira.
- Uribe, G. & Falcão, J. (2013). Brasil faz duas cirurgias de mudança de sexo a cada dia. *Portal O Globo*. Disponível em <<http://oglobo.globo.com/pais/brasil-faz-duas-cirurgias-de-mudanca-de-sexo-cada-dia-9325203>>. Acesso em 15.02.2014.

OUTRAS REFERÊNCIAS

- A LEI do desejo* (1986). Direção: Pedro Almodóvar. Produção: El Deseo S.A. Ficção. Espanha.
- A PELE que habito* (2011). Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Agustín Almodóvar. Ficção. Espanha.
- MÁ EDUCAÇÃO* (2004). Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Agustín Almodóvar. Ficção. Espanha.
- Sociedade Brasileira de Cirurgia Plástica*. Disponível em <<http://www2.cirurgioplastica.org.br/materia-folha-de-sao-paulo>> Acesso em 15.02.2014.
- TUDO SOBRE minha mãe* (1999). Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Agustín Almodóvar. Ficção. Espanha.

Reflexões sobre direção de arte: aspectos técnicos e artísticos

GILKA PADILHA DE VARGAS

gilkavargas@gmail.com

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Resumo

O presente artigo aborda aspectos relacionados às competências e especificidades técnicas e artísticas da direção de arte no processo de construção da imagem cinematográfica. Discorre sobre sua participação na concepção da materialidade e consequente visualidade. Veremos como, por meio de volumes, disposição de elementos, cores, texturas, linhas de fuga e profundidade espacial, acaba por realizar um trabalho que ultrapassa a viabilização do registro, estabelecendo criação visual que apresenta base conceitual e plástica eficazes. Para alcançar tal resultado, é preciso que o diretor de arte encontre um ponto de equilíbrio entre seus aspectos técnicos e artísticos; é necessário que o espaço criado seja tecnicamente adequado para o “olho da câmera” e que, além de ser o suporte da narrativa, provoque no espectador uma experiência estética. Deve exercitar sua capacidade de criar, gerar ideias, soluções, metáforas visuais, adaptando-se aos diferentes universos diegéticos e características do projeto.

Palavras-Chave: Imagem cinematográfica; direção de arte; aspectos artísticos; aspectos técnicos

Criar é próprio do artista [...] o criador autêntico não é somente um ser dotado; é um homem que soube ordenar, tendo em vista sua finalidade, todo um conjunto de atividades das quais a obra de arte é o resultado¹ (Matisse, 1983).

O que é necessário, em termos de tempo e espaço, para situar o espectador em relação à história? Qual o seu contexto, seu gênero, sua natureza psicológica? Quem são seus personagens? Quais cores e texturas melhor servirão ao visual desejado para o filme? Que impacto emocional pretende provocar?

Essas são questões essenciais a serem discutidas pela direção de arte com o diretor e o diretor de fotografia; é a partir delas e de suas respostas, aliadas às informações e indicações contidas no roteiro, que se inicia sua participação no processo de construção da imagem cinematográfica que, além de sua materialidade, constitui o universo diegético necessário à narrativa. Alicerçada nessas respostas, a direção de arte começa a desenvolver sua concepção, tanto dos ambientes como do visual dos personagens. Sanz (2010) assinala que uma história pode ser contada de diversas maneiras e o diretor de arte deve considerá-las, a fim de oferecer diferentes opções ao diretor.

¹ O artigo não está paginado.

Como, efetivamente, transpor a escrita do roteiro para a materialidade, utilizando elementos visuais que tragam em si significados, sentidos, estados psicológicos, unificando a linha estética de um filme? Eugenio Caballero, em entrevista ao jornal *El tiempo* (2009), sustenta que o diretor de arte “[...] deve ser um técnico para saber como resolver todas as ideias que concebe, se são possíveis ou não, como vai alcançá-las e com qual orçamento. Deve conseguir realizar tudo o que concebe e também conceber pensando em como concluir seu projeto²”. Isto é, além dos aspectos artísticos, ao criar o projeto visual, o profissional deve considerar a viabilidade de sua concretização e, também, se tecnicamente desempenhará sua função de “espaço da narrativa para o olho da câmera”.

Zavala (2008: 17) vai além:

[...] o diretor de arte tem à sua disposição ferramentas que deve conhecer e saber manipular para criar espaços e objetos que respondam a um plano geral de imagem para um filme; conceitos e técnicas são indispensáveis para abordar o trabalho da arte a fim de ultrapassar o nível prático que, em si mesmo, não pode garantir o êxito do departamento da arte de uma produção.

É necessário que domine os conhecimentos relativos à linguagem cinematográfica, para que possa utilizar de forma adequada os seus elementos de trabalho; objetos, cores, volumes – materiais plásticos e pictóricos. Para os autores Agel e Agel (1965: 57), “[...] o valor de um diretor de arte é dado por sua flexibilidade [...]”; o profissional não pode permitir que as qualidades artísticas o façam esquecer a competência técnica; deve considerar os elementos cinematográficos específicos, como colocar móveis e objetos de fácil movimentação, prevendo “[...] os movimentos de câmera e os deslocamentos dos atores; conhecer [...] os efeitos especiais que pouparão a construção de um decorado (maquetes, etc.) e considerar a qualidade sonora que se deseja obter”. A cada trabalho são utilizados novos equipamentos, e é imprescindível que o profissional busque informações e acompanhe tais transformações.

Além do conhecimento técnico específico – movimentos de câmera, enquadramentos, diferentes captações, lentes, montagem –, há a necessidade de o diretor de arte integrar o conhecimento relativo a diferentes áreas. Como observa Sadoul (1959), deve possuir vasta cultura, pois, a qualquer momento, pode deparar-se com um roteiro que lhe exija a criação de diferentes ambientes, de diferentes épocas. E essa criação inclui, além do espaço físico, arquitetônico, o mobiliário, os objetos e os acessórios.

São diversos e variados os fatores utilizados para a concepção do visual de um ambiente e de um personagem, tais como noções de história, artes plásticas, arquitetura, história da arte, história do mobiliário, história do figurino, semiótica, psicologia, sociologia, antropologia, estética. E, se não os tiver, o diretor de arte deve disponibilizar-se a procurar quem os tenha, reconhecer a necessidade de constante estudo, renovação, aprendizado e desenvolvimento de sua capacidade de observação. Todas essas variáveis contribuirão, de alguma forma, para que se estabeleçam o

² A tradução dos textos utilizados neste artigo foi realizada pela autora.

ambiente e a estética adequados, com cada elemento exercendo sua função, tendo o seu próprio significado e sentido dentro do filme.

Butruce (2005: 37), referindo-se à pesquisa, afirma que é “importante fonte de informações visuais específicas e de âmbito histórico, possibilitando a ampliação da escolha de elementos adequados à intenção visual do filme”. Para LoBrutto (2002), a realização da pesquisa constitui um intenso momento de conhecimento, que acaba por nutrir o profissional, proporcionando a este criar conceitos e metáforas, descobrir aos poucos o potencial do projeto.

Acreditamos que esse seja o período em que o diretor de arte realmente se aproprie do roteiro e do projeto, pois mergulha no universo apresentado, buscando móveis e objetos, descobrindo modelos de vestuário que harmonizem com determinado ambiente. É quando passa a conhecer melhor o personagem e a narrativa. É importante assinalar que a pesquisa não é estanque; a qualquer questionamento que surja, mais uma ramificação de busca é aberta.

Lobrutto (2002) ressalta que a pesquisa é uma ferramenta útil no processo de criação, não devendo, entretanto, tornar-se um instrumento limitador. O diretor de arte deve manter-se atento ao que se lhe apresenta, pois, dependendo do projeto proposto, uma determinada época pode aglutinar diversos momentos históricos e ser reinventada em termos visuais, contendo em si mesma metáforas ou conceitos a serem descobertos. Para Patrizia von Brandenstein (apud Etedgui, 2001: 95), é imprescindível possuir uma grande capacidade de observação e, também, saber adaptar aquilo que observa às características do filme. “Deve sentir uma grande curiosidade pelo mundo: por como as coisas são feitas, por como se encaixam umas às outras. O resto pode-se aprender com o tempo, mas deve levar consigo esse desejo de conhecer as coisas”. Dan Weil (cit. em Etedgui, 2001: 189), por sua vez, complementa: “[...] abra os olhos e olhe atentamente ao seu redor. Tudo o que o rodeia é material de referência ao qual, talvez, deverá recorrer algum dia”.

A cada trabalho realizado, a cada universo criado, novos conhecimentos são adicionados ao seu saber, o que acaba por desenvolver, estimular sua capacidade de gerar ideias para traduzir visualmente a essência dramática e conceitual do filme e conceber de forma adequada o entorno necessário para a narrativa cinematográfica. Quanto maior seu repertório visual (e aqui incluímos filmes, artes plásticas, fotografia), maior o leque à sua disposição no momento em que, lendo um roteiro, possa apontar uma referência, encontrar um ponto de partida para a criação de diferentes metáforas, ambientes e caracterizações. Além disso, ao discutir com o diretor e o diretor de fotografia, nada melhor do que imagens para mostrar seu ponto de vista.

Sob o prisma de LoBrutto (2002), diretores de arte pensam visualmente. Como primeiro estágio da criação, após o estudo do roteiro, a compreensão da intenção visual do diretor e a pesquisa de referências, temos o início do processo de conceber um projeto no qual todos possam visualizar os espaços, os ambientes, as cores, as texturas, o visual dos personagens e todos os elementos a serem materializados. Para isso, esse profissional dispõe de vários instrumentos: desenhos, croquis, fotos,

plantas, maquetes, esquemas, planilhas, que lhe proporcionarão elaborar o seu projeto proposto para o filme.

Ao ler o roteiro, o diretor de arte realiza sua análise técnica³, constituída por uma lista dos ambientes, com informações detalhadas de cada um deles e também dos personagens. A partir disso, passa a elaborar sua concepção para o visual do trabalho e, com a colaboração de sua equipe, desenvolve as ideias propostas pelo roteiro e pelo diretor.

Cada profissional desenvolve sua própria maneira de montar um projeto. Além do material acima listado por LoBrutto (2002), o diretor de arte pode inserir amostras de materiais como tecido (cortinas, estofados ou almofadas) ou algum material diferenciado que pense utilizar; detalhamento, nos croquis ou nas plantas, da existência de paredes móveis; indicações de aberturas. Quando da utilização de locações, podem constar as modificações e adaptações a serem realizadas. Também podem ser incluídas imagens de filmes como referência, que apresentem cor, clima, figurino ou maquiagem que remetam ao visual desejado pelo diretor para os personagens.

É de posse desse material que o diretor de arte dialoga com diretor, diretor de fotografia, figurino, maquiagem, cabelo, produção de objetos, cenografia, direção de produção, produção de locação, indicando qual a sua concepção para o trabalho. Trata-se de um documento extremamente dinâmico ao qual são acrescentadas observações, sugestões e mudanças ao longo do processo da pré-produção; são adicionadas novas informações referentes aos elementos de trabalho da direção de arte; é constantemente discutido e redirecionado, conforme as necessidades do trabalho. É a base para que a direção de arte planeje e organize as etapas de sua realização. O departamento da arte tem seu trabalho alicerçado na proposta estabelecida por esse projeto, o que é fundamental para a unidade visual do filme. Zavala (2008: 13) resume a importância do projeto dizendo que “[...] a estruturação visual [...] permite sua apresentação a possíveis produtores e colaboradores, cria sintonia entre a equipe criativa e permite o trabalho unificado durante a pré-produção”.

A configuração mais corrente do departamento da arte no Brasil é composta pelos seguintes profissionais: diretor de arte, assistente de direção de arte; cenógrafo com sua equipe: cenotécnico, carpinteiros, pintores, serralheiros, escultores; produtores de arte, de objetos, de armas, de animais, de veículos; figurinista com sua equipe: assistente, produtor de figurino, aderecista, costureira, camareira, passadeira; maquiador; cabeleireiro; técnico de efeitos especiais e pesquisador. Dependendo da produção a ser realizada, o número de profissionais sofre alterações; cada equipe é constituída a partir das características e necessidades de cada filme. O que existe é uma equipe básica, pensada de acordo com os custos, as estruturas e os métodos de trabalho.

Existem aspectos técnicos e artísticos envolvidos no processo de criação que devem ser utilizados de forma a nenhum dos dois preponderar. Contudo, como administrá-los para criar o universo da história e dos personagens com tal equilíbrio?

³ “Normalmente é feita uma listagem de todos os locais e objetos contidos no roteiro a cada sequência, o que é denominado análise técnica” (Butruce, 2005: 25).

Diferentes autores enfatizam distintos aspectos vinculados à direção de arte e ao seu processo criativo, argumentando que ela pode focar com mais intensidade algumas características: expressivas, estéticas, plásticas, dramáticas, psicológicas, metafóricas, narrativas ou poéticas.

Jacob (2006: 52) parte da premissa de que a direção de arte contribui na criação da imagem cinematográfica, sendo responsável por sua composição, que realiza por meio dos volumes, da disposição de elementos, das texturas, das linhas de fuga, da profundidade espacial, trabalho que ultrapassa a viabilização do registro, “[...] constituindo uma criação visual com base conceitual e plástica eficazes”.

De acordo com Jacob (2006), baseando-se nas condições da narrativa, da psicologia dos personagens e do significado intencional e temático, a direção de arte conceitua, realiza e apresenta soluções plásticas capazes de atender às demandas estéticas do filme. Soluções essas essenciais para o estabelecimento da ligação afetiva como suporte físico transformado em suporte visual, uma vez que a plasticidade provoca afetos no espectador, gerando uma experiência estética.

Temos dois pontos importantes assinalados pela autora (2006): a criação visual ligada diretamente à narrativa, sustentando-a, e a plasticidade criada e utilizada visando provocar, de alguma forma, o espectador. Existem várias escolhas a serem feitas quando da concepção dessa visualidade. Dependendo do ponto de vista do diretor e de suas intenções ou do gênero, a direção de arte pode investir de forma mais acentuada: em seu viés de suporte da narrativa ou na provocação de sentidos pelo uso da plasticidade.

Jacob (2006: 51) enfatiza ainda que a direção de arte é elemento de construção da unidade plástica para o filme, devendo, por meio da criação de imagens visuais expressivas e plásticas, fazer com que estas ofereçam “[...] dados ao espectador, direcionando-o para a compreensão da diegese”. Tendo em mente o filme como um todo, o diretor de arte deve manter sua unidade estética ao longo da narrativa, coordenando cores e texturas de ambientes, figurinos, maquiagem, cabelo e objetos a fim de evitar contrastes incoerentes.

Vários diretores de arte discorrem sobre os aspectos apontados por Jacob (2006), e Etedgui (2001: 9) é um deles. Abordando o trabalho da direção de arte pelo viés estético, sustenta que:

[...] consiste em destilar uma concepção visual a partir dos aspectos temáticos, emocionais e psicológicos que transpirem do roteiro. Esta concepção se torna o fator decisivo em todas as escolhas estéticas que concernem ao diretor de arte, tais como adereços, a massa e o volume dos ambientes. [...] as locações, as cores, tecidos e texturas de cada um dos decorados. Para dotar o filme de uma estética global, todos estes elementos devem harmonizar entre si e evocar uma atmosfera adequada à história e aos personagens.

Félix Murcia, em entrevista para *Cuadernos de documentación multimedia* (1998: s. p.), assinala que por meio da cenografia, do figurino e de tudo o que é visto na tela, a direção de arte dá forma ao projeto plástico de um filme, no qual “[...] constam todos os componentes que pertencem à cena, desde o menor e mais insignificante detalhe (como, por exemplo, a caneta colocada sobre a mesa), [...]”.

Gorostiza (2002: 9) complementa a colocação anterior dizendo que:

[...] o diretor de arte é o profissional que cria todos aqueles elementos que são vistos ao redor dos atores em um filme, sendo que sua responsabilidade vai desde a concepção dos espaços nos quais transcorre a ação até a escolha dos menores objetos que os personagens utilizarão, passando pela transformação da realidade, adequando-a às necessidades de um roteiro pré-determinado, o qual poderá enriquecer ou melhorar graças ao seu trabalho.

É fundamental que o profissional tenha consciência da totalidade do filme, acrescentando detalhes coerentes, tanto em termos de ambientes como de objetos, de figurinos, de maquiagem, de cabelo e respectivos adereços.

Em Agel e Agel (1965: 55), Alexander Trauner argumenta que a direção de arte deve “[...] extrair do modelo os principais detalhes característicos e fazê-los ressaltar, prescindindo daquilo que não acrescenta algo à atmosfera do filme [...]”.

É comum assistirmos a filmes que reconstituem ambientes, executando um perfeito trabalho de pesquisa, localizando o espectador no tempo e no espaço, sem adicionar-lhes simbolismos. Como resultado, temos ambientes utilizados como pano de fundo, vinculados mais intensamente à verossimilhança. Butruce (2005) enfatiza que a direção de arte pode, além de conceber um cenário verossímil, torná-lo significativo. Não é necessário que se limite a trazer ao espectador a noção ou atmosfera de determinado fato histórico; pode construir um espaço com a estruturação de determinada visualidade que proporcione o questionamento desse momento histórico. Desse modo, desempenha “um papel de reflexão sobre o que representam esses espaços. [...] constrói então um espaço que ganha sentido dentro de seus próprios constituintes, e não apenas como mera informação a ser confrontada” (Butruce, 2005: 19).

Para Casetti e Di Chio (1996: 166), o cinema apresenta a tendência “para a criação, e não para a reprodução; para a falsificação e não para o registro; para a ilusão e não para a reconstituição”. Butruce (2005: 19) acrescenta:

[...] a direção de arte e suas técnicas, notoriamente falseadoras do real como forma de restituir, não sua natureza última mas sua essência conceitual, participam assim de um movimento mental da obra e não somente de uma operação de registro. [...] Se ingressam em um projeto realista, o fazem conscientemente como uma operação que visa restabelecer e não apenas recolher esse real objetivado pela representação.

Já em 1959, Bandini e Viazzi sustentavam que o fato de registrar diretamente a veracidade existente quase nunca constitui arte e, por isso, deve-se sempre considerar “a possível revelação de novas estruturas figurativas, que, superando os inevitáveis esquemas realistas, chegam a constituir o único caminho mágico que conduz à poesia das imagens” (Bandini & Viazzi, 1959: 35). Referem que podemos definir e diferenciar a condição artística de uma obra ao examinar atentamente os valores que a compõem, partindo de dois pontos opostos: da subjetivação inspiradora que delimita e determina o mundo poético do artista; e da “[...] objetivação que revela a postura existencial, a maneira precisa de ver o universo em seu conjunto ou em suas

partes e na interpretação dos aspectos fenomenológicos que concernem ao artista como construtor” (Bandini & Viazzi, 1959: 24).

Para LoBrutto (2002), a direção de arte tem como função primordial encontrar uma ideia conceitual e uma conexão poética entre conteúdo e estilo visual, interpretando visualmente as histórias, tanto na materialidade da ambientação quanto por meio de metáforas poéticas. É fundamental que o diretor de arte saiba ler um roteiro em sua visualidade; tomando-o literalmente, pode obter um resultado preciso, técnico mas sem alma; ao simplesmente ilustrá-lo com imagens, não estabelece uma relação temática entre a história, os personagens e seus ambientes. Deve ter a capacidade de conceber ideias, perceber e reconhecer as relações dramáticas existentes, procurar encontrar o potencial visual do filme e decidir o que será expresso no ambiente físico.

De acordo com o autor (2002), o método de alcançar um conceito de desenho e uma conexão poética entre conteúdo e estilo visual define o trabalho da direção de arte; cabe a ela transpor de forma criativa a “[...] gama de estados psicológicos gerados pela narrativa e pelo ponto de vista do diretor” (LoBrutto, 2002: 27). Pode fazer isso obedecendo às regras de estilo que pertencem ao período no qual a história se passa, estabelecendo metáforas coerentes a ele. Transpondo um objeto ou uma imagem de seu significado comum para substituir ou simbolizar aspectos da narrativa, proporciona complexidade poética à história. Essas metáforas visuais subliminares apresentam camadas sutis de imagens poéticas que podem transmitir ideias, conceitos e significado na narrativa; podem ser complexas e ter sua compreensão em diferentes níveis, mas, na maior parte das vezes, o espectador facilmente lê o significado latente. Distintas das palavras intangíveis na poesia que evocam diversos significados e imagens simbólicas na mente do leitor, imagens em filmes são concretas, visíveis.

São vários os caminhos que podem ser seguidos, diferentes processos de criação artística são vivenciados; cada diretor de arte estabelece o seu, tendo em mente o que o roteiro “pede”, mantendo-se atento à narrativa, ao filme como um todo e aos pequenos detalhes que o constroem, além da visualidade pretendida pelo diretor.

É de suma importância que o diretor de arte tenha consciência de que cada produção cinematográfica tem a sua peculiaridade. Dependendo do que é desejado visualmente, do gênero e de sua narrativa, o seu trabalho deve ser feito objetivando uma concepção da direção de arte adequada à proposta da visualidade do filme. Deve ser capaz de criar um mundo “verdadeiro”, um recorte no tempo e no espaço, uma atmosfera que servirá como suporte para a narrativa, estabelecendo uma referência estética própria e emoldurando o trabalho dos atores, devendo ter presente que esse mundo será “desenhado” pela luz do fotógrafo e que a câmera passeará dentro dele para registrá-lo de diversos ângulos. Sempre considerando que, como refere Zavala (2008), o cinema faz com que o espectador tenha a sensação de presenciar algo real no tempo, cria um “efeito de realidade”. É estabelecido com o espectador um pacto e este aceita que, na tela, ocorrem fatos que são percebidos como reais.

Desse modo, torna-se testemunha do que acontece, independentemente de quantas vezes assista ao mesmo filme.

O pacto com o espectador é “sagrado”, devendo a direção de arte cuidar para não rompê-lo, a fim de não lembrá-lo de que está vendo um filme, para o qual o “realismo” dos sets, ainda que se trate de madeiras pintadas que mostrem sua condição, como em *O gabinete do Dr. Caligari*, não deve ser perturbado com algum descuido (fita crepe em uma parede, uma fuga de luz entre as tapadeiras) ou um erro (como um penteado mal feito [...]) (Zavala, 2008: 40).

Para criar esse mundo verdadeiro, sob a coordenação e supervisão da direção de arte, diversos profissionais executam suas tarefas. Como o departamento da arte efetiva a concepção feita pelo diretor de arte, é fundamental que este conheça a capacidade criativa, a flexibilidade e a qualidade final do trabalho de cada um de seus componentes. À direção de arte cabe refletir, discutir, acompanhar e adaptar o seu fazer a todas as características que cada projeto apresenta, escolhendo os sistemas e os modos de produção mais adequados às realidades estéticas, dramáticas e econômicas.

Realizar a direção de arte de um filme vai além de montar um cenário ou decorar uma locação já existente, ou vestir um ator conforme a moda da época ou reproduzir um estereótipo. É preciso conhecer, tecnicamente, o resultado final que será obtido depois do registro realizado pela câmera; isso é necessário para selecionar materiais, desde os de construção até os tecidos a serem utilizados pelo figurino, passando também pelos produtos da maquiagem. Esse conhecimento, essa bagagem técnica será mais um instrumento a serviço da arte. São importantes a verossimilhança, a unidade estética, a coerência visual entre ambiente e personagem, o estabelecimento de metáforas poéticas que possam transmitir o que o roteiro diz e a leitura que o diretor faz dele.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agel, H. & Agel, G. (1965). *Manual de iniciación cinematográfica*. Madrid: RIALP.
- Bandini, B. & Viazzi, G. (1959). *La escenografía cinematográfica*. Madrid: RIALP.
- Butruce, D. L. V. (2005). *A direção de arte e a imagem cinematográfica: sua inserção no processo de criação do Cinema Brasileiro dos anos 1990*. Dissertação de Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação. Niterói: Universidade Federal Fluminense.
- Casetti, F. & Di Chio, F. (1966). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Ettedgui, P. (2001). *Diseño de producción y dirección artística*. Barcelona: Océano.
- Gorostiza, J. (2002). Un trabajo bueno para el alma. *Nickel Odeon: La dirección artística*, 27, 08-20.
- Jacob, E. M. (2006). *Um lugar para ser visto: a direção de arte e a construção da paisagem no cinema*. Dissertação de mestrado em Comunicação, Imagem e Informação. Niterói: Universidade Federal Fluminense.

- Lázaro, R. M.; Jaggi, M.; Matey, M. A. & García, S. (1998). La documentación en la dirección artística: Entrevista Félix Murcia. *Cuadernos de documentación multimedia*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Disponível em <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/multidoc/multidoc/revista/cuad6-7/anexo/direccion_artistica/dir_art.htm>. Acesso em 15.03.2013.
- LoBrutto, V. (2002). *The filmmaker's guide to production design*. New York: Allworth Press.
- Matisse, H. (1983). Com olhos de crianças. *Arte em São Paulo*, 14.
- Parra, M. L. (2009). Cine / Pesos pesados de la dirección de arte. *El Tiempo*. Bogotá: CEET. Disponível em <http://www.eltiempo.com/culturayocio/lecturas/ARTICULO-WEB-PLANTILLA_NOTA_INTERIOR-6207013.html>. Acesso em 10.06.2013.
- Sadoul, G. (1959). *As maravilhas do cinema*. Lisboa: Europa-América.
- Sanz, M. (2010). Dirección artística: interpretar la idea, cabeza y corazón. In J. S. Sanderson & J. Gorostiza (orgs), *Constructores de ilusiones, la dirección artística cinematográfica* (pp. 39-49). Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- Zavala, H. (2008). *El diseño en el cine proyectos de dirección artística*. México DF: UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.

A revitalização dos filmes de Gângsteres através do filme 'Snatch – Porcos e Diamantes' do diretor britânico Guy Ritchie

THAIS SARAIVA RAMOS

thaisramos@live.com
Universidade Anhembi Morumbi

Resumo

Os filmes de gângsteres são conhecidos por retratar o universo do crime organizado sob a ótica de policiais corruptos e/ou mafiosos. As tramas apresentam um caráter urbano e uma proposta narrativa e estética de fácil identificação. Com o passar dos anos, essas histórias sofreram pequenas variações, e foram incorporando também as narrativas de grandes assaltos, sindicatos do crime, roubos a bancos, entre outras histórias que pudessem ampliar esse universo criminoso e apresentar novas formas de construção narrativa. Por mais que esse gênero tenha nascido e se desenvolvido nos Estados Unidos, muitos diretores internacionais criaram tramas em que o papel do criminoso segue o arquétipo dos gângsteres americanos, mas com uma proposta mais global, e é dentro desse cenário que podemos inserir o filme britânico "Snatch – Porcos e Diamantes" (2000) dirigido pelo diretor Guy Ritchie que se apropria de elementos estéticos do gênero para contar uma história do submundo londrino. A proposta desse artigo é de apresentar como essas referências se apresentam na obra e, para tanto, começa com uma pequena revisão do panorama histórico sobre os filmes de gângsteres, e, a partir dessas considerações, traça uma análise sobre a construção fílmica do diretor Guy Ritchie.

Palavras-Chave: Filmes de gansters; Guy Ritchie; análise fílmica; cinema contemporâneo

FILMES DE GÂNGSTERES

Um dos gêneros que surgiu durante o período de ouro do cinema americano, se consolidou e passou por mudanças, foi o filme de gângster. As histórias sobre gângsteres propõem conflitos que nos fazem refletir sobre assuntos como inocência e corrupção, sempre levando em consideração seu caráter urbano e seus principais personagens: os grandes criminosos que impõem suas vontades e leis através do emprego de violência, medo e metralhadoras. Uma figura marcante que serviu de base para o gênero foi o mafioso e chefão do crime norte-americano Al Capone¹ – também conhecido por seu apelido *Scarface* –, que comandou a venda de bebidas ilegais na cidade de Chicago entre os anos 1920 e 1930.

Sua forma de vestir e comandar o sindicato criminoso serviram de inspiração para a construção de histórias com essa mesma temática. Os primeiros filmes desse gênero, por volta dos anos 1920, contavam a história de bandidos que ascendiam ao poder através da conquista de territórios para vender bebida alcoólica. Os

¹ Al Capone foi um gângster de origem italiana que liderou um grupo de criminosos que controlou a venda e contrabando de bebidas alcoólicas para os Estados Unidos, em 1931 foi condenado à 11 anos de prisão por sonegação de impostos e até hoje Al Capone é considerado o maior mafioso da história dos Estados Unidos.

filmes de mafiosos trazem uma proposta estética e narrativa de fácil identificação como, por exemplo, os problemas dos grandes centros urbanos como a guerra entre gangues; ambiguidade dos personagens, sejam os principais ou as mulheres que os cercam; os ternos, gravatas, chapéus e roupas mais sérias que ajudam a demonstrar a notoriedade e poder dos personagens; a ascensão de algum imigrante ao poder, se tornando chefe do crime organizado, sua queda e a ascensão de outra pessoa. Com o passar dos anos, essas histórias sofreram pequenas variações – sem contar as mudanças estéticas e ajustes necessários devido a inserção das cores, o que levou os produtores a repensar a fotografia que antes privilegiava apenas o contraste entre o claro e escuro -, e passaram a incorporar temáticas como grandes assaltos, sindicatos do crime, roubos a bancos, entre outras histórias que pudessem fazer parte desse universo criminoso.

Independentemente do ano de surgimento do gênero, no final dos anos 1920 Hollywood passou por um período, digamos, muito liberal. Por conta da grave crise econômica de 1929 e os novos tempos pós-guerra o público parecia alheio sobre as questões morais. Conforme a crise ia se agravando, houve um aumento no desemprego, o que causou uma série de problemas sociais, inclusive a prostituição, pois algumas mulheres viam como a única saída vender o próprio corpo. Nas telas de cinema as cenas de nudez, atos de violência e linguajar chulo se tornaram frequentes e corriqueiras. Esse tipo de filme teve seu ápice de popularidade entre os anos de 1929 e 1933. Ao mesmo tempo em que o público lidava com essa liberação, surgiu um movimento em prol da moral e bons costumes cristãos que deu origem a um código de conduta que ficou conhecido com Código Hays².

A intenção desse código era de moralizar Hollywood sob a pena de multa e proibição da exibição dos filmes. Os diretores e qualquer pessoa envolvida na produção eram indiretamente obrigados a seguir tal código de censura ou ficariam fora do circuito comercial de cinema. Esse código causou um tremendo impacto nos filmes de gângsteres, inclusive modificando toda a temática por trás das histórias. As primeiras produções apresentavam o gangsteres de forma glamourizada; segundo Hughes “os gângsteres já nasciam gângsteres, não eram fabricados, mas no final da década assaltantes de bancos e contrabandistas já não eram mais sociopatas e sim excluídos da sociedade” (Hughes, 2005: 33), o que levou o público a não mais ver esses personagens como heróis e sim como figuras temidas.

Com o passar dos anos os filmes com a temática que pudessem envolver gângsteres e foras-da-lei deixaram de relacionar tais temas com a sociedade e passaram a focar em comportamentos individuais que pudessem ser explicados pela psicologia. Nos anos 1950, esses filmes evoluíram do individual para trabalhos em equipe e sindicatos que geralmente envolviam a história de um policial (ou promotor ou herói solitário), que travava uma batalha pessoal contra o rei do crime por conta

² O Código Hays foi elaborado nos Estados Unidos pelos católicos que, apesar de serem minoria, exerciam grande influência pública. Seu criador, Will Hays, era advogado e presidia a Associação de Produção e Distribuição de filmes da América (MPPDA), estava tão convencido da má influência que os filmes de Hollywood exerciam sobre a sociedade americana que elaborou uma série de regras para que essa influência não fosse adiante.

da morte de um ente querido pois, no decorrer do filme, descobríamos que a morte desse ente apenas aconteceu porque o mafioso tinha uma grande influência que se estendia até as forças policiais.

No final dos anos 1950, o lançamento do filme de Jean-Luc Godard *À bout de souffle* mostrou que os filmes desse segmento poderiam ser trabalhados de outra forma, sem seguir exatamente os arquétipos e conotações sociais ou contextos históricos, como era feito até então. Segundo Alfredo Manevy em texto que discute a *Nouvelle Vague*³, esse movimento foi o primeiro a ser produzido com base em um interesse pela memória do cinema (2006: 224).

O movimento cinematográfico ao qual Godard e seu filme faziam parte utilizava as ruas de Paris como cenário, se opondo ao cinema de estúdio e cenários, o que traz um aspecto visual novo e exige o uso de outros tipos de aparatos tecnológicos para a captação das imagens e dos sons do filme. *À bout de souffle* é todo construído de forma fragmentada, ora evidenciando os cortes de câmera, ora evidenciando longos diálogos em plano-sequência. Além de trabalhar as referências a filmes clássicos hollywoodianos. Do começo dos anos 60 em diante, outros filmes vieram depois dessa nova onda estilística e alteraram a forma como o público via os mafiosos em geral. O gênero sofreu algumas variações, de filmes de gângsteres se tornaram filmes sobre a máfia. Filmes como *Bonnie e Clyde* de 1967, do diretor Arthur Penn, que mostra a vida de um casal de ladrões de banco que, entre um roubo e outro, fogem da polícia de forma muito arriscada; e *O Poderoso Chefão* (*The Godfather*) do diretor Francis Ford Coppola, produzido em 1972 com baixo orçamento (comparado a outros filmes do mesmo período), mas com uma trama que humanizou a figura do grande chefe do crime Don Corleone e se tornou um dos filmes de maior sucesso comercial até os dias de hoje.

Outro filme emblemático para o gênero e que não pode deixar ser mencionado é *Os Intocáveis* (*The Untouchables*) de 1987 do diretor Brian de Palma. Todo o filme se ambienta na Chicago dos anos 1930 e utiliza os elementos clássicos do gênero, que vão desde as roupas características até a música bem marcada, evidenciando momentos de tensão, mas o curioso é como Brian de Palma traz para dentro da história elementos inerentes de outro gênero hollywoodiano, o *western*. Em determinada sequência do filme vemos Elliot e seus companheiros cavalgando entre a fronteira dos Estados Unidos com o Canadá atrás dos bandidos como se estivessem em uma perseguição de índios.

Todos os filmes citados até aqui nos mostram como esse gênero, mesmo tendo características próprias muito bem definidas, consegue aglutinar informações inerentes a outros gêneros e mesmo assim se manter fiel as suas origens. Origens essas que não necessariamente precisam ser parte da história dos Estados Unidos (como acontece com o gênero do *Western*). Diretores de outras partes do mundo se aproveitaram dos arquétipos dos gângsteres americanos para criar uma visão

³ Movimento artístico cinematográfico francês do final dos anos 1950 que levou às telas as expectativas e frustrações de uma geração de jovens crescidos no meio da Guerra Fria, numa Europa pós-Segunda Guerra sem inocência e massificada de imagens do cinema, publicidade e a recém-consolidada televisão.

mais global do gênero e, assim, construir histórias de um mesmo formato, mas em diferentes contextos – perspectiva em que podemos inserir as produções do diretor inglês Guy Ritchie. Uma das características principais de suas obras é alinhar histórias cujas tramas giram em torno do submundo londrino – com seus chefes mafiosos que controlam o tráfico de drogas/armas e se envolvem em situações que são obrigados a colocar seu poder a prova –, com técnicas de montagem visual rápida: com um ritmo mais próximo ao de um videoclipe; um posicionamento de câmera mais próximo dos atores; uma iluminação marcada, imitando a incidência de luz natural proveniente das janelas, destacando os contornos dos personagens e criando uma atmosfera mais sombria; a movimentação de câmera sempre coreografada e correspondente ao ritmo dos diálogos ou a trilha sonora; na questão da escolha de trilha, as músicas utilizadas complementam a narrativa e reforçam a personalidade de cada personagem.

Guy Ritchie traz muito das referências dos filmes de gângsteres para suas histórias, seja quando cita uma obra ou diretor que faz parte do gênero, como podemos perceber logo na sequência de abertura de *Snatch – Porcos e Diamantes* (sequência dos créditos). Ritchie faz uma alusão direta ao filme *Cães de Aluguel* do diretor americano Quentin Tarantino, produzido em 1992. O prólogo do filme de Tarantino se passa na mesa de uma lanchonete onde os personagens principais estão sentados e discutem as possíveis interpretações da música *Like a Virgin* da cantora Madonna. Ritchie usa essa passagem para construir o diálogo da sequência inicial de *Snatch*. O filme começa com um grupo de homens vestidos de judeus ortodoxos entrando em um prédio, subindo num elevador e discutindo sobre um erro de tradução da bíblia que fala da Virgem Maria, mãe de Jesus; ou quando utiliza elementos inerentes desse gênero para construir suas histórias, como é o caso do filme analisado nesse artigo.

Podemos elencar aqui alguns elementos, tais como: a iluminação marcada cheia de nuances e contrastes que destacam os personagens; a forma de se vestir dos personagens que, mesmo não se tratando de “ternos Armani” tem um padrão bem definido e demonstra o caráter urbano dos filmes; praticamente todos os filmes de Ritchie se passam no submundo do crime e ações ilegais por parte dos personagens principais – com exceção do *Destino Insólito* –, e todos os filmes têm o emprego de armas de fogo para impor respeito e poder dos chefes do crime organizado, assim como a queda do gângster e a ascensão de outro chefe mafioso ao poder.

Para Hughes, o tipo de filme que Ritchie faz pode ser considerado um *Mockney*⁴ dos filmes de gângster, pois além de trabalhar com um padrão estilístico que remete a produções como *Italian Job* (1969), *Performance* (1970), *Get Carter* (1971) e *The Long Good Friday* (1980), o diretor também constrói um tipo de caricatura de ação (Hughes, 2005: 60). Para o autor inglês Barry Forshaw, no livro *British Crime Film: Subverting the social order*, esse estilo ‘busca por um tipo de conhecimento das ruas de forma autêntica e um ousado alinhamento com os gângsteres reais’ (Forshaw, 2012: 148).

⁴ Termo em inglês que mistura as palavras “mock” (zombar) e “cockney” (dialeto londrino) usado para ironizar pessoas de classe média-alta que imitam a forma de falar dos operários londrinos

O longa-metragem *Snatch – porcos e diamantes* é o segundo trabalho cinematográfico de Guy Ritchie. Produzido em 2000, o filme conta duas histórias que acontecem em paralelo e se cruzam na metade do filme. A primeira história fala do roubo de um diamante gigante - do tamanho de um punho humano -, que acontece em uma joalheria judia na cidade belga *Antwerp*. Um grupo de ladrões russos é liderado pelo americano *Frank 'four fingers'*, e após o roubo, descobrimos que o mesmo foi encomendado por um empresário também americano, chamado *Avi Denovitz*. Frank deveria roubar o diamante e levá-lo diretamente para Nova York, mas uma parada de dois dias em Londres muda toda a história. *Doug 'O Cabeça' Denovitz*, primo de Avi mora em Londres e é dono de uma grande joalheria e vende pedras preciosas, mesmo que roubadas. Doug ficou incumbido de receber Frank e depois enviá-lo para os Estados Unidos. Acontece que, durante o trajeto, os russos decidem criar um plano para roubar o diamante de Frank: um dos ladrões russos liga para seu primo, o personagem *Boris 'the blade'*, um comerciante russo de armas que vive em Londres e recebe a tarefa de roubar o diamante de forma discreta para que não seja ligado a seu primo na *Antwerp*. Ainda dentro dessa história, surge um trio de ladrões atrapalhados: *Sol, Vinny e Tyrone*. Sol tem uma loja de penhores no centro de Londres, e Boris o procura para contratá-lo, junto com os outros dois, para roubar o diamante em seu lugar. O único personagem não-humano é cachorro *Dog*, ele foi dado a Vinny pelos ciganos e se torna uma das peças-chave da trama e faz com que as histórias se cruzem.

Já a segunda história, tem como personagem principal um promotor de lutas de boxe clandestinas chamado *Turkish*. Um dia, ele decide comprar um trailer usado de um grupo de ciganos⁵ que está acampado nas proximidades e é liderado por *Mickey*, um campeão cigano de lutas sem luva. Quando Mickey leva a nocaute o melhor lutador de *Turkish*, o deixando fora de combate, o personagem se vê obrigado a participar uma luta arranjada para o mafioso *Tijolo*⁶.

Tijolo é o grande vilão do filme: controla as principais agências de aposta de Londres e, logo na introdução do personagem, o narrador nos avisa que o mafioso gosta de matar as pessoas usando “um choque não-letal, saco plástico, fita adesiva e alguns porcos famintos”; todas as lutas que o personagem organiza são arranjadas de uma forma que ele sempre se beneficie, caso contrário, ele manda as pessoas para a fazenda de porcos.

O único personagem americano da trama, *Avi Denovitz* é preconceituoso, arrogante e egocêntrico, acredita que os Estados Unidos é o melhor país do mundo – e consequentemente é o melhor cinema do mundo –, e a possibilidade de ter que viajar para Londres o deixa extremamente irritado. A colagem utilizada pelo diretor para sinalizar a ida do personagem para outro País remete à brincadeira que podemos identificar em um *cartum* ou uma *charge*, por conta da agilidade do corte e o emprego de efeitos sonoros cômicos conhecidos como onomatopeias. Inclusive, o

⁵ Durante o filme em seu idioma original – inglês britânico-, os personagens chamam os ciganos de “pinkeys”, esse termo é derivado da palavra “gypsy” e é considerado um termo pejorativo.

⁶ Seu nome original em inglês é *Brick Top*, numa tradução livre quer dizer “tijolo do topo”.

emprego desses elementos de linguagem é feito de uma forma que reforça a crítica que o diretor faz sobre o egocentrismo do americano no filme. A autora Mariana Arrigoni define a utilização desses elementos como sendo uma narrativa humorística que ocorre sobre uma situação e se apoia em legendas, elementos dos quadros, onomatopeias e divisão de cenas para ressaltar a situação apresentada,

“é uma anedota gráfica, uma crítica mordaz, que manifesta seu humor através do riso. Faz referências a fatos ou pessoas, sem o necessário vínculo com a realidade, representando uma situação criativa que penetra no domínio da invenção. Mantém-se, contudo, vinculado ao espírito do momento, incorporando eventualmente fatos ou personagens.” (Arrigoni, 2011: 2068)

A charge é um tipo de história ilustrada que tem por natureza satirizar situações do nosso cotidiano, fazendo uma caricatura da realidade, enfatizando e exagerando em determinadas ações e características justamente para provocar riso a partir dessas situações. Arrigoni vai além da definição de charge como um instrumento de crítica e afirma que a mesma também tem a capacidade de reproduzir a realidade independente da razão e a verdade independente da realidade. Ela incorpora o humor como uma linguagem que produz uma verdade cujo sentido está fora da realidade e além da razão.

Guy Ritchie traz consigo uma carga ideológica e usa humor para fazer crítica não só a forma como os Estados Unidos olha para os outros países ao seu redor, mas também ao jeito como os ciganos são vistos e tratados na Europa Ocidental, e consequentemente no Reino Unido. O riso traz consigo uma carga ideológica e cultural que, quando apresentado de numa situação causal, além de divertir o público o faz refletir sobre os elementos da situação. No caso do filme, o riso é motivado pelo sotaque e dialeto cigano que é ininteligível pelos personagens e consequentemente pelo espectador.

Os ciganos fazem parte da construção do mundo marginal inglês (junto com os ladrões, apostadores, etc.). Esse grupo é considerado até hoje uma minoria étnica, sem direitos básicos e sociais. Originados mais ou menos no século XII, aos poucos o povo cigano foi se dividindo pelo mundo, e a dificuldade para esses grupos se organizarem provém da forma como eles se relacionam com os entornos dos locais aonde se estabelecem. Em um estudo feito a uma revista de antropologia, Dimitri Fazito (2006: 708) aponta as informações que representam o senso comum, e tanto os discursos literários quanto o científico ajudam a espalhar a imagem de que o cigano é um indivíduo amoral, infiel, violento e exótico, sempre vistos como figuras antissociais, desonestos, ardilosos e parasitas sociais.

A maioria dos ciganos que vivem hoje na Inglaterra são de origem irlandesa, conhecidos como irlandeses viajantes⁷, e falam uma língua própria que mistura um pouco de inglês britânico com algumas expressões do irlandês, o que acaba criando um dialeto muito específico e restrito. Durante o filme, existe um momento na trama em que o narrador começa a nos explicar quem são os ciganos, a primeira frase

7 Tradução livre do termo em inglês “*Irish Travelers*”.

que ele usa para descrevê-los é “*difícil entender o que eles dizem... não é irlandês e também não é inglês, é só cigano...*”. Nessa passagem, o diretor faz uma alusão direta a esse dialeto e a forma como os outros personagens tratam o núcleo cigano durante o filme demonstra o isolamento que esse grupo enfrenta, mas não os coloca como vítimas do sistema e sim um grupo social que se aproveita de suas condições para continuar a viver. Toda a condução da última metade do filme só se torna possível por causa da reação dos ciganos do acampamento frente às ações do vilão Tijolo e sua necessidade de se mostrar superior às adversidades apresentadas.

É justamente nesse momento da história que o gângster Tijolo perde o poder e conseqüentemente morre: por conta de sua ganância e fome de poder o personagem não percebeu que seus atos foram além do limite e alimentou uma grande sede de vingança por parte dos ciganos.

O diretor aproveita dos elementos de linguagem dos filmes de gângsteres para marcar seu estilo e assim criar uma narrativa que, de alguma forma, evidencia as mudanças na cultura inglesa, através da passagem do diamante pela mão de todos os personagens, seja de forma direta ou indireta (como é o caso dos ciganos). O importante para ele é levar o tema de forma bem humorada até o público para que, através do riso, aconteça uma reflexão sobre os assuntos apresentados, desde a história superficial do roubo, até as questões sociais mais complexas que envolvem o grupo dos ciganos.

O gângster Tijolo em *Snatch* é o vilão da história e sua importância na trama aparece no momento em que o personagem percebe que pode perder a credibilidade de grande mafioso após ser desafiado pelos ciganos e pelo trio de ladrões que roubou sua casa de apostas. Ele não vê outra alternativa além de criar uma punição que envolva muita humilhação (no caso da luta arranjada com os ciganos) e morte para os ladrões, que depois desaparecerão numa fazenda de porcos.

Guy Ritchie define seus filmes como “uma série de bons personagens, cômicos, que saíram dos desenhos animados e histórias em quadrinhos”⁸, ou seja, ilustrações humorísticas em que os personagens possuem características exageradas que dão ênfase a determinadas situações ou personagens.

A forma como o filme *Snatch* é contada nos mostra que o gênero dos filmes de gângsteres se expandiu e pode ser trabalhado para além de um único conjunto estilístico. Guy Ritchie injeta um novo fôlego no gênero quando trabalha a história de um golpe por um outro ponto de vista pois, além de nos contar a história sob a ótica do narrador/personagem *Turkish*, o que envolve inclusive um final feliz, também temos o desenrolar da história dos ciganos. Dentro da proposta de um filme do gênero, à partir do momento que o chefe do crime morre, outro assumiria seu lugar de forma que as histórias mantivessem um ciclo. No caso de *Snatch*, no entanto, o principal personagem que poderia assumir seu lugar de poder vai embora, a noite, junto com sua comunidade cigana.

⁸ Informações extraídas do documentário “*Making Snatch*” que faz parte dos extras do DVD do filme. Nesse documentário Guy Ritchie explica como foi toda a produção.

Apesar dessa diferença final na narrativa, o filme ainda preserva a estrutura e os elementos principais que são inerentes a um filme gângster, como: a construção do mafioso que impõe medo por onde passa, o uso das armas de fogo como principal modo de “eliminação” das ameaças e ascensão ao poder, o caráter urbano e as narrativas de assalto apresentadas no roubo bem sucedido da joalheria no começo do filme e o roubo mau sucedido da casa de apostas do meio do filme, as apostas clandestinas e as lutas envolvendo uma grande quantidade de dinheiro, as referências a outras produções do mesmo estilo que ajudam a reforçar o universo cinematográfico do gênero, entre outros elementos já citados anteriormente no decorrer do artigo.

Podemos afirmar que Guy Ritchie é fruto de uma nova geração de realizadores que usa os elementos *pop* para construir sua visão de mundo e, a partir daí, construir representações da nova realidade inglesa. Seu estilo se expande em toda sua obra, desde as primeiras produções – ousadas em termos narrativos – até as mais recentes megaproduções como é o caso dos dois filmes que contam a história de Sherlock Holmes dirigidos por ele, que apontam para uma possível nova fase desse diretor que inclui o uso dos gêneros cinematográficos. Todas as obras produzidas por Guy Ritchie trazem consigo marcas que tornam mais fácil reconhecê-las como sendo suas, sem contar que a cada filme o diretor deixa mais clara a sua relação com a cidade de Londres, seja pela escolha temática e de locações ou pela seleção de atores e a criação de personagens que marcar com suas gírias e trejeitos.

Os filmes de gângsteres fazem parte de um gênero que tem caráter cíclico pois, de tempos e tempos, vemos novas formas de se construir narrativas de crimes para novos públicos e novas gerações de audiência que, na maior parte das vezes não tiveram contato com o vasto histórico que esses filmes tem. As inovações apresentadas nas novas produções, como é o caso do *Mockney* fazem como que as novas gerações se interessem e desperte a curiosidade para, a partir daí, buscarem o melhor que o gênero pode oferecer.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arrigoni, M. (2011). Debatendo os conceitos de Caricatura, charge e cartum. In *Anais do 3º Encontro Nacional de Estudos da Imagem*. Londrina. Disponível em http://www.uel.br/eventos/enei-magem/anais2011/trabalhos/autores_M.htm. Acesso em 11.01.2012.
- Bordwell, D. (2005). O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In F. Ramos (org), *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional* (pp.277-301), vol. 2. São Paulo: Senac.
- Bordwell, D. (2008a) *Figuras traçadas na luz*. Campinas: Papyrus.
- Bordwell, D. (2008b). *Poetics of cinema*. Nova York: Routledge.
- Fazito, D. (2006). A identidade cigana e o efeito de “nomeação”: deslocamento das representações numa teia de discursos mitológico-científicos e práticas sociais. *Revista de Antropologia*, 2, 49, 689-729.
- Forshaw, B. (2012). *British Crime Film: Subverting the social order*. Inglaterra: Palgrave MacMillan.

Hughes, L. (2005). *Rough guide to gangster movies*. Rough Guides.

Manevy, A. (2006). Nouvelle Vague. In *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus.

Mascarello, F. (2006). Filme Noir. In *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus.

Wenders em busca da América perdida

RICARDO TSUTOMU MATSUZAWA

ricardo_matsuzawa@yahoo.com.br
Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo

Resumo

Este artigo examina o modo como Wim Wenders reflete a América idealizada de sua memória, construída através das produções hollywoodianas, com a realidade do sistema que ele vivencia com sua primeira experiência em Hollywood. Este confronto se faz a partir de uma produção paralela de filmes de ficção e documentários que acaba por refletir sua condição de cineasta em busca de respostas para o conflito entre uma América experimentada na memória e um modo ideal de fazer cinema em seus estúdios. Nesse contexto, dois tipos de produção se apresentam: 1) os filmes de urgência, no qual o diretor questiona sua identidade como cineasta confrontando a memória que ele tem do cinema americano, a vivência anterior como cineasta alemão e a experiência na América; 2) os diários filmados, no qual procura um lugar para dar continuidade de sua obra. Estas realizações vão levá-lo a transformar o seu olhar sobre a América e a renovar o seu olhar sobre a Alemanha. Neste artigo, observaremos os filmes de urgência: *Um Filme para Nick* e *O Estado das Coisas*.

Palavras-Chave: Wim Wenders; cinema; memória, América

Wim Wenders foi o primeiro cineasta alemão de sua geração a ser convidado para trabalhar em Hollywood. Depois de ter concluído *O Amigo Americano* (1977), sua primeira co-produção internacional, o cineasta conseguiu se projetar internacionalmente. Nessa época chamou atenção do prestigiado diretor e produtor americano Francis Ford Coppola, que o convidou para dirigir *Hammett* (1982). Wenders era oriundo do Cinema Novo Alemão. acostumado a trabalhar com autonomia e espontaneidade, teve dificuldades na realização de seu primeiro filme em Hollywood. Essa experiência foi desgastante, posto que um diretor que trabalhava com procedimentos autorais foi condicionado às duras exigências do estúdio. As concepções criativas eram subordinadas à indústria cinematográfica americana. *Hammett* teve inúmeros problemas e foram consumidos quatro anos para sua realização.

Nesse período, Wenders estava inseguro sobre o seu futuro como realizador e, para tentar discutir o momento que vivia, roda dois filmes de urgência: *Um Filme para Nick* (1980) e *O Estado das Coisas* (1982). Percebemos que Wenders faz uma reflexão sobre a sua própria carreira nessas peças de ficção. Dois filmes pequenos e baratos, nos quais o cineasta posiciona-se de forma autoral e independente.

Desse modo, os filmes de urgência surgem como resposta a experiência de trabalhar em Hollywood. Em *Um Filme para Nick*, uma tentativa de ficção sobre uma situação real e em *O Estado das Coisas* um retrato quase documental de uma

situação de ficção. Ambos os filmes falam sobre cinema e são feitos com urgência e impaciência pela impossibilidade de filmar em Hollywood da forma e da maneira que desejava.

UM FILME PARA NICK

O filme nasceu do desejo de Wenders e Nicholas Ray de realizarem um filme juntos. Naquele momento, Ray estava à beira da morte e esquecido pela indústria cinematográfica americana por não se curvar a ela. E Wenders enfrentava os problemas de tentar se inserir nela. Esse desejava que o filme fosse uma oportunidade de retorno para Ray.

Wenders registra a morte de Ray, como um testemunho da sua enorme importância para o cinema e sua própria obra. Essa importância é destacada em uma afirmação que Wenders faz retomando uma célebre frase de Godard: “Se o cinema não existisse, Nicholas Ray o tê-lo-ia inventado, tem, no entanto algo de errado: o condicional. Ray inventou o cinema. Como poucos” (Wenders, 1986: 167).

O diretor alemão faz este filme por impaciência, como admitiu para Peter Buchka em *Olhos não se compra*. Retoma os procedimentos de filmagem que conduziram a sua carreira, filmando com independência e espontaneidade. Com *O filme para Nick*, Wenders: “Consegue aquilo que precisava: aprovação, reconhecimento, sucesso. Recuperando a autoconfiança e voltando a acreditar que podia fazer filmes de interesse e admiração” (Buchka 1987: 18).

Na primavera de 1979, Wenders conseguiu uma folga de dois meses nas filmagens de *Hammett*. Ele partiu para Nova York para encontrar com Nicholas Ray, que estava com câncer, fazendo quimioterapia. Nick já tinha dito a Wenders o seu desejo de realizar um filme de baixo orçamento. Aproveitando a oportunidade deste tempo livre, eles se reuniram para definir a realização do filme.

Os argumentos que Nick possuía eram complicados demais para o pouco tempo de produção, uma vez que eles pretendiam rodar o filme de forma rápida e barata. Trabalhando juntos, partiram de uma idéia de Nick: resgatar o seu personagem de *Um amigo Americano*, Derwatt. Em *Um filme para Nick*, Derwatt também seria um pintor, mas agora em vez de fingir-se de morto, ele estava à beira da morte com câncer. Não consegue vender os seus quadros recentes, então começa a produzir falsificações dos antigos quadros que lhe proporcionaram fama e dinheiro no passado. Ele tem a intenção de trocá-los das galerias onde elas estariam expostas, vendendo os quadros originais para conseguir dinheiro. O pintor precisa de capital porque pretende fugir para a China¹ em um barco, um junco cheio de flores vermelhas, com um amigo chinês dono de uma tinturaria que também sofre de câncer.

Wenders propõe a mudança do personagem de um pintor para um diretor de cinema que tenta roubar os seus próprios negativos no laboratório, o que acontecia

¹ Existe uma expressão nos Estados Unidos, “to take a slow boat to China”, que significa: morrer.

com Ray: seu filme *We can't Go Home Again* ²(1972-1976)³ estava em um laboratório em Nova York, pois não possuía os seus direitos. Nick agora desempenharia o seu próprio papel no filme, mas pede a Wenders que ele desempenhe o seu também: “Você precisa também se expor” (Wenders, 1990: 133). Desse modo, tanto Wenders como Ray são personagens e diretores do filme.

Realizado a quatro mãos, é um filme onde ficção e documentário se confundem em um trabalho de difícil classificação, como aponta Wenders, não conseguindo classificá-lo: “nem sei sequer se ele é de todo um filme” (Wenders, 1990: 78).

O primeiro plano do filme (FIG.2) e um plano muito parecido com o utilizado no começo do filme *Um Amigo Americano* (FIG. 1). Wenders emula a mesma cena de seu filme anterior, mas no lugar de Dennis Hopper (Tom Ripley), encontramos ele próprio, Wenders, indo ao apartamento de Ray, o seu amigo americano. Podemos perceber uma analogia na apropriação desta cena: em *Um amigo americano*, Tom Ripley ia ao encontro de Derwatt, (Ray) a quem Wenders procura agora em *Um filme para Nick*, para trabalharem juntos de novo.



Fig.1



Fig. 2

Além da tentativa de resgate de Derwatt, existem outros fatores que podem aproximar *Um amigo Americano* e *Um filme para Nick*. A trama principal de *Um amigo americano* é sobre uma proposta feita por Tom Ripley ao personagem Jonathan (Bruno Ganz) para que ele cometa assassinatos já que sofre de uma doença terminal e não poderia ser ligado aos crimes; com os assassinatos ele teria dinheiro para a sua família depois da sua morte. Tom aproveita-se da condição terminal de Jonathan para tirar proveito próprio e tentar ajudá-lo. Se no personagem de Tom não fica claro uma reflexão ética e moral, em Wenders podemos perceber como estas questões o perturbaram a cada dia de gravação de *Um filme para Nick*:

Não é apenas uma questão de escrúpulos. A cada dia, em cada plano, nos perguntávamos: podemos fazê-lo? Temos permissão para fazê-lo? Toda a filmagem foi uma contínua reflexão ética e moral, e isso se nota no filme. A cada dia, contrariando nossos próprios desejos, renovávamos o compromisso de continuar por Nick (Wenders, 2005: 237).

² O filme é um trabalho coletivo que mostra a relação professor e os seus alunos de cinema.

³ O filme começa em 1972. Ele teve várias versões e participou de diversos festivais. Em 1973 foi exibido em Cannes. A versão mais conhecida foi finalizada em 1976. Um trabalho orgânico de Nicholas Ray, ele continuava remontando o filme até a sua morte em 16 de junho de 1979.

O filme mescla esta dualidade com dois suportes: a película e o vídeo. O filme começa com uma estrutura de filme de ficção, utilizando-se da película. Percebemos planos estudados, planejados, bem enquadrados, narrativa cronológica das ações. A primeira vez que temos a imagem de vídeo no filme, ela está de acordo com a montagem de ficção. Mas depois de sua apresentação sutil e pertinente, totalmente integrada à montagem anterior, o que se segue é uma mudança na forma que ela é utilizada, se constitui com uma edição mais ritmada, fragmentada, pontuada com a perda de sinal do vídeo, não cronológica. Observamos planos da equipe de filmagem, a indumentária do cinema, planos de *making of*, de ensaio.

A primeira cena que Wenders filma no filme é a palestra que Nick apresenta em Vassar, onde é apresentado o filme de Nick, *Paixão de Bravo* (1951), que possui uma das cenas prediletas de Wenders, uma coincidência porque o filme já estava programado para o evento. A cena em questão apresenta Jeff McCloud (Robert Mitchum) procurando recordações escondidas em um local debaixo da casa em que viveu a sua infância (FIG. 3). Cena que Wenders se apropriou de forma explícita em *No decurso do tempo*⁴ (1976). Bruno, um dos protagonistas deste filme, assim como Jeff, ao voltar à casa da infância procura recordações escondidas debaixo da escada da casa (FIG. 4). Wenders comenta esta cena para Nicholas Ray em *Um filme para Nick*: “Nunca vi uma cena que represente tão bem a volta para o lar”.



Fig. 3



Fig. 4

Wenders retoma esta cena não como uma cópia, mas para invocar as sensações que tivera quando assistiu o filme de Nicholas Ray. “Quando volto a imaginar esta cena, o fluxo da história também me agrada imediatamente, na minha memória: sem tensão e sem pressa, cada imagem transformando-se pouco a pouco numa escrita única, que se começa lentamente a olhar e a escutar” (Wenders, 1989: 166). Imagens que estão no território do cinema, não pertencem mais nem a Nick e nem a Wenders.

Esta mesma cena inserida no filme *Um filme para Nick* aparece de forma diferente de *No decurso do tempo*. Aparentemente ela tem uma função ilustrativa na palestra de Nick em Vassar, mas a cena pode ganhar outro contorno se lembrarmos que o filme *Paixão de bravo* foi realizado com um orçamento pequeno, com poucas

⁴ *No decurso do tempo*, um Road movie onde encontramos Bruno Winter (Rüdiger Vogler) um técnico de projetores de cinema e Robert/Kamikaze (Hanns Zischler) recém separado da esposa visitando cinemas desativados em um velho caminhão.

páginas de roteiro iniciais (16 páginas), escrito à noite por Nick em um processo não usual em produções de Hollywood. Esse método de trabalho causou a sua desgraça na indústria americana, tornando-o um exilado dela. Processo muito próximo ao trabalho do próprio Wenders, que assumiu publicamente uma grande ligação com este filme. O próprio enredo de *Paixão de bravo* também permite reconhecer uma identificação: Jeff, antes um grande cowboy com fama e dinheiro, é condenado a ficar a margem da profissão até a sua volta aos rodeios, o que causa a sua morte. Outro ponto a se refletir seria o próprio tema de *Paixão de bravo* como afirmado por Ray em Vassar: “Este filme não é um faroeste. Na verdade é sobre pessoas que querem ter o seu próprio lar”. Podemos apontar em Wenders a questão da busca de um próprio lar, uma identidade.

No processo de realização, Ray é internado no hospital. Wenders confronta-se com o medo de que, de alguma forma, o filme estivesse contribuindo para a morte de Ray, mas também o reconhece como um pai: “Eu me senti como um Édipo, que este filme o estivesse matando”. A filiação entre eles é ligada pelo cinema. Wenders foi influenciado por Ray e ambos eram sobreviventes da estrutura de produção de Hollywood. Como um anti-édipo, Wenders tenta com *Um filme para Nick* reconstituir a imagem do mestre, preservando a sua memória. O caminho para a morte seria o cinema, ele estaria vivo pelos registros da câmera.

Enquanto Ray estava internado no hospital, Wenders foi chamado para continuar o seu trabalho em *Hammett*. Antes de sua partida, Suzanne entrega o diário de Ray. Ele começou a escrever o diário quando descobriu que estava com câncer, dois anos antes. O diário funciona como um guardião de suas memórias e é tão precioso como as anotações e objetos de Ozu que Wenders encontra em *Tokyo Ga* (1985). Wenders destaca três palavras: curiosidade, imaginação, humildade. Palavras que motivaram o cinema de Nick e também o seu. Nesta cena ele retoma o plano da asa do avião (Fig. 5) observada por uma de suas janelas. Este plano aparece em seu primeiro longa-metragem *Summer in the city* (1970) e é encontrado em grande parte dos seus filmes. Os personagens de Wenders estão sempre em trânsito, viajando, quase sempre não por desejo e sim motivados por uma necessidade. Naquele momento Wenders, como um de seus personagens, precisava encontrar um rumo para os dois filmes que estava produzindo. Em *Um filme para Nick* para refletir experiências de sua vida, Wenders reproduz planos de sua gramática cinematográfica, imagens repetidas dos seus filmes.

Depois de quatro semanas, Wenders reencontra Nick já fora do hospital. Nick está ensaiando uma peça baseada em *Um relatório para uma academia* de Franz Kafka. No conto, um macaco, Pedro Vermelho, narra as transformações que ocorreram em seu processo de humanização, após anos de adestramento. Pedro como qualquer homem tem de se adaptar a comportamentos e atitudes, às vezes indesejáveis, para conseguir se integrar à sociedade. Para ser aceito, abre mão da liberdade e se condiciona ao que é imposto. Podemos resgatar um comentário de Nick em Vassar, que reflete como ele se coloca dentro destas regras impostas: “A realidade,

para uma pessoa maluca que alguns chamam de ajuste perfeito à sociedade, pode ser pura fantasia”.



Fig. 5

No ensaio temos apenas um ator no palco, Gerry Bamman (Pedro Vermelho). Wenders e Ray progressivamente durante o filme vão desconstruindo a narrativa estruturada nos moldes tradicionais. Aos poucos a metalinguagem é evidenciada através dos equipamentos do cinema, cenas de *making of*, ensaios e reflexões em *voz off*. No término do ensaio, temos a parte da peça de Kafka onde Gerry/Pedro se lembra do início de sua prisão e condicionamento social, condições que dialogavam com o que Nick e Wenders viviam. A cena é cortada com a intervenção de um plano aéreo onde podemos observar um junco chinês no rio Hudson. No momento em que a câmera se aproxima do junco, o som do vento é substituído por uma trilha sonora musical e o som diegético do ruído das hélices do helicóptero que grava este plano. Uma câmera de dentro do junco apresenta a imagem da equipe no helicóptero. Seguem vários planos de *inserts* de uma moviola posicionada no junco com o rolo da película solta da bobina, uma câmera, o seu *viewfinder*. Quando o filme volta para o teatro, temos um plano do público, a equipe de filmagem, aplaudindo calorosamente. E o plano seguinte mostra a imagem da câmera que registrou o público, ela está no meio do palco e Gerry está agachado ao lado da câmera. Temos a impressão que os aplausos eram para Gerry, mas talvez eles sejam para a equipe de cinema e o próprio cinema, representado por Ray.

A próxima cena se passa no cenário do quarto de hospital estilizado. Percebemos os dispositivos cinematográficos, a equipe se preparando para a filmagem. A cena é apresentada como uma adaptação de Rei Lear de Willian Shakespeare: Percebemos na atuação de Nick uma mescla de Lear e de si próprio, quando fala sobre sua própria doença em um momento Wenders cochila. Temos uma passagem para outra cena de sonho. A imagem mostra Wenders deitado na cama de hospital e ao seu lado Nick com um tapa-olho que o indaga: “De onde você veio?” A seqüência continua em um longo plano de quase seis minutos, em que Nick emite grunhidos, grita, começa a cantarolar e questiona seu estado:

Wim: Dizer corta
Corta
Ray: Vá em frente
Você deve dizer corta

Vá em frente, corte
Vamos corte
Corte
Wim: Não corte
Ray: Não corte
Corta!!!

As cenas são prólogos da morte de Ray dentro da montagem do filme. Sua despedida é a sua última fala no filme: “Corta!” Com esta fala como diretor que decide a duração dos planos, Nick definiu a sua última aparição no filme, e com a sua morte também o fim das filmagens.

No epílogo a equipe está reunida dentro do junco chinês. Bebendo e fumando conversam sobre Nick e o filme. Na proa, um vaso com (talvez) as cinzas de Nick. Tom Farrell comenta sobre a doença de Nick: “Acho que você faz de tudo que possa dar certo (cura para o câncer), que possa ajudar alguém”. Wenders responde: “Até fazer um filme”.

Um filme para Nick é um filme sobre um filme que não deu certo, se pensarmos na idéia original de Wenders e Nick. A doença de Nick impedia o andamento do filme, era o maior obstáculo e também o maior motivo para Wenders realizá-lo. Um filme que se coloca como oposição aos padrões americanos da indústria. Padrões onde a narrativa é construída para reforçar uma impressão de realidade, eliminando tudo que é desnecessário para a história. Onde o diretor tem que se ocultar, como um anônimo funcionário obediente aos burocratas que administram os estúdios.

Em *Um filme para Nick* a prioridade não é a história de dois amigos que querem realizar um filme. Essa motivação é apenas o detonador inicial para que reflitam sobre a realização fílmica, o próprio cinema, o seu modo de fazer, a opressão que sofrem os que não se sujeitam às imposições da indústria do cinema. Wenders deixa se expor, entrega-se como personagem do filme e de sua própria história, experimenta co-dirigir, dirige e é dirigido por Nick, um dos grandes realizadores do cinema clássico de Hollywood. Nicholas Ray faz parte da memória que retoma os filmes que Wenders assistiu, clássicos que o ajudaram a se constituir como cineasta. *Um filme para Nick* mostra dois amigos em que o próprio filmar é viver. Dois amigos que conseguiram se reconstituir com este filme.

○ ESTADO DAS COISAS

Wenders, com *Um filme para Nick*, conseguiu prestígio e reconhecimento da crítica. Mas os problemas de *Hammet* ainda continuavam. Coppola o obrigou a refilmar quase todo o filme e utilizou o ator Frederic Forrest, protagonista de filme, para filmar *O fundo do coração*⁵ (1982). Por conseqüência, Wenders teria um intervalo de quatro meses até que as filmagens recomeçassem.

Neste momento, Isabelle Weingaeten em uma conversa por telefone com Wenders fala sobre os problemas que estava enfrentando. A atriz estava atuando em

⁵ *One from the heart* (1982) dirigido por Francis Ford Coppola.

*Le territoire*⁶ (1981) do diretor Raoul Ruiz, filme que estava com problemas financeiros que podiam acarretar a interrupção das filmagens por falta de película. Wenders vai para Sintra em Portugal, local onde estavam sendo feitas as filmagens, e levou a película que havia sobrado de *Um Filme para Nick* para tentar ajudar Ruiz, Wenders afirma:

Encontrei uma equipe a trabalhar pacificamente. Sem stress e sem nervosismo, como é inerente às demais filmagens. Era um sonho. Nas filmagens de *Hammett* havia 200 técnicos e todos aqueles problemas: com o argumento, a fiscalização, etc. – ali, na serra de Sintra, trabalhavam serenos, livres de qualquer pressão. A não ser a falta de dinheiro. Isso era, para mim, o paraíso perdido (Wenders, 1990: 135).

Em Sintra, a caminho de um restaurante a beira mar para almoçar com a amiga Isabelle, por engano encontrou um hotel abandonado com o oceano invadindo a piscina e uma baleia morta na praia, Wenders decide fazer um filme naquele lugar. Um hotel isolado, um dos pontos mais ocidentais da Europa e mais próximo da América. “Querida fazer um filme a partir da minha própria situação entre dois continentes e falar deste medo de fazer um filme na América” (Wenders, 1990: 135).

As filmagens de *O estado das coisas* (1982) começaram pouco mais de um mês depois de ter encontrado o hotel abandonado. Wenders utilizou grande parte da equipe de *Le territoire*

O estado das Coisas (1982) mostra uma pequena equipe de cinema tentando realizar um filme; uma ficção científica chamada de *The Survivors* no litoral de Portugal. O grupo é obrigado a parar as filmagens com o fim da película e tentam sem sucesso falar com o produtor do filme para que ele mande o material para continuarem. Sem respostas, Fritz (Patrick Bauchau) diretor do filme, parte a procura de Gordon (Allen Goorwitz), o produtor, em Hollywood. Wenders continuava a buscar no próprio cinema uma resposta à posição que se encontrava naquele momento. Recolhe elementos da situação de Ruiz⁷ em *Le Territoire* (onde uma equipe produzindo um filme fica sem película) e retoma a sua própria experiência como um diretor europeu que busca o seu espaço de trabalho em Hollywood.

The Survivors se apresenta como uma ficção científica pós-apocalíptica. Uma praga devastou grande parte da população, e um pequeno grupo de sobreviventes vagam em um planeta Terra desértico. Na esperança de encontrarem outros sobreviventes, procuram o litoral, protegidos com óculos e máscara para evitarem a contaminação.

Wenders retoma os *B-pictures* para construir o prólogo de *O estado das coisas*. Os mesmos filmes B que Lang ficou condenado a realizar em Hollywood, e que Wenders assistiu em ordem cronológica em São Francisco em crise na realização de *Hammett*. Em *O estado das coisas*, o nome do personagem do diretor é uma homenagem a Fritz Lang e F.W. Murnau (Friedrich Wilhelm Murnau). O personagem é Friedrich Munro, mas é chamado pela equipe de Fritz, Fred, Fred Rico ou Friedrich. Em uma cena de Fritz em Hollywood, ele está andando na calçada da fama e passa pela estrela de

⁶ *The Territory* (1981) remake do filme *O dia em que o mundo acabou /Day the world ended* (1955) de Roger Corman.

⁷ Ruiz com Wenders é um estrangeiro. Um diretor chileno trabalhando no cinema europeu.

Fritz Lang, talvez comprovando a relação do nome de seu personagem e de Lang. Quanto a F. W. Murnau, Wenders confessa recebendo o prêmio Murnau em Bielefeld (17 de março de 1991):

Não é por casualidade que este filme seja em preto e branco e que o diretor do filme se chame Friedrich Munro. Tampouco não é por acaso que o filme comece na Europa, concretamente no cabo mais ocidental e Portugal, ali onde a Europa tem um nariz apontando a América, e que termine com a morte deste diretor em uma rua distante apenas uma hora de carro do lugar onde Murnau morreu. Friedrich, o diretor em uma cabine telefônica cita uma nota do diário de Friedrich Wilhelm Murnau: *I'm at home nowhere, in no house, in no country...* (Estou em casa em nenhum lugar, na não-casa, no não país) (Wenders, 2005: 205).

O personagem Friedrich Munro aparece como alter-ego do próprio Wenders, europeu como ele, tentando sobreviver às regras de produção de Hollywood e a incerteza de conseguir manter uma identidade. No filme, Wenders relaciona a sua filmografia com a de Munro: Dennis (Paul Getty III), personagem roteirista do filme, mostra em um computador para Friedrich a sua filmografia (FIG.6). Sobre esta estratégia Wenders comenta: “Alguns títulos são de filmes que nunca fiz, como *Trapdoor*. O primeiro, *Schauplatze* é também o nome de um dos primeiros filmes que fiz e se perdeu” (Ciment, 1988: 319).

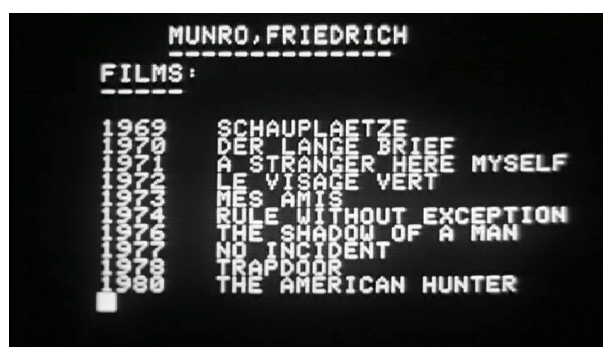


Fig. 6

O filme começa com cenas de *The Survivors* e em seguida cria um deslocamento para o universo fílmico da equipe de cinema após um longo travelling. Apresenta todos os elementos necessários para a construção da ilusão do cinema. Como em *Um filme para Nick*, a discussão de *O estado das coisas* é o próprio cinema ou a impossibilidade de fazê-lo. Agora os protagonistas são as pessoas que estão por trás deste processo, a equipe do filme, o grupo que tenta realizar *The Survivors*.

Wenders não apresenta os personagens da equipe executando as suas funções na confecção de um filme como François Truffaut fez em *A noite Americana* (1973). A impossibilidade da equipe de *The survivors* continuar a trabalhar faz com que ela apareça matando o tempo enquanto esperam, evidenciando as suas pequenas excêntricas. Mas o cotidiano dessas pessoas, para Wenders, está ligado à literatura, à música e a própria produção de imagens. O filme mostra a atriz que passa o dia lendo e fazendo anotações em um caderno, o técnico de som que toca blues em sua guitarra, a atriz que tenta aprender violino, o ator que fotografa, o ator que aprende

uma nova língua, a assistente que pinta gravuras, as crianças que gravam com uma câmera de vídeo ou fotografam. O cotidiano desses personagens é mostrado como pequenos momentos, instantâneos da vida como as fotos de uma *Polaroid*

Esse grupo formado por pessoas de diversas nacionalidades é visto com carinho por Wenders. Esta questão é destacada na cena em que Fritz, após saber que o negativo tinha acabado, empresta um livro para Anna (Isabelle Weingarten), atriz do filme. Em seguida, ela começa a ler um trecho:

Esse povo tinha uma espécie de coragem que talvez fosse o melhor dom do homem. Era a coragem daqueles que simplesmente seguem em frente dão o próximo passo além de toda a resistência razoável raramente considerando a si mesmo como mártires e jamais vendo a si mesmos como corajosos.

O áudio dessa leitura do livro pela personagem Anna é acompanhado por uma imagem da equipe desmontando o set, trabalhando e conversando. O livro que Fritz empresta para Anna é *The searchers* de Alan LeMay, romance que deu origem ao filme *Rastros de ódio* (1956) de John Ford, que o próprio LeMay roteirizou. Uma menção de Wenders aos primeiros filmes que o fascinaram na infância, os *western*:

No começo foi antes de tudo o western, os outros filmes americanos a que eu assistia – comédias, aventuras – existiam nos cinemas de outras nacionalidades. O *western* não: era uma experiência totalmente única. Assim como a paisagem e os heróis e as heroínas que tinham como objetivos, outras vidas além daquelas que eu conhecia através do cinema (Ciment, 1988: 306).

Wenders constantemente apropria-se das suas lembranças e referências do território do cinema trabalhando-as em seus filmes. O cinema é a sua referência constante e constituinte da sua memória.

O textos de LeMay reaparecem no filme, sempre lidos por algum personagem, Anna ou Fritz, em contraponto a outras situações do filme, um subtexto faz também uma referência a *The searchers- Rastros de ódio* na sequência em que Fritz está em Los Angeles e passa de carro na frente de um cinema que exhibe o filme .

A história do filme *Rastro de ódio* é sobre a busca de um homem, Ethan Edwards, (John Wayne), um ex-soldado confederado atrás de sua sobrinha, capturada por índios comanches. Por cinco anos ele não se entrega nem se rende a nada. Talvez a obstinação de Ethan seja como a das equipes de cinema que a todo custo querem terminar um filme.

Em um discurso em um jantar na noite em que as filmagens foram interrompidas, Fritz, com um chapéu de cowboy tenta tranquilizar a equipe, pede desculpas pelo que estava ocorrendo e diz:

Tem muita coisa acontecendo ao mesmo tempo. Se tivéssemos mais de uma câmera, mas não temos uma. Tudo isto é ficção. Às vezes parece *Sublime obsessão* daqui a pouco parece mais *Paixão dos fortes* ou *The Jack of hearts*.

Fritz como alter-ego de Wenders associa os problemas do filme e os seus próprios, com outros filmes e o próprio cinema. No território do cinema e da sua memória, o personagem relaciona estas questões ao melodrama de Sirk, *Sublime*

obsessão (1954) e dois faroestes: *Paixão dos fortes* (1946) e *The Jack of hearts* (1919). O destaque fica para o filme de Ford, já que Fritz está com uma roupa preta e um chapéu muito parecido com o do personagem Doc Holiday (Victor Mature), lendário personagem do Oeste americano, um pistoleiro bêbado e tuberculoso. Durante o discurso, Fritz está alcoolizado e tosse como se fizesse referência a Doc Holiday. Em *Paixão dos Fortes* há o duelo de um grupo mais fraco, Holiday e o xerife Wyatt Earp (Henry Fonda) contra uma quadrilha sanguinária dos irmãos Clanton. Uma referência pertinente se pensarmos no pequeno grupo de Sintra em oposição a Hollywood.

Podemos dividir o filme em três blocos: o filme dentro do filme, *The Survivors*; a equipe em Portugal tentando passar o tempo em uma eterna espera; e Fritz em Hollywood. Podemos identificar distinções e procedimentos diferentes em cada uma delas. O primeiro é uma emulação dos filmes B, o segundo é composto como um registro sobre a espera e a impossibilidade de ação e o terceiro apresenta elementos de um filme policial em que a ação é deslocada apenas para Fritz. Nesse último bloco, ele vai à procura de todas as pessoas que possam saber sobre o paradeiro de Gordon, investigando e despistando carros que o perseguem. Dentro de um carro conversível cruza *highways*, *freeways*, neons, postos de gasolinas, lojas de *fast-foods*, estacionamentos. “É nesses espaços que as personagens wendersianas perambulam tentando encontrar a sua identidade” (Martins, 1998: 73).

Em outra cena, o personagem Fritz em uma cabine de telefone conversa com Kate (Viva Auder): “Não me sinto em casa em nenhum lugar, em casa nenhuma, em país nenhum”. Wenders confessa que este trecho do diálogo é uma citação de Murnau, que diz: “mas onde é este filme, onde é que você se sente em casa?”. Sobre esta estratégia, ele comenta:

Julgo que o filme (*O estado das coisas*) define o seu ponto de vista pelo fato de apresentar e manter esta tensão dialética entre o que é europeu e o que é americano. Enquanto filme, coloca ambas as coisas diante dos olhos, e fica ele próprio no meio. Que ele me reenviou depois, de modo muito decidido e enérgico – ou melhor, que me enviou mais uma vez – para um filme europeu ou para o meu passado alemão, isso é inequívoco (Wenders, 1990: 61).

Como Wenders, o personagem de Fritz se sente estrangeiro. A sua própria nacionalidade não fica clara no filme. Na cena em que Robert mostra no computador a sua filmografia do personagem, podemos perceber que ele nasceu em Genebra, Suíça. Mas na cena dentro do trailer, Gordon o chama de um maldito alemão surdo e mudo. “Um alemão escolhido na droga do Chateau Marmont”. Nesta mesma cena, Fritz questiona o seu trabalho em Hollywood⁸ e sussurra: *todesboten*. Uma palavra em alemão que significa mensageiro da morte.

Na cena que mostra o encontro de Fritz e Gordon, dentro de um trailer, temos uma longa discussão sobre a condição de ambos e o próprio cinema. Podemos apontar em um diálogo dos dois personagens o questionamento entre a relação das histórias nos filmes e a realidade:

⁸ Fritz fica 10 anos em Hollywood antes de voltar para Europa para realizar *The Survivors*.

Gordon: Você só precisava de uma história, Friedrich.
Eu vivo dizendo isso.
Sem uma história você não é nada.
Não se faz um filme sem uma história.
Já viu uma casa sem paredes?
É a mesma coisa.
Não se faz uma casa sem paredes.
Um filme precisa de paredes, Friedrich.
Precisa de paredes! Entende.
Fritz: Paredes por quê?
O espaço entre personagens agüenta o fardo.
Gordon: Não. Não. Você está falando no espaço entre as pessoas.
Esta falando da realidade.
Dane-se a realidade, Friedrich!
Quando você vai acordar.
O cinema não se trata da vida.
Ninguém quer ver isso.

Percebemos o confronto de duas concepções de cinema, uma centrada na história em si e outra nos personagens. Estas concepções podem estar relacionadas de forma geral com o cinema Americano e o Europeu. Este confronto é constituído em *The survivors*, na medida em que mostra um realizador e uma equipe europeia trabalhando com o capital americano e suas diferenças. O mesmo dilema é vivido pelo próprio Wenders em *Hammett*, que com o “seu olhar europeu” está em confronto com Hollywood e o seu esquema de produção e concepção de cinema.

Em *O estado das coisas*, Wenders coloca lado a lado estes dois olhares. As cenas que passam em Sintra evidenciam um filme de personagens, onde quase não existe ação enquanto as cenas em Hollywood mostram uma mudança drástica de condução. Esta diferença é comentada por Wenders sobre a cena do *travelling* que mostra a passagem de *The survivors* para a equipe em Sintra:

Fizemos, com grandes dúvidas da minha parte, aquele movimento lateral de câmara que conduziu de um filme de ficção científica para a imagem das suas filmagens. Isso foi comparável a um aborto. Sacrificamos a ficção em prol de um filme que fala da impossibilidade de contar uma história em um filme. Houve somente, no fim deste “filme-tese”, com o episódio americano, um pedacinho de ficção que salvou este filme de anti-ficção (Wenders, 1990: 135).

Nesta cena do trailer, Gordon também questiona Fritz e a si próprio por terem decidido realizar *The survivors* em preto e branco, já que ninguém quer mais assistir a filmes desta forma. O próprio Wenders escutou esta mesma frase quando queria rodar *Hammett* sem cores. Para justificar a escolha do preto e branco, Wenders retoma uma frase de uma entrevista sua sobre o filme *Alice nas cidades* (1973) na voz do personagem de Joe (Samuel Fuller): “A vida é colorida, mas preto e branco é mais realista”. *O estado das coisas* é o seu último longa-metragem realizado totalmente em preto e branco. Realizado com procedimentos que são adversos ao esquema de produção de Hollywood. O mesmo esquema em que o personagem Fritz ficou condicionado por dez anos, como reflete na cena no trailer em que conversa com Gordon:

Contar dez vezes ou várias vezes era sempre a mesma história. No começo era fácil por que eu passava de uma cena para a outra. Mas agora, nas manhãs eu

tenho medo. Eu sei como contar histórias, incessantemente. Conforme a história vai surgindo a vida vai se esvaindo. Tudo acaba compactado em imagens. Mecanismos. Morte é só disso que as histórias falam. Todas as histórias falam da morte. Todesboten (Mensageiro da morte).

Gordon responde: “Morte, Friedrich. É disso que se trata. É a melhor história do mundo. Só perde para as histórias de amor”. O filme termina com a morte de Fritz e Gordon. Essa opção do roteiro reafirma a preferência de Hollywood e a sua forma de contar histórias. “A morte no cinema” é talvez a morte do cinema que Fritz e Wenders procuravam. A seqüência final se passa em um estacionamento, onde os personagens descem do trailer e após um longo abraço conciliatório do produtor americano e do diretor estrangeiro, Gordon cai morto. O filme não mostra os assassinos, apresenta apenas o som do carro em fuga e dos tiros. Na cena seguinte, Fritz saca a sua câmera super 8 (FIG. 7) como se empunhasse um revólver a procura dos criminosos e leva um tiro. As imagens produzidas pela sua câmera caindo continuam até o último frame congelado quando ela chega ao chão. Fritz como se antecipasse o que ia acontecer, afirma: “Conforme a história vai surgindo a vida vai se esvaindo”.



Fig. 7

CONCLUSÃO

Um filme para Nick e *O estado das coisas* surgem como resposta a esta experiência de trabalhar em Hollywood. Dois filmes que falam do cinema e da impossibilidade de filmar. Ambos os filmes são feitos com urgência e impaciência pela impossibilidade de filmar em Hollywood da forma e da maneira que Wenders desejava.

As circunstâncias levaram Wenders a filmar em Portugal, mas ele fica intrigado como este país. Portugal o fazia lembrar sua infância, como ele próprio comenta:

Portugal é muito diferente da Alemanha e, entretanto, encontrei ali, sobretudo em Lisboa, lembranças de minha infância. Essas imagens não existem mais na Alemanha, pois trinta anos são passados, mas coisa espantosa, elas permanecem em Portugal, e era como se eu revisse as primeiras cidades que conheci quando tinha sete ou oito anos: os antigos carros da década de 50. Os bondes, as mesmas casas. Tudo me parecia familiar. O mesmo acontecia com as paisagens. Sentia-me em casa, embora fosse um país estrangeiro cuja língua eu não falava (Ciment, 1988: 319).

Wenders encontrou em Portugal a Europa de sua infância. Em Portugal, havia vários elementos muito próximos ao que o cineasta tinha experimentado quando criança. A convivência com estes elementos provocou um resgate de lembranças em sua memória. Elementos que não eram mais possíveis resgatar na Alemanha Ocidental.

O cineasta utilizou dessa experiência num outro filme posterior realizado em Portugal, *O céu de Lisboa* (1994). Neste filme, resgata o personagem de Fritz (Patrick Buchau) para novamente discutir o cinema. E em *Asas do desejo* (1986), trabalha esta sensação com a própria Alemanha Oriental. Esses filmes apresentam uma nostalgia de um passado, extrapolando o território do cinema e também focando na experiência do cotidiano. A questão da identidade, presente em outros filmes, é configurada de forma diferente depois do seu primeiro exílio voluntário.

A experiência nos Estados Unidos, com *Hammett* e seus filmes feitos à margem dela, faz com que Wenders reflita em relação à questão da pátria e como as histórias se colocam em seus filmes. A Hollywood que Wenders imaginava e que estava presente em sua memória, com os seus heróis como Nick, não existia mais ou jamais existiu. O diretor reflete e experimenta o cinema com seus próprios filmes. Wenders tenta descobrir no seu trabalho a sua identidade e o seu próprio cinema.

Através de fotos envelhecidas, antigos filmes super 8, imagens obtidas com *polaroids* amassadas carregadas no bolso, Wenders resgata fragmentos para criar uma complexa estrutura narrativa que retoma um passado essencial à compreensão do presente. Por exemplo a Alemanha Oriental que remetia a Europa de sua infância, e os westerns, assim como toda a cultura pop americana que influenciou a Alemanha do pós-guerra, assim como a idealização da América está presente em diversos filmes. Ao realizar *Hammett*, o cineasta confronta a América idealizada através da memória com a sua vivência real. Com os filmes de urgência busca uma resposta a esse questionamento e também ao modo ideal de fazer cinema. Nestes filmes, Wenders traz elementos da sua memória e de sua experiência anterior no cinema alemão e confronta-os com a experiência na América. Quando começa a perceber que não faz parte do esquema de produção americano, questiona a sua identidade como cineasta.

Nessa tentativa de repensar o próprio cinema, encontra a sua identidade como cineasta europeu na realização de *Paris, Texas* e *Asas do Desejo*. Dois modos de dar sentido a sua própria obra com a construção de uma identidade pessoal através da memória que as imagens apresentam. Esse processo reconstrói também a identidade de Wenders como cineasta. Transforma o seu próprio olhar sobre a América e renova o seu olhar sobre a Alemanha. Ou seja, essa experiência de amadurecimento demonstra uma nova fase do cinema wendersiano que envolve diversos aspectos formais. O principal é a ênfase na história, no sentido que abrange a narrativa. O cinema de superfície não é mais importante, já que as imagens deveriam estar no segundo plano. Wenders pensa o cinema como um registro de impressões de imagem. A busca da realidade tem o objetivo de manter essas impressões e a memória. Nesse sentido, o cinema se coloca como um guardião da memória. Como os anjos

de Asas de Desejo, para o cineasta, o cinema eterniza o momento. Mas, no caso da experiência cinematográfica, é possível vivenciá-la e compartilhar a sua memória.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Buchka, P. (1987). *Os olhos não se compram*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Ciment, M. (1988). Entrevistas com Wim Wenders. In *Hollywood entrevistas* (pp. 301-340). São Paulo: Brasiliense.
- Cook, R. & Gemunden, G. (1997). *The Cinema of Wim Wenders - Image, Narrative, and the Postmodern Condition*. Detroit: Wayne State University.
- Dubois, P. (2004). *Cinema, vídeo e Godard*. São Paulo: Cosac Naif.
- Graf, A. (2002). *The cinema of Wim Wenders - The celluloid highway*. London: Wallflower.
- Marzabal, I. (1998). *Wim Wenders*. Madri: Cátedra.
- Peixoto, N. B. (1987). *Cenários em Ruínas – A realidade imaginária contemporânea*. São Paulo: Brasiliense.
- Wenders, W. (1990). *A lógica das imagens*. Lisboa: Edições 70.
- Wenders, W. (1989). *Emotion pictures*. Lisboa: Edições 70.
- Wenders, W. (2005). *El acto de ver*. Barcelona: Paidós, 2005.
- Wenders, W. (2000). *My time with Antonioni*. London: Faber and Faber.

Centopéia Humana: o Frankenstein Pós Moderno

TIAGO DE PAULA OLIVEIRA

tiagodepauloliveira@terra.com.br
Fundação Armando Álvares Penteado (Brasil)

Resumo

O objetivo do presente artigo é discutir a hermenêutica do mal a partir da narrativa visual da franquia de horror Centopéia Humana e a representação da condição humana, e da angústia existencial em um mundo Pós Moderno, sem esperanças, distópico e, por isso mesmo, bem diferente da sociedade que gerou Frankenstein (O Moderno Prometeu), publicado em 1818 e de autoria de Mary Shelley e suas sucessivas versões para o cinema em diferentes momentos ao longo do século XX. O filme é um Frankenstein vazio, produto da modernidade tardia nascida sob a rubrica do horror ao poderio supostamente ilimitado das ciências, do saber especializado e da tecnologia. Ao confrontar o filme com os conceitos de Pós-Humano e Pós Modernidade destacamos o uso instrumental da ciência como artefato de destruição em massa e a narrativa fílmica em particular, como um subproduto instrumental da própria cultura diante dessa realidade fragmentária.

Palavras-Chave: Cinema; pós modernidade; mal; comunicação; rede

“Centopéia Humana” é um filme de baixo orçamento e bizarro, no qual o diretor Tom Six consegue trazer o mal na sua faceta mais radical: o Inumano. Vale explicar que o presente artigo pretende discutir a partir da narrativa visual dessa franquia de horror a representação da condição humana, da angústia existencial e dos limites de uma hermenêutica do mal no mundo contemporâneo Pós Moderno, sem esperanças e distópico e por isso mesmo bem diferente da sociedade que gerou Frankenstein (O Moderno Prometeu), publicado em 1818 e de autoria de Mary Shelley e suas sucessivas versões para o cinema em diferentes momentos ao longo do século XX e de toda aventura da sociedade industrial.

A Pós Modernidade ou a Modernidade tardia iniciada segundo grande parte dos estudiosos da cultura contemporânea às 8 horas, 16 minutos e oito segundos da manhã de uma segunda-feira, dia 6 de agosto de 1945, na área central da cidade japonesa de Hiroshima quando foi lançada a bomba que resultou na morte de 100 mil pessoas, graças a um artefato atômico construído por cientistas é o marco de uma aliança obscura, e dissimulada entre razão e irracionalidade, ciência e técnica, capaz de criar tamanha frieza que expulsa a humanidade de sua metafísica, aquilo que nos parece bom ao permitir ao Homem abandonar o pensamento mágico e se guiar pelo caminho epistemológico da construção do conhecimento tal como o conhecemos hoje também é aquilo que destrói a própria humanidade. Seria a precariedade da condição humana a responsável paradoxalmente por destruir a humanidade.

Escrito e dirigido pelo holandês Tom Six, o filme de 2009 que deu origem à franquia tem em seu elenco os atores Dieter Laser, Ashley C. Williams, Ashlyn Yenie e Akihiro Kitamura, é produzido por Ilona Six e fotografia de Goof de Loning e conta a história de um médico alemão que seqüestra três turistas e os une cirurgicamente, boca ligada ao ânus, formando uma “centopéia humana” que dá nome a trama. Graças ao sucesso de sua criação, o médico começa a treinar seu animal enquanto tenta escondê-lo do resto do mundo e de todas as outras pessoas, que ele já não convivia antes de seu experimento e que revelam o característico isolamento imposto ao homem na Pós Modernidade, pois o outro sempre pode revelar partes de mim, com as quais não gostaria de lidar.

Apesar de inegáveis pontos de contato com seu antepassado Frankenstein, de Shelley, como por exemplo, o fato de ambas narrativas serem centradas na intervenção humana na suposta criatura divina que seria o próprio Homem, a junção de pedaços de pessoas por meio da ciência, as comparações talvez devam parar por aí, pois a Centopéia Humana de certa forma é a antípoda de Frankenstein, é a negação de cada um dos valores defendidos no projeto de Modernidade que era antecipado e alardeado com um valor moral positivo na obra de Shelley. Enquanto um, vê o desenvolvimento da sociedade industrial e técnico-científica como um mundo cheio de promessas promissoras para a humanidade, tal como o tema transcendência da morte e da condição humana, o filme aqui analisado vê o outro apenas como uma vida para consumo, tal como preconiza Bauman (2008), e vê no outro apenas peças de um projeto maior, revelando uma relação sutil entre o fetichismo da mercadoria, celebrado em Frankenstein e o fetichismo da subjetividade, percebido em Centopéia Humana, tal como apontado em Vida para Consumo:

“Se foi o destino do fetichismo da mercadoria ocultar das vistas a substância demasiado humana da sociedade de produtores, é papel do fetichismo da subjetividade ocultar a realidade demasiado comodificada da sociedade de consumidores”

Para efeito de compreender a análise proposta, vale ressaltar aqui a conclusão de Chladenius, em Verdade e Método de Gadamer (Parágrafo 86), sobre a diferença entre compreender um discurso ou um autor de um dado discurso, num determinado contexto:

“...compreender plenamente um autor não é o mesmo que compreender inteiramente um discurso ou um escrito. A norma para a compreensão de um livro não seria, de modo algum, a intenção do autor. Pois, “como os homens não são capazes de abranger tudo com sua visão, assim suas palavras, discursos e escritos podem significar algo que eles próprios não tiveram a intenção de dizer ou de escrever”, e, portanto, “quando se busca compreender seus escritos pode-se chegar a pensar, e com razão, em coisas que aos autores não ocorreria”.

Espero com isso, ter deixado claro que o artigo encontra-se no esforço de compreender o discurso do filme como parte do “zeitgeist” (espírito da época) no qual está imerso.

Paradoxalmente, enquanto Frankenstein é produzido num mundo que acreditava na possibilidade da ciência redimir o Homem e na possibilidade disso tornar a

jornada humana mais interessante, e fruto de um período onde havia a crença em uma reflexão em torno da coletividade que talvez possamos chamar de Projeto de Modernidade, Centopéia Humana é vazio, não crê em nada além da própria falta de limite do homem e na sua busca por saciar suas fantasias por mais sórdidas que “essa em especial”, de ligar pessoas pelas bocas e ânus possa parecer para a maioria de nós.

Justiça seja feita, o filme de horror em análise não é o primeiro a ser violento, talvez sequer seja o mais violento, mas talvez seja o mais representativo do momento contemporâneo. O filósofo Vilém Flusser em sua obra *Pós-História*, já definiu como marco desse período o nazismo. Durante a II Guerra Mundial cada um de nós, e, todos simultaneamente, utilizamos ou nos omitimos em relação ao uso da razão para sistematicamente eliminarmos ou deixarmos serem eliminados assepticamente milhões de outros seres humanos, contabilizados por um sistema da IBM.

O discurso da ciência pode ser estendido sobre todos os terrenos do saber, e pode ocupá-los. Ao fazê-lo, torna ele todos esses terrenos isentos de valor e, ultimamente, isentos de causa. Desvaloriza e descausaliza todo o saber humano. Consegue tal feito ao traduzir as proposições do saber extracientífico para proposições científicas (Flusser, 2011: 59).

Se “Deus está morto”, tal como afirmou Nietzsche e como grita hoje Ozzy Osborne, na volta da banda Black Sabbath, nós ao ocuparmos “seu” lugar, devemos ter humildade para assumirmos sermos tão cruéis e omissos quanto esse “Deus morto”, o que permite inferir sentido à abjeta experiência estética proposta pelo filme de horror como um conto pós-moderno e distópico do velho sonho humano de ser Deus e assim comandar os desígnios da humanidade.

No entanto, cabe ressaltar que a morte de Deus antecede um interessante fenômeno percebido pelo pai do liberalismo protestante Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher (2000), que irá influenciar a maneira de crer para sempre ao tentar harmonizar Cristianismo e Iluminismo de uma maneira repudiada até hoje nos círculos cristãos classificados como mais conservadores:

“Por que tenho admitido que a religião não pode manifestar-se plenamente senão em um número infinito de formas totalmente determinadas? Só pelas razões que foram expostas quando falei da essência da religião. A saber, porque cada intuição do Infinito tem plena consistência própria, não depende de nenhuma outra e tão pouco implica necessariamente nenhuma outra; porque seu número é infinito e nelas mesmas não se dá nenhuma razão pela qual tenham de referir-se uma à outra deste modo e não de outro; todavia, cada uma aparece de uma forma completamente distinta... A única possibilidade de que a totalidade da religião possa existir é que todos esses diferentes pontos de vista de cada intuição, que possam surgir desta maneira, se dêem realmente; e isto só é possível em uma infinidade de formas diferentes...”

A manifestação da religião não dogmática descrita acima traz os germens da pluralização da verdade religiosa com a qual o Cristianismo, com seu discurso exclusivista, teria de lidar não só ao tempo do Iluminismo, mas, a partir de então, ao longo de toda a sua história e a transformação da ciência em um espécie de crença religiosa é parte do processo em curso da Pós Modernidade, evidenciado pelo

status de verdade a tudo que é classificado com científico, desconsiderando que a asserção científica é sempre precária e que o ideal da “episteme”, como um conhecimento seguro e universal, fora abandonado com adoção do método por Descartes no século XVII.

O relativismo gerado no âmbito científico espalha-se pelas ciências humanas e vai permitir reflexões cada vez mais profundas e, no caso em particular, essas reflexões chegarão a um Deus renegado a sua própria fantasia e delírio, sem lastros morais, apenas potência e desejo de potência para fazer do mundo o que soberanamente quer e só. Veja o que diz o pesquisador Wilson Roberto Vieira Ferreira, editor do blog “Cinema Secreto: Cinegnose”:

Se os gêneros ficção científica e terror exploram principalmente os temas do Pós-Humano e do Desumano, em “A Centopéia Humana” temos uma novidade: o tema do Inumano, poucas vezes trazido para as telas do cinema pela sua maneira radical e perturbadora de encarar o Mal. Não se trata mais de impingir o horror, sofrimento e a morte final à vítima. Mas retirar dela toda sua humanidade ao fazê-la regredir à condição animal por meio dos próprios instrumentos da evolução humana: Ciência, Técnica e Razão.

Para ele, não é novidade nos gêneros de ficção científica e terror o tema do Pós-humano, presente desde as várias histórias apresentadas em diferentes versões para o cinema de Frankenstein, passando por filmes como “Videodrome” (1983) e eXistenZ (1999), do diretor canadense David Cronenberg. O cinema abriga diversas fantasias onde o homem quer ser Deus e tenta produzir vida a partir de seres híbridos, desde a mitologia grega há essa tentativa. O horror no pós-humano é quando a ambiguidade é vencida pelo lado inorgânico, máquina, Deus dessa ambivalência.

Diferentemente do que o incauto possa pensar, o Desumano está no campo da moralidade e da “hermenêutica do mal”. Torturas, humilhações e assassinatos são impingidos por um serial killer, um monstro sobrenatural ou um psicopata. Pense num filme como “Jogos Mortais” (Saw, 2004): o vilão aprisiona pessoas em jogos para punir atos pregressos imorais ou anti-éticos das vítimas.

Até mesmo o sanguinário personagem Alex do filme “Laranja Mecânica” (Clockwork Orange, 1971) sabe que suas atrocidades são puníveis pelo Estado e teme ser pego. Teme a lei e foge para não ser preso. Tanto Alex, quanto Jigsaw são, portanto, imorais.

Há sempre um esforço hermenêutico do mal nas perspectivas teóricas Pós Humana e Desumana, pois o psicopata ou assassino é cruel em decorrência de algo, que conforme essas narrativas mostram, acabam tentando racionalizar o mal, buscando uma explicação para aquilo que nos causa náusea e mal estar, tal como supõe Gadamer (1997: 253): “A necessidade de uma hermenêutica caminha lado a lado com o desaparecimento do compreender-por-si-mesmo”.

Na perspectiva Inumana, acabamos abandonados por toda uma tradição hermenêutica familiarizada com um determinado tipo de mensagem, percebemos que há um abandono do horizonte das referências contra as quais essas outras narrativas eram construídas, tais como o Humanismo, a Ética e a Moral.

A Centopéia Humana simplesmente e cientificamente ignora essa tradição, daí sua violência estética e discursiva, pois é uma ruptura a uma determinada maneira ideológica de representar o mal. O Homem desconecta-se do Todo, deixando de ser criatura para se impor como criador.

O pai do liberalismo protestante, Schleiermacher (2000), já alertava a importância do homem permanecer parte do Todo (Deus):

“Intentai, pois, renunciar a vossa vida por amor ao Universo. Aspirai por destruir já aqui vossa individualidade e a viver no Uno e Todo, aspirai por ser mais que vós mesmos, para perderdes pouco quando vos perderdes a vós mesmos; e quando vos confundires com o Universo, na medida em que o encontréis aqui entre vós, e surja em vós um desejo maior e mais sagrado, então haveremos de falar ulteriormente sobre as esperanças que a morte nos proporciona e sobre a infinitude em direção a qual infalivelmente nos elevamos mediante ela.

Schleiermacher ensinava que Deus (ou o Todo), em algum sentido, confunde-se com sua criatura. Aliás, o apelo que elas encerram demonstra que tudo se resume no fortalecimento da consciência do Todo e, especialmente, na descoberta do vínculo com o infinito já existente dentro de cada um. O Inumano não surge apenas sem essa referência moral, não apenas desconectado do Todo, mas nesse caso o Todo é repleto de vazio, ausência e daí a atual perplexidade do Homem contemporâneo desprovido de qualquer tipo de entendimento metafísico do que é ser humano.

A novidade do filme não é mais subjugar, humilhar ou destruir pelo horror, medo ou tensão. E muito menos se trata de querer punir a vítima com o sofrimento e a morte. A narrativa mostra que o desenvolvimento tecno-científico, por meio do qual cada ser humano se fez Deus é paradoxalmente uma máquina de anular qualquer humanidade ao fazer a vítima retroceder ao estágio animal. As vítimas morficamente alteradas rastejam unidas, cagam umas nas bocas das outras fazendo parte de um novo ser abjeto feito de gente, sem ser gente. Será?

O homem e a humanidade retrocedem a uma forma primal, na qual não há mais hermenêutica, mas apenas um palíndromo jocoso do mal: tudo é levado a cabo justamente por instrumentos resultantes da evolução humana baseada no tripé: ciência, razão e técnica.

Dr Heiter (Dieter Laser), cirurgião especializado em separações de gêmeos siameses é nosso cicerone ao longo da narrativa canhestra. Ele vai didática e assepticamente, com uma frieza profissional, explicando pro meio de um “data show” seu projeto: unir aquelas três pessoas formando um único tubo digestivo, parte “A”, “B” e “C”, cabeça, corpo e calda, para criar a primeira centopéia humana, arrancando-lhes cirurgicamente o osso da patela, no joelho, para que eles não consigam ficar eretos e, dessa maneira, caminhem tal como o animal homônimo.

O estoicismo, escola filosófica fundada por Zenão de Cítio no século III antes de Cristo, é a opção com a qual esse médico-cientista pós-moderno sadicamente percorre seus “afazeres” apática e indiferentemente às emoções de seus semelhantes.

Assim como na literatura de Sade, que assassinos e libertinos impingem metodicamente uma série de perversões e depravações às vítimas, fica demonstrado que nos

subterrâneos da ciência e da virtuosidade técnica reside uma violência cometida com os mesmos instrumentos que ideologicamente seriam os responsáveis por exterminá-la.

A violência paradoxalmente torna-se apenas o outro lado da razão, praticada com os mesmos instrumentos da racionalidade, o que comprova o fim da promessa da Modernidade, da ciência e até mesmo da própria liberdade. Tudo é mais do mesmo, de outra forma.

Assim como os cientistas não tergiversaram em matar e fazer os mais cruéis experimentos com as mais diversas espécies animais, impondo o valor da ciência e da razão sobre a ética, desprezando o sofrimento da cobaia, do indivíduo ou do particular. Ciência e razão são indiferentes à experiência individual e carregam em si um utilitarismo que a priori é aético e sendo assim sombrio ao olhos da sociedade industrial cheia de promessas e esperanças.

O indivíduo é incapaz de vislumbrar o todo e por isso pode ser aniquilado em nome da religião ou da ciência. Por trás disso existe a idéia de um cientista que é um mero executor de uma crença, neste caso o cientificismo.

O médico e monstro Dr. Heiter não é apenas indiferente com suas vítimas, mas com ele mesmo, ou seja, com tudo que é humano. Há por trás desse aparente desleixo, subliminarmente a crença de que o Homem não deu certo. A referência ao nazismo no figurino do médico remete aos uniformes da SS e faz com que sejam retomadas discussões fundamentais sobre as experiências bizarras de médicos alemães, como as de Joseph Mengele, em campos de concentração durante a II Guerra Mundial e que hoje podem ser conhecidas nos Museus do Holocausto nos Estados Unidos ou em Israel.

As conexões entre ciência, técnica e extermínio em massa já mostraram o mal na sua essência, demonstrando que a irracionalidade parece estar no interior da própria razão que se converte em violência no decorrer da história, tornando coisas vivas em coisas úteis e pessoas belas em coisas sujas, parodiando o filme “Coisas Belas e Sujas”, que aborda a compra de órgãos ilegais nos países de primeiro mundo, tendo como doadores invariavelmente imigrantes ilegais à margem de qualquer sistema de proteção social na Europa, que se tornam fornecedores de “peças” para reposição dos mais ricos, contrariando qualquer princípio de solidariedade, tal como preconizava a sociedade moderna sob a égide da “Declaração Universal dos Direitos do Homem”.

Durante a II Guerra Mundial, vários médicos alemães realizaram “experiências” desumanas, cruéis, e muitas vezes mortais em milhares de prisioneiros nos campos de concentração.

Estas “experiências médicas” imorais, realizadas durante o Terceiro Reich, podem ser divididas em três categorias. A primeira consiste em experiências que tinham por finalidade facilitar a sobrevivência dos militares do Eixo. A segunda categoria de experiências tinha por objetivo desenvolver e testar medicamentos, bem como métodos de tratamento para ferimentos e enfermidades que os militares alemães encontravam no campo. A terceira categoria de experiências “médicas” buscava aprofundar os princípios raciais e ideológicos da visão nazista. As mais

infames foram feitas por Josef Mengele, em Auschwitz, que utilizou gêmeos, crianças e adultos, de forma inumana, e que também coordenou experiências sorológicas em ciganos, tal como fez Werner Fischer, em Sachsenhausen, para determinar como as diferentes “raças” resistiam às diversas doenças contagiosas. As pesquisas desenvolvidas por August Hirt, na Universidade de Strasbourg, tentaram confirmar a pretensa inferioridade racial judaica.

Vale salientar, que nem só no passado encontram-se atrocidades entre nós que justificam o presente artigo. Ao navegar na deep web são fartos os relatos, vídeos e reportagens ligadas a grupos extremistas, assassinatos documentados (vídeos snuffs), sicários (assassinos contratados anonimamente), pornografia grotesca, experiências com seres humanos, canibalismo, bonecas sexuais, tortura e tudo isso pago por meio de “bitcoins” não rastreáveis no desregulamentado ambiente digital global que flui entre a liberdade total e a vigilância permanente do império norte-americano.

A realidade pós dantesca, lembrando que Dante atribuía grande valor moral aos vários círculos do inferno, faz crer que a contemporaneidade seja talvez tanto ou mais canhestra do que o relato fílmico abordado neste artigo. Muitos podem olhar com estranheza e dizerem que essas coisas não passam de lendas urbanas da era digital, mas o que aconteceu conosco desde a loira do banheiro até esses horrores inumanos de hoje. Por que as lendas urbanas digitais ganharam contornos tão sombrios?

Em defesa da visão defendida nesse artigo, basta rememorar os seguintes casos: o canibal alemão que encontrou sua vítima pela internet e as sucessivas descobertas em várias partes do globo de histórias de crianças seqüestradas e mantidas em cárcere privado e violentadas sucessivamente por seus malfeitores ao longo de anos.

Centopéia Humana parece ter vindo ao mundo num momento de crise e extrema violência para fazer o Homem recordar que nos recônditos da razão escondem-se as sombras. Tal como previra o polonês Andrzej Zulawski em *Possessão* (1981), a nossa loucura vai gradativamente tomando conta da razão até tornar-se um monstro horrroso, uma massa disforme que engole cada um de nós e todos ao mesmo tempo.

Gadamer talvez chegue mais perto do relato sobre perplexidade e estranheza que a narrativa em análise possa ter suscitado nas diferentes pessoas que tenham se confrontado com esse mal Pós Moderno:

“Mas precisamente a extensão da tarefa hermenêutica ao “diálogo significativo”, tão característica de Schleiermacher, mostra como se transformou profundamente o sentido da estranheza, cuja superação a hermenêutica deve promover frente ao que até então se propunha como tarefa da hermenêutica. Na individualidade do tu a estranheza está indissolúvelmente dada num sentido novo e universal”.

O sentimento de dependência do Todo sobre o qual fala Schleiermacher pode manifestar-se em diferentes graus em cada indivíduo, havendo, inclusive, aqueles em que o grau de dependência de Deus ou do Todo é baixíssimo. É essa variação nos níveis de consciência de cada um que, no pensamento do notável teólogo alemão, define o pecado. Segundo Stanley Gundry (1983), para Schleiermacher, “o pecado é

essencialmente a consciência sensual, o que quer dizer qualquer tipo de preocupação total com este mundo, excluindo-se a total dependência do homem diante de Deus...”

A “Centopéia Humana” parece ser um marco cinematográfico de um homem pecaminoso e desconectado do Todo, sem sequer um referencial para a reposição ou contradição de valores que ao que tudo indica se tornaram líquidos, tal como preconiza Bauman (2009), e daí em diante parecem ter escorrido e se perdido.

De antemão, percebe-se que sendo o pecado a prisão da consciência humana ao que é finito e a recusa de identificação com o Universo, vivendo nele ou confundindo-se com ele, reconhecendo afinal ser dele dependente não é a opção do Homem Pós Moderno, cujos dilemas “Centopéia Humana” parece ter identificado, no entanto, vale ressaltar que temos uma imensa dificuldade em pensar “fora da caixa”, tal como explica o autor de “O andar do bêbado. Como o acaso determina nossas vidas”, Leonard Mlodinow (2009: 9)

“Nadar contra a corrente da intuição é uma tarefa difícil. Como veremos a mente humana foi construída para identificar uma causa definida para cada acontecimento, podendo assim ter bastante dificuldade em aceitar a influência de fatores aleatórios ou não relacionados.”

Ao que tudo indica o Homem Pós Moderno vai se libertando da intuição que acredita em causas definidas para justificar cada acontecimento e vai se entregando ao apocalipse judaico cristão, respeitada a etimologia grega da palavra apokálypsis, que significa revelação, no caso a revelação da própria natureza humana que era parte do Todo e que permanecia oculta e controlada pelas várias instituições mediadoras da fé e agora se tornara uma distopia amoral revelada e fragmentada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bakhtin, M. (2010). *A cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Ucitec.
- Bauman, Z. (2009). *A Modernidade Líquida*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Zahar.
- Bauman, Z. (2008). *Vida para Consumo. A Transformação das pessoas em mercadoria*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Castells, M. (1999). *A Sociedade em Rede. A era da informação: economia, sociedade e cultura*. São Paulo: Paz e Terra.
- Flusser, V. (2011). *Pós-História*. São Paulo: Annablume.
- Flusser, V. (2010). *A História do Diabo*. São Paulo: Annablume.
- Gadamer, H. G. (1997). *Verdade e Método. Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Petrópolis: Vozes.
- Geisler, N. (2002). Schleiermacher, Friedrich. In *Enciclopédia de apologética: respostas aos críticos da fé cristã*. São Paulo: Vida.
- Gundry, S. (1983). *Teologia contemporânea*. São Paulo: Mundo Cristão.

Martino, L.M.S. (2009). *Teoria da Comunicação*. Rio de Janeiro: Vozes.

Mlodinow, L. (2009). *O Andar do Bêbado*. Rio de Janeiro: Zahar.

Nietzsche, F. W. (1950). *Assim Falava Zaratustra*. SP: Brasil Editora.

Schleiermacher, F. D. F. (2000). *Sobre a religião. Discursos a seus menosprezadores eruditos*. São Paulo: Novo Século.

OUTRAS REFERÊNCIAS

<http://cinegnose.blogspot.com.br/2011/10/o-inumano-no-filme-centopeia-humana.html>. Acesso em 12.05.13.

<http://ahduvido.com.br/os-8-piores-casos-da-deepweb-que-foram-descobertos-por-internautas-da-surface>. Acesso em 12.05.13.

<http://www.ushmm.org/wlc/ptbr/article.php?ModuleId=10005168>. Acesso em 12.05.13.

<http://virgula.uol.com.br/ver/noticia/diversao/2012/08/29/307653-diretor-de-a-centopeia-humana-diz-que-recebe-ameacas-de-morte-em-razao-dos-filmes#3>. Acesso em 09.07.2013.

<http://g1.globo.com/Noticias/Mundo/0,,MUL151546-5602,00-NA%2BPRISAO%2BCANIBAL%2BALEMAO%2BDA%2BENTREVISTA%2BE%2BDIZ%2BSER%2BNORMAL.html>. Acesso em 09.07.2013.

<http://veja.abril.com.br/noticia/internacional/policia-encontra-correntes-em-cativeiro-de-raptadas-nos-eua>. Acesso em 04.05.2013.

Diferencias entre estilema autorial y firma. Aproximación conceptual y estudio de caso

DAVID CALDEVILLA DOMÍNGUEZ & JUAN ENRIQUE GONZÁLEZ VALLÉS

davidcaldevilla@seeci.net; juanengo@ucm.es
Universidad Complutense de Madrid

Resumen

A la hora de analizar el extenso terreno de la narrativa pretendemos focalizar nuestro estudio en el análisis textual de lo audiovisual en la búsqueda de la firma y el estilema autorial. Es nuestra intención establecer una clara diferencia entre un término y otro puesto que la firma no recoge las mismas características que el estilema, siendo éste invariable a lo largo de la obra cinematográfica de un autor. Partiendo de los postulados de Chatman, basados en el análisis de los dos planos de toda obra, que son la historia y el discurso, aplicaremos nuestra investigación a dos narradores clásicos dentro de la industria estadounidense: Steven Spielberg y Clint Eastwood.

Palabras Clave: Estilema; firma; Spielberg; Eastwood; cine

EL AUTOR CINEMATográfico: DIFERENCIAS ENTRE AUTOR REAL, AUTOR IMPLÍCITO Y NARRADOR

Los planteamientos acerca de quién es realmente el autor de una obra cinematográfica han levantado desde los orígenes del mismo arte toda una serie de discusiones y desavenencias entre los pensadores que le han dedicado parte de su literatura a este tema. Pero discurrir sobre este concepto inicial nos podría llevar a la falsa sensación de que todas las obras realizadas desde tiempos de los Lumière son exactamente iguales. Nada más lejos de la realidad puesto que, según todo el mundo puede llegar a saber, aunque sólo sea por el mero empirismo de ir a una sala de cine, no hay películas exactamente iguales y, en gran parte, ni siquiera podemos considerar que la mayoría de ellas sean siquiera parecidas.

Pero antes de entrar en un análisis más profundo de este concepto, conviene aclarar si con la palabra autor nos referimos exactamente a lo que conviene, según una definición del mismo. La correcta distinción entre autor real, implícito o narrador debe ser explicitada puesto que, aunque a priori podemos llegar a la conclusión de que son iguales, pronto estableceremos las necesarias distinciones.

Según Monroe Beardsley

“el hablante de una obra literaria no puede ser identificado con el autor y, por consiguiente, el carácter y condición del hablante sólo pueden conocerse a través de la evidencia interna, a menos que el autor haya proporcionado un contexto pragmático, o que diga que lo ha hecho, que lo conecta con el hablante” (Beardsley, 1958: 240).

Por tanto, tenemos que distinguir entre lo que es el autor de una obra y lo que es el narrador de la misma, y si éstos son dos conceptos concomitantes o no. Pero no quedaría suficientemente bien explicado si utilizamos el concepto de narrador para identificar lo que Beardsley llama el “hablante”. De hecho, y según vayamos avanzando en esta explicación, observaremos como ese narrador es el único elemento que no es estrictamente necesario en una obra, cualquiera que sea la naturaleza de la misma.

Deberemos utilizar, pues, otro concepto que reúne a la vez una mayor extensión en su definición interna y que, al contrario de lo que ocurre con el narrador, siempre es necesaria su presencia en cualquier texto narrativo creado. Será Wayne Booth el que lo defina mejor apuntando que

“al escribir [el autor real] no crea simplemente un ‘hombre en general’, ideal, impersonal, sino una versión implícita de ‘sí mismo’ que es diferente de los autores implícitos que encontramos en las obras de otros hombres... Ya llamemos a este autor implícito un ‘escriba oficial’ o adoptemos el término recientemente recuperado por Kathleen Tillotson –el ‘segundo ego’ del autor- está claro que la imagen que el lector recibe de su presencia es uno de los efectos más importantes del autor. Por muy impersonal que intente ser, su lector va a construir inevitablemente una imagen del escriba oficial” (Booth, 1974: 70-71).

Es claro que el autor real de esa obra no es ni mucho menos el autor implícito de la misma puesto que, esto no se le puede escapar a nadie, un mismo autor real adquiere una personalidad distinta en cada manifestación que realice proporcionando a su creación los matices necesarios para que ésta se pueda considerar única. Por poner un ejemplo clarificador, el autor implícito de las películas “E.T.” y “*Salvar al soldado Ryan*” (Spielberg); o “*El Sargento de Hierro*” y “*Los Puentes de Madison*” (Eastwood) no es siquiera parecido, puesto que en el primer caso existe un autor que relata un cuento con límites más allá de la realidad y que, por el contrario, narra un hecho histórico con el compromiso de reflejar lo que pasó en el desembarco de Normandía; mientras que en el caso del californiano primero existe un autor comprometido con la beligerancia de su país, con la disciplina y el orden; y después se centra más en los personalismos, la búsqueda de un sentimiento y la muestra de la realidad adulta.

En ambos casos el autor real es el mismo, aunque asumiremos esta realidad sin haber resuelto todavía convenientemente la pregunta que nos hacíamos al comienzo del capítulo, y no puede considerarse a Steven Spielberg o a Clint Eastwood como autor en el que se pueda dar la asunción de todo lo anterior. Y aunque pudiera ser así, no podríamos recorrer el camino inverso, puesto que claro es que Spielberg y Eastwood no los explicita a la vez en todas sus obras. Por lo tanto tenemos que asumir la clara diferencia entre el autor real y el autor implícito de las obras, pero queda en suspenso el papel del narrador.

Por tanto, el autor implícito

“no es el narrador, sino más bien el principio que inventó al narrador, junto con todo lo demás en la narración, que amontonó las cartas de esta manera especial, hizo que

estas cosas sucedieran a estos personajes en estas palabras o imágenes. A diferencia del narrador, el autor implícito no puede contarnos nada. Él, o mejor dicho, ello no tiene voz, ni medios de comunicación directos. Nos instruye silenciosamente, a través del diseño general, con todas las voces, por todos los medios que ha escogido para enseñarnos” (Chatman, 1990: 159).

No olvidaremos que el narrador puede existir dentro del texto o no. Será, como comentamos anteriormente, el autor implícito, al que le hemos atribuido ese papel de Demiurgo dentro del Universo del texto narrativo, el que decida quitarse la costilla para darle vida a su imagen o semejanza, o tal vez no. Tampoco deberemos dejar de tener en cuenta que el autor implícito de cualquier obra es solamente y nada más que uno, lo que no ocurre obligatoriamente con el autor real puesto que éstos pueden ser varios. Con esta aclaración vamos acercándonos un poco más a la respuesta que necesitamos desde el principio, puesto que cualquier obra cinematográfica se considera plural si tenemos en cuenta la cantidad de personas que intervienen en el proceso de su creación, aunque el autor implícito de la misma sea único.

Una primera pista para continuar con nuestra explicación que debe continuar estableciendo con meridiana claridad que a los conceptos de autor real, implícito y narrador. A éstos les deben seguir otros que, como si fuera por efecto reflejo, van a existir siempre que los primeros lo hagan. El concepto de lector real es tan cristalino como lo puede ser el de autor real y que correspondería a cualquiera que en estos momentos está leyendo estas líneas, sin importar ni atender a ninguna condición. Sin embargo también podemos hablar de un lector implícito que, al igual que el autor implícito, es de obligada existencia. Éste sería el público presupuesto por la narración y puede tener forma de personaje dentro de la obra, aunque está no es una condición de necesario cumplimiento. Por último, el personaje narratorio también reúne las características del narrador y no tiene una obligatoriedad dentro de la obra, aunque suele utilizarse para informar al lector real de cómo debe enfrentarse al lector implícito.

EL SELLO AUTORIAL EN EL DIRECTOR AUTOR

Hemos hablado anteriormente de que el director autor puede desarrollar toda una estética que le es propia y que sirve para definir su obra. Igualmente, hemos recorrido todo un camino hasta poder hablar ahora del director autor que posee ese sello que hace que sus obras sean más o menos fácilmente reconocibles. Por último, hemos señalado que no por poseer ese sello todas las obras tienen porque gozar del mismo rango, pero que existe una tendencia a considerar como obra cinematográfica única del director autor con sello aquellas cintas que han adquirido un mayor valor, desdeñando las otras.

Pues bien, si hemos justificado la existencia de ese director autor con sello deberemos esclarecer qué es ese sello. La literatura en este sentido es amplia, con mayor o menor acierto, pero dentro de ella asumiremos la definición que David Caldevilla nos propone, sobre todo porque es el único que tiene un proyecto real

para elevar dicha definición a una lograda expresión literaria de plena categoría de estudio, bajo las fuentes propias del discurso audiovisual.

“Definamos sello autorial como la forma particular, personal e intransferible, aunque sí imitable -a la mejor manera de un falsificador de obras de arte, generalmente pictóricas-, que un creador tiene de plasmar consciente o inconscientemente su aportación personal en todos y cada uno de los elementos conformantes de ese todo que llamamos obra y que como tal nos permite tomarla como objeto de nuestro estudio. En el caso del cine, o más genéricamente en todo el vasto fenómeno audiovisual, nos referimos a la más interesante para nosotros: la del director/creador (sin olvidar la faceta del productor.)” (Caldevilla, 2005: 23).

Como ya hicimos al principio del presente trabajo con el autor real, el autor implícito y el narrador, es el momento de realizar una distinción clara de conceptos para que no haya lugar para la confusión. En este caso, y tratando un tema tan complejo como el sello autorial, deberemos distinguir claramente las nociones de autor/narrador, instancia narrativa y personaje/narrador.

Cuando hablamos de autor/narrador deberemos tener en cuenta que es un concepto que se originó por los críticos, donde podemos citar sin lugar a dudas a André Bazin en la afamada revista *Cahiers du cinéma*. Bazin trataba de reivindicar la figura del artista, entendido como creador en la industria del cine. Esta figura de creador pasará entonces a manos del director, como ya vimos con anterioridad, debido sobre todo a esta nueva visión que se transmite a los espectadores.

Pero no se quedaban ahí solamente los miembros de esta ínclita revista cinéfila, sino que también deseaban restar la importancia que había adquirido el productor de la película. Como también apuntamos en capítulos anteriores, el productor también tenía, e incluso todavía en la actualidad a veces lo tiene, un peso específico y, de hecho, muchas veces presionaba para que el trabajo cinematográfico se realizara según su criterio, aludiendo al carácter crematístico de su papel en la película. Por ello, las películas se relacionaban más con los actores que las interpretaban que con los miembros del elenco técnico y especialmente con el encargado intelectual de aunar los esfuerzos de todo el conjunto. Para que quede claro, y usando la nomenclatura anterior, se le quitaban los galones al director y se le dejaba en simple operario detrás de una cámara.

Bazin y el resto de críticos por la causa consiguieron que, a partir de entonces y gracias a toda una serie de artículos y entrevistas que hoy tienen la categoría de clásicas, se haga referencia principal al director de la película. Sin embargo, otros autores también critican el menosprecio que se le hacía al resto de personajes que intervienen en el trabajo cinematográfico al engrandecer el papel del director. Nos quedaremos con la opinión de Antonio Lara (1990: 46-47) que sigue esta línea de opinión, si bien es cierto que sabe reconocer la necesaria aportación de los críticos.

Pero no se habla sólo del director como la persona encargada de elegir planos, sino que tiene una visión cuasi holística del trabajo cinematográfico, en la cual se incluyen funciones tan importantes y que tanto atañen al presente trabajo como la dirección y supervisión de actores y actrices y, en general, todos los aspectos que

intervienen en la confección de una película, desde el maquillaje a la construcción del escenario o, incluso, puede formar parte de la configuración del guión literario, lo que cada vez es más usual; aunque no así del guión técnico que, aun siendo de su competencia, últimamente son pocos los directores que lo emplean a la hora de rodar. El director posee una personalidad que lo matiza todo, desde su visión particular del mundo, actuando según sus deseos e intenciones, desde una psicología y lenguaje propios.

Es justamente aquí donde podemos situar el sello del director autor y personal de cada creador porque cada persona tiene una personalidad que desarrolla en su trabajo, dándole mayor o menor importancia a determinados elementos. No podríamos afirmar que este proceso es solamente obra de una sola persona, pero lo que sí podemos asegurar es que, desde esa visión universal de la película, el director autor es el encargado de hacer la selección de lo que en cada momento cada uno de sus colaboradores le va proponiendo. Por lo tanto, su función dentro de ese trabajo es la de la construcción de la historia que posteriormente queda reflejada en las pantallas, aunque pudiera parecer que la misma historia existiera antes de su propia construcción. A través de la selección de determinados procedimientos que no tienen por qué ser de su creación, el director se conforma como el narrador de la historia, pues que es él quien está encargado de esa selección, normalmente explicitada en la selección de un determinado ritmo para la película a través bien del montaje, bien del cambio secuencial, bien la omisión de cualquiera de estos elementos, etc. Es decir, el desarrollo de las diferentes opciones cinematográficas, normalmente con carácter disyuntivo para terminar creando, en el caso del sello autorial, su propio lenguaje cinematográfico.

La aportación francesa sigue siendo importante en este punto, donde cabe citar a Michel Marie y Jacques Aumont (2001: 110-111) que apuntan que esta producción no nace desde la nada, sino que viene en función de variadas figuras ya establecidas, por lo que su trabajo variará en función de una gramática cinematográfica que, aunque no completada, sí que se puede considerar como existente, introduciendo por tanto la idea del género cinematográfico.

Ahora bien, si podemos asumir que queda explicada la figura del autor/narrador, deberemos aclarar cuál es el espacio donde desarrolla su trabajo. En este punto deberemos remitirnos a la instancia narrativa, que es el lugar abstracto donde se elaboran las elecciones para la conducción del relato y la historia, donde se desarrollan los códigos y se definen los parámetros de producción del relato fílmico, formando parte de ella el propio narrador.

La instancia narrativa puede ser de dos tipos: “real”, entendiendo ésta como todo aquello que no recoge la cámara cinematográfica en sus limitadas dimensiones; y “ficticia”, o aquella que le es interna a la historia y que está explícitamente asumida por uno o varios personajes en cada momento o de manera alterna. En esta segunda acepción va a entrar el concepto del personaje/narrador, que junto con la instancia narrativa y el autor/narrador, son los tres conceptos que nos hemos propuesto

aclarar al comienzo de este capítulo. Una vez aclarados los términos propuestos anteriormente, se antoja como inevitable la conexión entre esto y la definición del estilema autorial de Caldevilla, para poder conformar de una manera correcta una teoría sobre el sello del director autor, asunto que nos ocupa y preocupa.

Ya hemos comentado quién es el autor de la obra cinematográfica y, al hacerlo, hemos comenzado a asentar las bases del sello estableciendo una relación prácticamente causal entre el autor y el creador. También relatamos el carácter selector que realiza el director autor a la hora de contar historia, dándole una especial importancia a este papel desarrollado dentro de todo el trabajo cinematográfico. No obstante, y volviendo con esto a la especial aportación realizada por Seymour Chatman, nos estamos volcando más en la parte del discurso a la hora de mostrar el sello autorial, es decir, la faceta del cómo; más que la del qué o historia. Sin embargo, se antoja esencial desligar el concepto de guionista que cuenta la historia, aunque sea proveniente de una adaptación o de la idea de otra persona, a la que dota de unos sucesos, unos personajes, un tiempo y un espacio concretos y propios; del de director autor cinematográfico, salvo que ambas circunstancias sean concomitantes, que elige como han de ser esos personajes, a través de la dirección de actores y la asunción de un determinado nivel interpretativo, como afirma oportunamente Jaime Camino (Camino, 1997: 110). También hay que tener en cuenta “el espacio en el que se mueven, pues suya es la última palabra de decoración, de puesta en escena y el tiempo que crea en torno a los actores con sus elipsis temporales y espaciales pertinentes.” (Aslan, 1989; 34).

Por todo esto, se puede considerar que “la narratividad se entiende como fenómeno de alteridad y distanciamiento de un narrador respecto a un enunciado... Esta alteridad se plasma en la focalización o punto de vista elegido por el narrador autorial que hace que confundamos objeto con representación. El problema del discurso narrativo audiovisual consiste en la diferenciación y transposición del doble nivel en que se imposta su lenguaje: el del análisis estilístico funcional retórico y el semiótico” (Chatman, 1990: 159), donde precisamente este trabajo quiere situar el carácter creativo y creador del director autor con sello de la obra cinematográfica.

Según esto, y siendo consecuentes con el discurso de Chatman, la adjetivización de la ficción podemos atribuirle a la intención de los autores, que después va a ser aplicada en la práctica, para crear un enlace con lo que es verosímil para el espectador. Cuanto más lo sea y menos forzado resulte asumir esa verosimilitud, el receptor pondrá menos trabas para asumir como cierto lo relatado. Esto es, se introduce el concepto de la suspensión de la incredulidad, que tiene una mayor relevancia en cuanto al sello de autor puesto que, cuanto mayor sea la impronta de éste, mayor estética propia existirá, creándose una frontera entre el resto de directores, ya sean éstos autores o no de sus obras, y él mismo, puesto que su impronta es única y diferenciada, es decir, tiene sello propio o, como hemos apuntado en otros capítulos, se le otorga el bastón y el mando.

CONCLUSIONES

Los signos utilizados en cada una de las creaciones cinematográficas, en torno a los universos que asumen los distintos personajes dentro del conocimiento general de la película, acciones e interrelaciones de los mismos, son perfectamente oportunos y veraces y crean un estilo propio por el que puede ser considerado este director como un creador, tal y como ocurre en los casos de Clint Eastwood y Steven Spielberg. Además, y como ya señalamos con anterioridad, no es necesario que las nuevas creaciones partan de elementos de su propia invención, puesto que no estamos hablando ni de inventores ni de artesanos. Consiste, pues, en utilizar las posibilidades combinatorias de los elementos existentes para crear, ahora sí, un nuevo estilo que le es singular a este director y el por cual, y sin renunciar a la acepción gestáltica, el todo resultante es diferente al del resto, aun cuando la utilización de los elementos pueda ser la misma.

Queda entonces claro que no se trata de buscar nuevas fórmulas partiendo de la nada o innovando desde los más profundos cimientos, sino que hay que buscar la apuesta estética personal partiendo de elementos ya establecidos para encontrar nuevos sentidos mediante oposición, adición, supresión, multiplicación o cualquier otra operación combinatoria posible. De esta manera se establece una manera de hacer las cosas, que si está basada en la recurrencia de manera rítmica a ciertas cadencias o elementos, acaba por marcar una huella en el espectador, a través de sus obras, por la que éste reconoce la autoría de las mismas, y que incluso puede tener seguidores o crear escuela en otros directores admiradores del primero.

Desde el punto de vista técnico, podemos considerar que el sello autorial se centra en las relaciones pragmáticas, sin olvidar la parte poética de lo narrativo audiovisual:

“El modelo de descripción poética del relato audiovisual depende de las relaciones pragmáticas del discurso en particular, en el marco de la elección subjetiva de la estrategia del discurso, de entre todas las posibles” (Van Dijk, 1992: 127).

Por último, aunque no menos importante, debemos hacer una reflexión acerca del efecto del género cinematográfico sobre el director autor con sello, ya que es uno de los asideros que todo director, incluso el que no tiene galones, en la actualidad utiliza. Además, y en el caso del sello autorial, deberemos referirnos a él puesto que la variedad en el género suele enriquecer ese estilema ya que, a pesar de las diferentes historias que se puedan contar, los elementos utilizados son casi los mismos, dando lugar a ese todo personal e intransferible que ya hemos citado. Particularmente en el caso de Eastwood, estamos tratando con el llamado último director clásico del cine americano de géneros, y hablamos sólo se puede hablar de este concepto ya que

“siguió una senda del todo diferente, y de hecho, insólita en la evolución del arte occidental del siglo XX (...) Así, los géneros más característicos del cine clásico –como el western, el relato de aventuras o el policíaco– manifestaban un rechazo abierto de la complejidad psicológica de la novela o el drama naturalistas para optar por una caracterización épica, y por ello mismo estilizada y emblemática,

de sus personajes, siempre más próximos a los de los mitos y las leyendas –y, muy especialmente, a los de tradición artúrica, sorprendentemente actualizada- que a los personajes de la novela o del teatro decimonónicos. De lo que se deduce, por lo demás, otro de los rasgos mayores del relato clásico hollywoodiano: la presencia protagónica del héroe, ese figura mítica de cuyo desmoronamiento había nacido la novela moderna” (González Requena, 2006: 483).

El género cinematográfico está constituido por todas aquellas realizaciones que poseen puntos en común, generalmente referidos a estructura y que, en el fondo, se relacionan con el mismo tema formal que desarrollan, pues no es lo mismo pretender realizar una película de terror que una bélica o una comedia urbana. Así pues, tenemos que todo director puede arrancar, si así gusta, de unos presupuestos selectivos o poéticos de creación, ya marcados por las propias historias y o los propios discursos que se han ido conformando con el tiempo en torno a películas cuyas bases y presupuestos narrativos han sido ya desarrollados. Este patrón o guía marca, por selección, algunos elementos con los que el director puede desarrollar sus propias preferencias, pero que en ningún modo lo maniatan o determinan en términos absolutos, pues es su conocimiento cinematográfico el que le indica cuáles van a ser los elementos, de entre los que disponga por la propia naturaleza del género sobre el que se quiera realizar la película, van a ser al final los que se utilicen y cuáles no, o cuáles destacan sobre otros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Aslan, O. (1989). *El actor en el siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Beardsley, M. (1958). *Aesthetics*. Nueva Cork.
- Booth, W. (1974). *La Retórica De La Ficción*. Barcelona: Bosch.
- Caldevilla, D. (2005). *El sello de Spielberg*. Madrid: Ed. Vision Net.
- Camino, J. (1997). *El oficio de dirigir cine*. Cátedra: Madrid.
- Chatman, S. (1990). *Historia y Discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Taurus Humanidades. Madrid.
- González Requena, J. (2006). *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato del cine de Hollywood*. Valladolid: Castilla Ediciones.
- Lara, A. (1990). *Spielberg: maestro del cine de hoy*. Madrid: Editorial Espasa-Calpe.
- Marie, M. & Aumont, J. (2001). *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. Paris. Nathan.
- Van Dijk, T.A. (1992). *La ciencia del texto*. Madrid: Ed. Paidós Comunicación.

Glauber Rocha, leitor de José Lins do Rego: as formas de assimilação da literatura no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964)

ARLINDO REBECHI JUNIOR

rebechiabc@hotmail.com

Universidade Estadual Paulista (Unesp – Brasil)

Resumo

Esta comunicação focalizará o procedimento formal presente no segundo filme de longa-metragem de Glauber Rocha, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), tendo em vista as leituras assimiladas pelo cineasta brasileiro da obra do escritor José Lins do Rego, um legítimo representante do romance social brasileiro dos anos 1930. Desde muito cedo, Glauber Rocha tornou-se um assíduo leitor do escritor paraibano. Em 1957, o jovem baiano publicou, na revista *Mapa*, editada por ele e seu grupo do Colégio Central da Bahia, um extenso ensaio sobre o escritor José Lins do Rego e sua obra. Na ocasião, ele traçou um esboço crítico dos matizes e das recorrências de temas e de formas presentes na linguagem do escritor de *Fogo Morto*. Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Glauber, entre outras coisas, deu prosseguimento às preocupações trazidas pelo seu artigo e formulou, sob uma perspectiva crítica, um mundo ficcional do sertão com clara aproximação ao trabalho do escritor paraibano.

Palavras-Chave: Glauber Rocha (1939-1981); José Lins do Rego (1901-1957); Cinema Brasileiro; Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964)

EXPLICAÇÃO PARA JOSÉ LINS DO REGO

Em 1957, na revista *Mapa* número 2, Glauber Rocha publicou aquilo que, salvo engano, foi o seu primeiro ensaio de fôlego sobre um autor da literatura brasileira. Utilizando ainda seu sobrenome Andrade, ele dedicou quase 20 páginas ao escritor José Lins do Rego, que havia falecido naquele mesmo ano. Embora possa ser encarado como uma homenagem póstuma, a leitura desse texto sugere a necessidade de apreensão de outros propósitos seus. Um exame mais detalhado desse artigo deve-se a duas razões: pela compreensão dos impactos que um romancista de forte ligação com o regionalismo nordestino possa, supostamente, ter ocasionado em um jovem baiano ainda em formação; pela forma como o crítico baiano já formaliza uma visão de cunho nacionalista e uma concepção própria de arte moderna.

O ensaio “Romance de José Lins do Rêgo” é dividido em cinco partes: uma explicação inicial, uma visão geral sobre os romances, um exame sobre o ciclo de cana-de-açúcar, uma análise dos últimos trabalhos de José Lins e uma pequena conclusão.

Já no preâmbulo do artigo, quando se implementa uma explicação inicial com os propósitos da abordagem, Glauber, bem ao estilo modernista, passou os recados. Não se conteve e foi incisivo. Deu nome aos bois e guiou-se por uma visão nacionalista de defesa da nossa literatura e das coisas da nossa terra. Estava compelido

a fazer incutir nos jovens tais valores. Missão quase compulsória, o crítico de *Mapa* precisava deixar claro a todos que a abordagem não se devia à morte do escritor, mas que todas aquelas ideias vinham de percurso de longa data. Por trás disso, Glauber reafirmava a necessidade de valorização de seus escritores preferidos, com destaque para José Lins, para, assim, fazê-lo penetrar em lugares fechados dentro das discussões culturais baianas, ou como dizia, em lugar “imbecilmente fechado para ele” (Rocha, 1957: 60).

Glauber supõe que a desvalorização de José Lins por setores jovens da sociedade baiana – e é isto que ele notava naquele momento – ligava-se irremediavelmente às inúmeras interferências vindas de fora, em parte pela propagação de teorias e modismos que gravitavam em torno do gosto de jovens fascinados, e pela pregação de certos autores de literatura fácil, cujo exemplo salientado é o de Campos de Carvalho, autor de *Uma lua vem da Ásia*. Sua disposição está em falar para um grupo mais amplo de jovens, principalmente aqueles que enxergavam com simpatia a cultura estrangeira e com ressalvas, mesmo troça, a cultura legítima nacional e regional. O jovem crítico pretendia levar a palavra a “uma geração sem crença, inimiga do entusiasmo” (Rocha, 1957: 59). Para Glauber, se esses jovens, na condição de homens de cidade, não conseguiam mais diferenciar entre aquilo que é o “conhecimento de nossa literatura e dos nossos costumes” (Rocha, 1957: 59) e aquilo que é a cultura estrangeira com “pregação de um falso universalismo” (Rocha, 1957: 59) é porque também eles, os jovens, não conseguiriam mais notar o vão entre o mundo urbano e o mundo rural brasileiro:

“Não floresceu no jovem do litoral a simpatia pelo homem brasileiro, pelo camponês, pelo vaqueiro, seringueiro; nem o jovem do litoral viu o operário que vai com ele no bonde ou o estivador que lhe descarrega as importações. O jovem também não viu o amor. Tornou-se maldito, desequilibrado sexual, machinho sem fibra. [...]”

Vergonhoso que o romance brasileiro, principalmente o moderno, seja mais conhecido do público literariamente desprezioso do que por quantos, auto-suficientes e envoltos no mais fácil e pretensioso verbalismo, já se presumem os renovadores de nossa literatura. Isso para não falar da inautenticidade em nosso teatro e cinema, para não dizer que o nosso sucesso popular apaixona mais que a honestidade e a convicção de um dever, sacerdócio literário. Uma coisa é realizar uma obra bem feitinha e outra é realizar uma obra conseqüente; o Brasil está cheio de literato frustrado macaqueando prolixidades nas colunas dos suplementos literários” (Rocha, 1957: 59).

Desde então, nos escritos de Glauber tornou-se recorrente o registro de certo impacto entre fazer uma “obra bem feitinha”, no sentido de ela operar com o uso da boa técnica, com resultados mais *kosmetikós* que estéticos, e uma “obra conseqüente”, esta, sim, preocupada com a renovação da prática artística de seu tempo e sua conseqüente modernização de parâmetros em relação à tradição. Por essa mesma perspectiva crítica, ampliou-se seu espectro de comentários e pode, em mais de uma vez e em distintos momentos, debater uma das teses mais importantes de

seu pensamento político e estético: a distinção, as consequências e as fronteiras permeáveis entre uma arte comercial, voltada para a alienação dos seus receptores, segundo seus termos, e uma arte produzida nas cercanias do campo de produção erudita com ambiciosa atualização desse campo.

Entre as muitas questões levantadas pelo artigo, chamo a atenção para a perspectiva focalizada por Glauber em um dos romances do escritor paraibano. Interessa compreender as razões pelas quais ele considerou *Cangaceiros* um dos romances mais bem acabados do escritor e quais seriam os efeitos disso em sua formação intelectual. Ao livro ofereceu boas páginas do seu ensaio e selecionou trechos para em seguida comentá-los. Se supor que essa escolha pode representar uma de suas aderências, tanto temática como formal, ao escritor paraibano e sua obra, isso pode ainda representar mais um dado explicativo para a apreensão dos aspectos formativos de sua trajetória como intelectual e pensador de nossa realidade.

É possível dizer que Glauber projeta sobre José Lins uma crítica impressionista, no sentido que, para ele, vale menos apresentar a visão de conjunto do escritor e sim transbordar sua própria visão e no que esta se modificou com o conjunto da obra do escritor. Desde o início, ele procura deixar claro que José Lins é escritor compatível com seu próprio pensamento. Compatível com um nacionalismo sem demarcação ufanista, pois como observou o jovem crítico “conhecer o Brasil e seu tema e sua cultura e sua história e sua sociologia não é ufanismo” (Rocha, 1957: 60).

Importa mesmo sublinhar que Glauber estava impregnado das coisas do Nordeste. E continuou assim marcado por um bom tempo. Seus dois primeiros filmes, *Barravento* e *Deus e o Diabo na terra do sol*, respectivamente de 1962 e 1964, continuam o tratamento temático: há em ambos a fisionomia do homem do Nordeste e seu problema com a terra (sentido do espaço e seu problema da apropriação, já que em *Barravento* a questão se passa pela exploração do mar e em *Deus e o Diabo* pela exploração da terra, entre outras coisas).

Voltando ao caso dos seus comentários para o livro *Cangaceiros* (1953), Glauber vai encontrar na obra um modelo de composição de personagens, pois a técnica perfeita, segundo ele, passa pela habilidade do escritor em por “o que tem a contar na boca de seus personagens” (Rocha, 1957: 68). Assim, Glauber parte para definir *Cangaceiros* em seus aspectos de obra de ficção que ensaia o problema social do nordeste brasileiro: “é [...] no fundo uma conversa geral ou, no conjunto, o grande monólogo do próprio nordeste. A amargura, o cansaço, o desespero de injustiçado capitão decadente que lamenta o filho apunhalado pelos jagunços de um temeroso Cazuzá, insinua-se como doloroso contraponto, como um pêndulo cruel a ritmar o sangue facilmente ritmado [...]” (Rocha, 1957: 68). Dentro desse mundo, o que o atrai, sem dúvida, é o personagem Aparício Vieira. Para Glauber, um herói invencível que vive na boca do povo e guarda o misticismo de santo ou demônio. Trata-se de uma fisionomia composta a partir dessa heroicidade:

“[...] mesmo decapitado e assim exibido por toda a terra, continuará vivo nas feiras, nos abecês populares, nas histórias dos velhos. Aparício Vieira é mais

um integrante da geração inaugurada pelo lendário Cabeleira, dignificada por Antonio Silvino, tristemente encerrada por Virgulino Lampião. Aparício é esse herói brasileiro em sua dimensão literária. Quando surge em 'Cangaceiros' já traz uma glória, envolve-o uma sombra de medo, coragem, invencibilidade, sangue, vingança, bem. Cavalga virilmente, traz rifle e punhal, ornamenta-se com requinte, anéis nos dedos, chapéu de couro bordado, cinto de fivela, alpercata trabalhada. Rica de caracteres exteriores, a representação plástica do cangaceiro avulta mais sugestiva e imponente que a dos bandoleiros norte-americanos vistos nos filmes de 'western' ou de qualquer outro bandido ou revolucionário de outra parte do mundo que agisse em campo, a cavalo, a arma branca e arma de fogo" (Rocha, 1957: 68-69).

Como o jovem crítico está a estabelecer uma leitura de *Cangaceiros* que leve irremediavelmente a uma visão do sertão entre os domínios do misticismo e do cangaço, nos limites entre o santo e o guerreiro, é bastante plausível que escolhesse como imagem central do romance a cena em que Aparício Vieira, deixando o rifle cair e ajoelhando-se em frente ao Santo, primeiro se põe a receber suas bênçãos e depois, possuído de fúria, ergue-se e com o rifle em punho, na mão esquerda, fita o Santo, puxando a seguir, com a mão direita, o punhal da bainha (Rego, 1976: 8).

Glauber idealiza o cangaceiro como o personagem mais original da terra sertaneja. No artigo sobre José Lins, ele enxerga esse personagem-tipo sempre em tom melancólico e vivendo o mundo da lenda no sertão, na corda bamba entre aderir aos poderes do messias do sertão, e, portanto, aos poderes de Deus, ou aderir compulsoriamente ao mundo da violência que o levaria a sair ou a sucumbir na própria terra. Não é o elemento ou o tom natural das ações dos personagens que Glauber assumirá no futuro, mas aquilo que constitui a teatralidade dessa lenda e seu dilema popular: não nega a violência do sertão e não nega a crença na força divina. Este é o tecido histórico que busca interpretar, seja na ficção do outro, seja na constituição de sua própria ficção.

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL E O UNIVERSO VISUAL DE JOSÉ LINS

É certo que do universo da cena do romance, caracterizando um aspecto de Aparício em *Cangaceiros*, ou seja, de um homem que vive em meio ao mundo da fé e da violência, Glauber vá extrair algumas semelhanças para a composição, mais tarde, de seus personagens com traços e ligações com o cangaço ou a vida sertaneja. Exemplos não faltam e merecem ser aqui arrolados. Veja-se o caso, no seu filme *Deus e o Diabo na terra do sol*, do personagem Manuel e sua adesão ao cangaço, conduzido junto com Rosa, sua mulher, pelo Cego Júlio para se ligar à Corisco, este um legítimo herdeiro de Lampião.

Manuel, enquanto personagem do cangaço, opera com os mesmos termos apontados por Glauber em sua leitura de *Cangaceiros* de José Lins. Porque há nele, no personagem do filme e do livro, como princípio que o norteia, um dilema a ser vencido dentro da própria alienação a que está sujeito: precisa encontrar um projeto de salvação e mudança de seu destino social. A história desse personagem do filme, já sublinhada pelo melhor da fortuna crítica de *Deus e o Diabo*, pode ser analisada

pelos três passagens ou rupturas (Xavier, 1983: 69-119) entre os mundos do sertão: da vida de homem explorado pelo grande proprietário de terra ao homem violento e integrado ao banditismo, passando antes, porém, pela vida de beato. Em análise miúda, o desdobramento do enredo deu-se assim: depois de deixar sua vida de vaqueiro, Manuel adere primeiro ao mundo messiânico junto a Sebastião, o santo que é morto por Rosa, para em seguida encontrar Corisco e fazer o seu segundo pacto, agora com o mundo do cangaço.

Para a representação da ambiguidade vivida por esse personagem, escolho como emblemática a sequência em que Corisco e seu grupo (já com Manuel) invadem a fazenda do Coronel Calazans. Dessa sequência, logo após uma breve descrição da sua composição, extrairei meus comentários seguintes.

Ali está bastante evidente - e o ponto de vista criado pela narração no filme confirma isso - a fissão vivida entre os dois projetos de vida pelo personagem Manuel, sua experiência religiosa de crença na salvação e, conseqüente, mudança de trajetória para uma vida beata, e sua experiência da irremediável violência com que é forçado naquele mundo do sertão. De início, como ritual de passagem, Manuel, diante da opção pelo cangaço, recebe um novo nome dado por Corisco. Chama-se agora Satanás, personagem que tinha como primeira missão junto aos demais o assalto à casa do coronel, que, segundo Corisco, era homem ligado aos donos do poder, à "gente do governo". O som de um violino estridente, quase beirando o atonalismo, levando à noção de uma ruptura de tempo em relação ao quadro anterior, pontua o início da sequência. Num primeiro plano, nota-se o enquadramento de um bolo, rudemente esfacelado pela mão de Manuel-Satanás, reconhece-se em seguida. Ainda em segundo plano, visualiza-se alguém sendo agredido a chicote, demonstrando que o assalto já havia começado de fato. A câmera na mão roda pela casa, ora aproximando-se mais de uns, ora flagrando mais outros, e apresenta quem são os personagens em cena: Rosa, com expressão assustada e acompanhada de Cego Júlio, passa, súbito, em frente à cena sem ao certo saber o que procura; em seguida, o corte se faz para Corisco, que logo após a clara recusa dos fatos por parte de Dadá, sua mulher, ele começa sua violência sexual contra a personagem que se supõe ser a mulher do tal coronel. A cena da violência perde lugar para Manuel, que invade o espaço cênico. Após um rápido giro a demonstrar a nova disposição dos personagens (Cego Júlio andando, Rosa e Dadá apreciando adornos que haviam roubado e Corisco em luta com a mulher a ser violentada), a câmera mais uma vez se fixa em Manuel. Ele está agora parado diante da imagem de Jesus Cristo na cruz num pequeno altar de madeira. Num impulso do personagem, com a câmera a acompanhá-lo e sob o que parece ser os gritos da mulher violentada, Manuel empunha a cruz, ritual que demonstra ainda que o homem de fé-messiânica ainda sobrevive naquele que já se traveste de homem da violência e do cangaço. Começa um novo som, o violino parece acompanhar a adoração do personagem frente à imagem religiosa. Em seguida, a câmera fixa acompanha o ritual de carinho entre Rosa e Dadá, que logo perde lugar para o ritual de Manuel. Ele carrega uma cruz entre as mãos, repetindo

o gesto de Sebastião, quem ele seguia e adorava antes da entrada no cangaço. O gesto, bem como o fim do som de violino que acompanhava o ritual, é interrompido por Corisco. A câmera fixa flagra o silêncio, sinal do confronto entre os dois personagens de cena: Corisco e Manuel. À cena é incorporado o suposto marido da vítima violentada trazido por dois cangaceiros. Novamente se faz um novo confronto entre Corisco e Manuel, quando este último é solicitado a castrar o tal homem, o que lhe obriga o cangaceiro-chefe: “Satanás, mostra que tu já é um cabra bom. Corta a macheza desse corno!”, oferecendo em seguida a faca a Manuel. Com a faca na mão direita e a cruz na esquerda, o personagem opera aquilo que poderia ser considerado seu emblema maior: a vida sertaneja entre os dois mundos. Naquele momento de dilema, a câmera muito mais próxima afasta-se e projeta uma nova perspectiva. A abertura do *zoom* da câmera estiliza a ruptura do pobre sertanejo. Corisco retira a cruz de uma das mãos de Manuel, enquanto os dois cangaceiros seguram a vítima. E Manuel, sem piedade, cede ao violento pedido. Dos elementos sonoros, extraídos da movimentação apenas de objetos e de pessoas em cena, dá-se lugar a uma nova instância de narração: a música de tonalidade épica. Fechava-se, assim, o cerimonial de passagem da ação de Manuel-beato para a ação de Manuel-cangaceiro, que, entre outras coisas, pode ser interpretada como uma nova perspectiva adotada pelo personagem em sua tentativa de sobrevivência no mundo duro do sertão.

Dito de outro modo, é evidente que a figura de Manuel não apresenta as mesmas linhas de constituição do personagem *Aparício* levantado por Glauber em *Mapa*, não sendo, portanto, seu espelho. Eu não quis em nenhum momento demonstrar isso; pode beirar à ingenuidade. Interessa aqui sublinhar o grau de comparação entre os dois universos: de José Lins e Glauber. E, enquanto jovem intelectual, como Glauber resolveu assinalar um aspecto que mais tarde pôde ser prolongado como atitude crítica frente à formulação do seu próprio projeto ficcional revestido de um ensaísmo de interpretação junto ao mundo sertanejo. *Aparício* é assinalado por Glauber como personagem requintado naquele universo sertanejo. Um requinte que, na obra do autor de *Deus e o Diabo*, pode ser visto em Corisco – pelo menos em termos de vestimentas, ornamentos e mesmo crueldade. Já o personagem Manuel é mais emblemático como prolongamento desse universo sertanejo retratado e destacado pelo Glauber analista do romance de José Lins. Assim, não é à toa que ele tenha escolhido de *Cangaceiros* de José Lins justamente a cena em que estão representados lado a lado os valores da crença divina e os valores da prática do cangaço. Em seu projeto de composição de seu personagem Manuel, Glauber procurou visualizar sua solução exatamente nessa fissão entre uma e outra coisa: universo popular e violência de um mundo degradado *pari passu* com uma representação de arte moderna. Eis, talvez sua principal conexão com o modernismo de José Lins.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foi dito até o momento que o cangaço, fonte de interesse de Glauber pelo romance *Cangaceiros*, tem sua ressonância em seu segundo filme, isto é, em 1964.

Antes desta data, no entanto, ele já demonstrava sinais de aproximações com o tema. Basta notar a primeira versão do que viria a ser o roteiro de *Deus e o Diabo*, escrito em 1959, com o título provisório de “Ira de Deus”. Não entrarei nas minúcias desse roteiro, e sobretudo nas características de composição do personagem Corisco, mas basta dizer que há indícios, por sinal muito convincentes, de que a ideia do título passa diretamente pela leitura desse romance de José Lins. A pesquisadora Josette Monzani, em competente estudo sobre o percurso genético de composição do filme, aponta quatro trechos do livro do escritor paraibano para supô-los como fontes de inspiração para o título da primeira versão do roteiro, em que a ideia de um castigo divino paira sobre o universo do sertão (Monzani, 2005: 29).

Para finalizar meus comentários, esboço, mesmo que sumariamente, algumas razões sobre as quais penso ser bastante estratégica a postura de Glauber naquele momento, ou seja, quando lança mão de afinar ideias de um escritor modernista de primeira ordem com as suas propostas iniciais de explicitação de um projeto intelectual. Escolher o autor de *Fogo Morto* como tema de um ensaio trouxe para Glauber uma marca de distinção em relação aos demais jovens intelectuais do campo artístico baiano. Em outras palavras: na base de seu ensaio sobre José Lins, estava ele não só promovendo um tipo de arte moderna que ligava, sem as amarras acadêmicas, o homem (e sua via popular) e sua própria terra, mas também estilizando o emblema de “arte pela arte”. Naquele momento de sua morte, José Lins já era um escritor moderno canonizado pela crítica. Autor visto com bons olhos sob os crivos exigentes de Mário de Andrade a Carpeaux. Glauber deseja aderir o escritor de *Menino do engenho* ao seu próprio projeto intelectual e tornar-se um herdeiro de uma tradição. Ele quer que seu projeto intelectual se identifique com o de José Lins. Enfim, em sua estratégia está a conexão entre as ideias dessa forma de arte moderna sobre o universo nordestino, presente em José Lins, e a sua forma de pensamento sobre a arte mais adequada à nossa realidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Monzani, J. (2005). *Maria Alves de Souza. Gênese de Deus e o Diabo na terra do sol*. São Paulo: Annablume/Fapesp.
- Rego, J. L. (1976). *Cangaceiros*. 6. ed. Rio de Janeiro: Jose Olympio.
- Rocha, G. (1957). Romance de José Lins do Rêgo. *Mapa*, 2.
- Xavier, I. (1983). *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense.

Os vários regimes do realismo cinematográfico brasileiro

SIMPLICIO NETO RAMOS DE SOUSA

simpla@gmail.com
Universidade Federal Fluminense

Resumo

Um mapeamento das grandes linhas de discussão da “questão realista” no Cinema Brasileiro, do ponto de vista dos cineastas. Uma análise das práticas discursivas dos que disputaram o “realismo”, em seus embates institucionais, formando redes sócio-técnicas no sentido de Bruno Latour. Queremos expor a complexidade de um diálogo, onde se detecta a afirmação de “regimes artísticos” como pensados por Jacques Rancière.

Palavras-Chave: Realismo; teoria dos cineastas; cinema brasileiro

Este trabalho quer contribuir para a discussão a respeito da representação realista no cinema brasileiro. Partindo de um levantamento teórico e historiográfico, fizemos um mapeamento da fala dos cineastas brasileiros a respeito da representação da realidade do país, nos contextos de luta pela consolidação do que propomos chamar regimes de realismo cinematográfico brasileiros. Regimes associáveis – ou não - a estruturas econômicas de produção audiovisual, associadas, por sua vez, a diferentes padrões de verossimilhança.

Descobrimos, através das falas dos cineastas, que o realismo aparece, de forma consistente, como um discurso de mudança. Sob nosso ponto de vista o *realismo* fica em cada discussão como uma *palavra-força*, usada como arma de defesa, de uma outra forma de apreensão do real em termos estéticos. A ideia de *realismo dos materiais de expressão* de Jacques Aumont e a ideia de *padrão de verossimilhança* cinematográfico, de Christian Metz, ambas podem nos ajudar a compreender isso melhor. O conceito aristotélico de *verossimilhança*, bastante reeditado na discussão que aponta a convencionalidade do realismo, pode ser entendido, como um regime de veracidade e de mimetismo estético que muda conforme a época histórica, pois se baseia tanto nas reivindicações de autenticidade do artista realizador, quanto na percepção do público, que precisa ser convencido de tal veracidade e autenticidade. Para Aristóteles, portanto a verossimilhança é mais do que tudo um regime de plausibilidade aceitável. Vemos o que é considerado plausível mudar ao longo da História da arte da literatura, e já no século XX, vemos propostas de maior realismo provocarem diversas disputas entre diferentes movimentos estéticos no cinema mundial, passando pelo realismo poético francês do entre guerras, o neo-realismo

italiano do pós-guerra, o realismo subjetivo de Antonioni e da Nouvelle Vague nos anos 60, o realismo em vídeo do Dogma 95 nos anos 90, entre muitos outros.

Para Metz a cada reivindicação de realismo de um novo movimento cinematográfico, estamos lidando com um novo regime de verossimilhança. O que ele vai chamar de *verossímil cinematográfico* se esforça “em renascer constantemente, cada uma de suas mortes é diretamente sentida como um momento absoluto de verdade.” (Metz, 1972: 238) Já para Jacques Aumont, na verdade o “o realismo cinematográfico só é avaliado em relação a outros modos de representação e não em relação à realidade”, pois “a cada etapa (mudo, preto e branco, colorido), o cinema não cessou de ser considerado realista”. Assim, o realismo aparece sempre “como um ganho de realidade em relação a um estado anterior do modo de representação”. Esse ganho, porém, é infinitamente renovável, em consequência das inovações técnicas, mas também porque a própria realidade jamais é atingida (Aumont, 2005: 134-135). Em cada tempo, em cada discussão dos cineastas que levantamos, temos o ressurgimento do realismo no contexto do cinema brasileiro. Quando alguém defende o realismo, vimos que grupos de ideias lhe inspiram, lhe movem e lhe dão bases para a ação, para a realização de filmes, e para a argumentação de defesa ou destes mesmos filmes. Adotamos para uma análise deste processo, a concepção de *regime artístico*, advinda do filósofo francês Jacques Rancière. Esta dá conta de “um tipo específico de ligação entre modos de produção das obras ou das práticas, formas de visibilidade dessas práticas e modos de conceituação destas ou daquelas” (Rancière, 2009: 27-28). Se, é comum que novas reivindicações de realismo, ou de maior e melhor contato de uma estética nova com o real, correspondam muitas vezes a diferentes modos de produção cinematográficos, em outras vezes, o debate continua. Mesmo em momentos em que não há mudança significativa nos meios de produção. Poderíamos até perceber uma rede mais complexa, de estéticas, discursos, modas, políticas, afetos, etc., que vem tentar se configurar e, logo depois, se impor no campo cinematográfico.

Para Rancière, há o interesse em não operar com rupturas, passagens que abandonam o passado, os regimes correm paralelos no tempo, são síncronicos. Rancière se importa apenas com três grandes regimes artísticos, independentes da ideia de sucessão de escolas de estilo como Barroca, Romantismo ou mesmo Realismo, na tradição ocidental até hoje. No que ele chama regime ético, por exemplo, há uma preocupação com a relação da produção do artista com o *ethos* da comunidade, a influencia da arte nos costumes, enfim. No regime representativo, somam-se as tendências que se empenham mais em fazer distinções estéticas e classificá-las, do que se preocupar com o *ethos*, por outro lado. Distinções tais quais a distinção entre gêneros ou, principalmente entre poesia e história, verdade e mentira, ficção e realidade. Ele chama de representativo inclusive por essa preocupação a *mimese*, e sua hierarquia no gradiente verdadeiro/falso.

Mas para ele é exatamente no século do romantismo e do realismo, movimentos na superfície, antagônicos, que esse regime representativo se esgota. No primeiro movimento, detecta-se um regime, que ele chamará de “estético”, que “desobriga”, a

arte “de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros”. Fazendo implodir “a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer arte das outras maneiras de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais”. A arte não é mais pautada pela continuidade com a comunidade, como no regime ético das Artes ou pela qualidade da representação, como no regime representativo (Rancière, 2005: Passim).

Partindo de tal concepção de regimes artísticos paralelos, nós buscamos detectar regimes na discussão realista no cinema brasileiro, algo que pode ser detectado no confronto entre diferentes textos e falas dos cineastas brasileiros em momentos chave de nossa cinematografia. Os diálogos estudados, por meios de artigos, entrevistas, ou mesmo cartas diretas trocadas entre os cineastas revelaram à nossa pesquisa traços de formação de várias redes de atores sociais, na busca pela afirmação de estéticas, e de estratégias de produção, correspondentes a seus projetos. Podem ser vistas como redes sócio-técnicas tal como pensadas por Bruno Latour, em obras como *Le métier de chercheur regard d'un anthropologue*, onde analisa as descobertas do cientista francês Pasteur, a partir inclusive das leituras das cartas do cientista francês a interlocutores, representantes governamentais, e patrocinadores. Nas cartas de Pasteur, Latour vê os nós de uma rede, pois o cientista consegue construir “demandas sociais”, consegue suscitar por intermédio delas, por exemplo, o interesse “de um ministro que até então não se interessava nem um pouco pelo trabalho científico”, provando o impacto de suas pesquisas na balança comercial da França, na rede de relações comerciais deste país com a Inglaterra (Latour, 1997: Passim).

Textos como as cartas de Pasteur, e lugares como seu laboratório, estão “repletos de ligação com o mundo”. “Não esqueçamos sua conéctica”, assim pede Latour em outra obra importante sobre o assunto das redes e dos centros de cálculos, chamada *Redes que a Razão desconhece*. Vemos nesta produção textual um esforço de “controle intelectual”, que na visão de Latour “não se exerce diretamente sobre os fenômenos”, tais como “galáxias, vírus, economia, paisagens” - no caso da produção textual dos cientistas -, “mas sim sobre as inscrições que lhe servem de veículo, sob a condição de circular continuamente, e nos dois sentidos, através de redes de transformações” (Latour, 2000: 51).

Nos textos, inclusive cartas publicadas de cineastas, detectamos linhas de discussão sobre o Realismo por parte de cineastas brasileiros, que influenciam decisões de financiamento governamental, e o estabelecimento de modos de fazer artístico, formas de produção e ação política. O debate em torno da produção nacional é abordado, mas sem perder de vista suas influências, oriundas da discussão internacional. Trata-se de analisar os modos como as noções em torno do realismo circularam no Brasil. É um esforço que visa - mais do que reafirmar ou esclarecer marcos, datações e rótulos - expor a riqueza e a complexidade de um diálogo.

O primeiro regime, detectável nesse diálogo, seria um regime afirmativo do realismo cinematográfico brasileiro. Uma questão pertinente é a de quando começa e quando termina o debate realista propriamente, e para responder melhor isso de

quando começa, devemos nos voltar para um cinema clássico brasileiro, o momento do debate entre Humberto Mauro, Mário Peixoto, Alberto Cavalcanti, Adhemar Gonzaga. Eles primeiro debateram sobre a necessidade ou não de representação da realidade brasileira, não só tanto da paisagem física, como também da paisagem humana, dos costumes populares. A ideia da representatividade do povo brasileiro na tela nascia num momento de afirmação da identidade nacional. Há aí os primeiros embates detectáveis entre autores que buscam a representação cinematográfica da realidade brasileira e as vozes que os contradizem ou os desestimulam. Seu legado será seguido por uma linha que leva aos discursos da dupla Alinor Azevedo e Alex Viany, que fazem uma leitura brasileira das ideias do neo-realismo italiano, e do *realismo crítico* de György Lukács. Ambos, Viany e Alinor Azevedo pregam um *Neo-realismo cá-de-casa*, título de um artigo de Alinor. O momento inicial de afirmação do Cinema Novo pode ser associado a esse regime de afirmação do realismo cinematográfico no Brasil.

Traçando um dos primeiros painéis gradativos dos diferentes realismos que se afirmam em nossos filmes, em sua *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*; Glauber Rocha irá comentar o *realismo poético* de Humberto Mauro e o *realismo carioca* dos filmes que Alex Viany realizaria de forma independente nos anos 50, como *Agulha no Palheiro*. Chegando nosso cinema ao *realismo crítico*, tal como preconizado por Lukács, apenas na consagração do Cinema Novo. Glauber relaciona essas transformações no realismo a uma adequação dos filmes a sua agenda paralela, a Teoria do Autor adaptada dos cineastas da *Nouvelle Vague*, e dos críticos da *Cahiers du Cinéma*, para o Brasil. O *realismo carioca* por exemplo ainda estaria atrelado a produção genérica e industrial da Atlântida e o *realismo crítico* seria condizente com a *política de autores* do Cinema Novo.

Mas outro regime, o *regime realista de desestabilização*, nasce em paralelo com o auge do Cinema Novo, incorporando preceitos aparentemente anti-realistas, contudo ao mesmo tempo disputando uma representação mais fidedigna do Brasil urbano, moderno. Autores proeminentes do chamado ciclo do *Cinema Marginal* (1968-1973) como Rogério Sganzerla e Júlio Bressane vão interferir no debate reivindicando mais outra forma de representação da realidade brasileira. Um realismo que queria uma maior representação e visibilidade de aspectos antes negligenciados no debate anterior, como os aspectos ditos grotescos da modernização da paisagem social e humana brasileira, das novas metrópoles: o *cafona*, o *kitsch*, as novas liberdades do sexo, a representação da mulher moderna brasileira, a presença da cultura de massa e outros elementos visíveis (e audíveis) da modernidade na metrópole paulista. Cidade que se torna o modelo de uma nova realidade brasileira. Essa vertente é vista por Ismail Xavier como uma “Estética do Lixo”, que radicalizaria a “Estética da Fome” do Cinema Novo. Mas no mesmo período, e no contexto do Cinema Novo, Glauber Rocha reivindica sua própria superação da “Estética da Fome”, a “Estética do Sonho”. A partir de *Terra Transe*, o contraponto cinemanovista com um Cinema de “Alegorias do Subdesenvolvimento” (Xavier, 1994: Passim) vai todo se basear numa ideia de

refinamento da representação da Realidade Brasileira segundo o cânone modernista pós-*nouvelle vague*, incorporando os procedimentos de Bertolt Brecht. Fala-se aqui de um “Realismo Aberto”, alegórico, simbólico, com “distanciamento”, e pedagógico, que desta forma também escapa dos cerceamentos da censura ditatorial, vigente nos anos 60 e 70 no Brasil. A disputa Cinema Novo e Cinema Marginal continuará com as polêmicas do nascimento da Embrafilme, a empresa estatal produtora de cinema. Contudo, dois regimes de realismo, o afirmativo e o desestabilizador farão uma disputa transversal a essa. Se o constante defensor do Cinema Novo contra o Cinema Marginal - que este alcunha pejorativamente de *udigrudi*, um underground de Terceiro Mundo -, Glauber Rocha, participa do regime afirmativo, estabilizador, no começo do Cinema Novo com sua *estética da fome*, ele também, de outra sorte, participará do regime de instabilidade do realismo. Com sua adesão a uma *estética do sonho*, que pregará a incorporação de elementos alegóricos, fantásticos, a princípio irrealistas. Só que, no entanto, aqui resgatados como uma forma fidedigna de representação da caótica realidade latino-americana. O que demonstra ainda a grande influência das ideias do realismo mágico neste momento em todo continente.

O regime desestabilizador, esse realismo eivado da linguagem vanguardista experimental e do fantasismo que lhe tinge de cores irrealistas, será questionado depois por nomes, como Arnaldo Jabor, no lançamento de *Toda Nudez será castigada* (1973) e Nelson Pereira dos Santos, no de *O Amuleto de Ogum* (1974) do lado do Cinema Novo, e, do lado do Cinema Marginal, por João Batista de Andrade, com *Doramundo* (1975) e Neville de Almeida com *A Dama do Lotação* (1977). Eles partem - no período de ascensão da Embrafilme, paralelo ao de abertura do Regime Militar (1974-1984) - para a construção de um retorno a fórmulas do realismo mais tradicional que culminará no chamado por Ismail Xavier de “Naturalismo da Abertura”, se referindo ao período de distensão do regime militar. Aqui se reivindica uma volta a parâmetros realistas menos brechtianos, na afirmação de um modo de produção que tem clara pretensão comercial e alicerça o apogeu econômico da Embrafilme, a empresa estatal de cinema. O também chamado “Cinemão” ou “Cinema Novo Rico” (David Neves) de forma pejorativa será celebrado como uma nova “Abertura ao Real”, pelo crítico Hélio Nascimento. Ele representa para nós uma continuidade, uma retomada, na verdade, de um regime estabilizador, afirmativo, do realismo, disputando acirradamente espaço, em paralelo, com as correntes que continuam pretendendo um regime desestabilizador do realismo.

Estas últimas correntes, por sua vez, continuam perceptíveis no discurso dos cineastas dos anos 80 associados a um *Neon Realismo*, estética estudada por Renato Pucci Jr. (Pucci Jr, 2008: Passim). Os chamados - por Jean Claude Bernardet - “jovens paulistas” do “Cinema da Vila Madalena”, reivindicam realismo por via de uma busca de maior visibilidade, agora de aspectos que voltaram a ser negligenciados, no “Naturalismo da Abertura” (Bernardet, 1985: Passim). Como a presença da cultura de massa de influencia americana, e outros elementos visíveis da - assim nesse momento já chamada pela crítica - *pós-modernidade* presente na metrópole

paulista. Insiste-se numa busca de representação desses elementos “pós-modernos”, já evidentes: a vida dos jovens de classe média urbanos, considerada negligenciada pelo apelo artificial da representação da miséria e de um “outro” idealizado nos filmes dos que ainda insistem num realismo afirmativo segundo a tradição cinemanovista. Só que, ao contrário da “Estética do Lixo” do Cinema Marginal, busca-se aqui outra estética, aquela alcinhada de “Neon-Realismo”, onde, como também no caso do “Naturalismo da Abertura”, se abandonam e se questionam os procedimentos brechtianos e vanguardistas, mas ao contrário desse último, aqui se privilegiam elementos da vida ultra urbana, da pós-modernidade, repleta de mediações e simulações desreferencializadas, desrealizadas (Pucci Jr: 2008: Passim). Agora, em nome de uma comunicação maior com o espectador. Um certo namoro com um *fantasismo* anti-realista via cinema de gênero é criticado pelos detratores como evasão. Mais uma vez, a visão do que é realista no Brasil em disputa, do que é falso e do que é real. Por conta dos meios de atuação profissional, destes novos autores, a maioria egressos de faculdades de cinema e inseridos no mercado de trabalho publicitário, nasce a questão da “Estética Publicitária”. Ela é um incômodo contraponto, tanto da ‘Estética do Lixo’ quanto da “Estética da fome”, e é vista como um falseamento do real, um simulacro no sentido de Jean Baudrillard, pensador em voga nos anos 80. Assim se afirmaria mais uma vez o regime do realismo desestabilizador, re-atualizado, no cinema brasileiro. A crítica a uma estética publicitária se reedita na questão da *Cosmética da Fome* (Bentes, 2007:242-252), epíteto acusatório voltado para muitos dos principais filmes da Retomada do Cinema Brasileiro nos anos 90, que por sua vez busca construir um regime que supere os dois anteriores. Mas a nosso ver tanto o discurso dos cineastas da *Retomada* quanto a sua recepção de público se associa a um regime afirmativo do realismo, pois apesar de manter o padrão técnico associado a estética publicitária, trabalha um releitura da realidade brasileira que se pretende associável a tradição cinemanovista, de afirmação do regime realista

No cinema contemporâneo ainda vivemos o debate realista? Ele acabou no momento anterior, com a Retomada? A nosso ver um terceiro regime pode estar se afirmando agora com o barateamento e a conseqüente popularização do aparato técnico de captação audiovisual - graças as novas tecnologias do cinema digital - e da divulgação e distribuição do cinema - graças a Internet. O que permitiu que criadores oriundos das classes populares passassem a fazer seus próprios filmes. Tal processo avança neste momento, aliado a específicas políticas de estado baseadas na propagação de um discurso que clama por maiores espaços para as manifestações audiovisuais das comunidades desprivilegiadas. É o *outro de classe*, um dos objetos tradicionais do realismo, tornando-se agora o sujeito da realização realista, obtendo um grau de legitimidade social praticamente impossível de ser alcançado pelo realizador “burguês”. Esse processo seria apresentado como a única possível superação dos dilemas clássicos do realismo, que envolvem os problemas da exploração da imagem do outro, da ideia de um predatório voyeurismo social mais ou menos explícito em cada obra realizada. No novo regime realista apontado pelo novo *cinema*

de periferia, a produção audiovisual de fato realista só pode ser feita por membros das próprias comunidades de baixa renda que antes eram o objeto privilegiado da representação realista no caso brasileiro. É o realismo de um cinema pós-industrial, de oficinas e coletivos. Esse processo de inclusão social ainda está em curso e se para alguns ele é de fato o fim da dicotomia da questão realista, nós podemos ver também, por outro lado, o quanto esta aparente novidade apenas reedita e corrobora o arcabouço de convenções estéticas do realismo. A própria questão da diluição de um regime representacional para um regime estético na visão de Rancière nos ajuda aqui a isso: a ver que pode estar surgindo um novo regime, ainda a ser nominado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bentes, I. (2007). Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *Revista Alceu*, 8,15, 242-255
- Bernardet, J.-C. (1978). *Trajetória crítica*. São Paulo: Polis.
- Bernardet, J.-C.; Xavier, I. & Pereira, M. (1985). *O desafio do cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Latour, B. (1994). *Jamais Fomos Modernos*. São Paulo: Editora 34.
- Pucci Jr., R. L. (2008). *Cinema brasileiro pós-moderno - O neon-realismo*. Porto Alegre: Sulina.
- Ramos, F. (1990). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Ed. Ltda.
- Ramos, F. & Miranda, L. F. (2000). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac.
- Rancière, J. (2005). *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34.
- Rancière, J. (2012). *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Rocha, G. (2003). *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naif.
- Rocha, G. (2004). *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac & Naif.
- Xavier, I. (1993). *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense.
- Xavier, I. (2001). *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra.

Memória, imagem e som em *Trois couleurs: Bleu*, de Kieślowski

GABRIELA SANTOS ALVES & MARCUS VINICIUS MARVILA DAS NEVES

gabrielaalves@terra.com.br; creed.mvmn@gmail.com
Universidade Federal do Espírito Santo (Brasil)

Resumo

Primeiro filme da trilogia de Krzysztof Kieślowski dedicada às cores e aos ideais da Revolução Francesa, *Trois couleurs: Bleu* tem como questão central a discussão acerca da liberdade: é possível alcançá-la em toda sua plenitude? Ou, ainda: é possível viver sem manter vínculos? Julie, personagem central, assume o anonimato em meio a multidão parisiense após um trágico acidente em que morrem seu marido e filha, afastando-se de tudo e todos na tentativa de livrar-se do passado e esquecer a tragédia. “Não quero bens, presentes, amigos, amor e vínculos. Tudo isso são armadilhas”, afirma ela. A proposta de análise da obra se baseia na relação memória e esquecimento, som e silêncio que Kieślowski e Slawomir Idziak, diretor de fotografia, e Zbigniew Preisner, compositor da trilha musical original, propõem nas suas respectivas linguagens. Ampliar-se-á a discussão em torno da memória compreendendo também a música como *medium* entre a personagem e os fatos traumáticos ocorridos na trama. Para além da utilização enquanto “valor acrescentado” da trilha sonora – som, diálogo, música – transformando-a em um ente acústico que, junto à imagem, constroem polifonicamente, cada um ao seu modo, os intempestivos deslocamentos tempo-espaciais e o drama silencioso vivido pela personagem de Juliette Binoche.

Palavras-Chave: *Trois couleurs: Blue*; memória; silêncio; trilha sonora

Penso neles, me Deus! Eu me lembro de tudo. Como esquecer?
(Trois)

Trois couleurs: Bleu (1993), do diretor polonês Krzysztof Kieślowski, é um filme que fala de dor, trauma, perdas e, especialmente, de memória e música. *Falar* talvez não seja o verbo mais apropriado, já que a proposta de Kieślowski na direção de seus filmes é justamente sugerir, apontar pistas para os acasos, para a cadeia de casualidades que envolve o cotidiano de seus personagens e onde os efeitos não são palpáveis, não estão presentes. Cineasta das coincidências, solicita do espectador um permanente estado de escuta e de olhar.

Em *Bleu*, a personagem central da trama, interpretada por Juliette Binoche, perde a filha e o marido, Patrice, num trágico acidente de carro e opta, então, por viver num bairro central de Paris, sozinha e em completo anonimato, sem vínculos com o passado. “Não quero bens, presentes, amor, amigos ou vínculos. Tudo isso são armadilhas” (Trois), afirma Julie à mãe que, internada numa clínica para idosos, sofre com problemas de memória. *Trois couleurs: Bleu* integra, ao lado de *Trois couleurs: Blanc* (1994) e *Trois couleurs: Rouge* (1994), a trilogia das cores, projeto surgido em 1989 com o objetivo de refletir, partindo de parâmetros da atualidade, sobre o

significado dos ideais da Revolução Francesa no ano da comemoração de seus 200 anos, não somente pela alusão às cores da bandeira do país, como também pela formação, à época ainda em fase inicial, com 12 países, da União Europeia:

A nova situação da Europa (e da própria América Latina) gera “maneiras de estar” no mundo, e o Kieślowski da trilogia é um cineasta que pensa este momento singular da história ocidental. As contradições atuais da Europa (terrorismo, migração, miséria), seus questionamentos pessoais (o significado da derrocada do regime comunista na Polônia, o duro golpe militar, a instalação de sítio, a religião católica) e seu estatuto de cidadão europeu apontam para um Kieślowski desiludido e realista (França, 1996: 17).

É importante ressaltar que a tradução brasileira dos títulos não mantém seus nomes originais, já que os denomina de *A liberdade é azul*, *A igualdade é branca* e *A fraternidade é vermelha*, vinculando a cada um, especificamente, o ideal em questão e antecipando a interpretação do espectador. A proposta de Kieślowski transgride essa ideia, já que reflete sobre os três ideais nos três filmes, mesmo que em abordagens e intensidades distintas: “as três noções são contraditórias como a natureza humana... se as tocamos, não sabemos muito bem o que fazer e como viver com elas” (Positif, 1993: 20).

A filmografia de Kieślowski, que teve início na Polônia em fins da década de 1960, contempla a produção de curtas e longas metragens. Marcada pela realização de documentários, a fase inicial aborda temas como o cotidiano das cidades polonesas, burocracia governamental, funerais, soldados que ficaram cegos na Segunda Guerra Mundial, condições de trabalho, greves, doenças, gravidez indesejada e corrupção. Ao tratar de eventos cotidianos, o diretor privilegia questões que ultrapassam fronteiras culturais, estando essa marca também presente em sua produção de longas de ficção. Em 1988, filma *Decálogo* (Le Décalogue), série para a televisão polonesa que consistia em dez médias metragens baseados nos Dez Mandamentos.

Após filmar o *Decálogo*, Kieślowski iniciou a chamada “fase ocidental” de sua produção, quando gravou *A dupla vida de Véronique* (La double vie de Véronique, 1991) e a trilogia das cores, com recursos financeiros do governo francês. Nessas obras, o cotidiano ainda é cenário e a abordagem direta e geral dos temas tratados nos documentários dá lugar a um mergulho na subjetividade humana e nos detalhes da vida, geralmente negligenciados:

Percebi quantas facetas da vida um documentário não pode abordar (...). Ultimamente, me parece que eu faço filmes sobre os pensamentos e emoções mais profundos das pessoas, aquilo que elas não mostram a ninguém. Para filmar isso preciso de atores, de lágrimas de glicerina, de cenas de morte. Tudo tem de ser falso para parecer real no filme. Graças a essas coisas falsas, posso dar um sopro de vida à história. Tudo é mais interessante na vida real, mas nunca deve ser filmado na vida real. Por isso não faço mais documentários (100 Questões..., 1989).

Esse último período de produção marca uma postura mais audaciosa do diretor quanto ao uso da trilha sonora como ferramenta narratológica¹. Nesses casos

¹ Aqui, a expressão trilha sonora será usada para se referir às músicas, *sound effects*, *foley*, diálogos e ambiências presentes na película. Teremos como foco principal as inserções musicais e sequências em que o som aparece como elemento fundamental para a narrativa.

se constrói o supercampo, denominação dada por Chion (2011: 119) à ampliação da experiência sensorial do espectador a partir do uso de sistema sonoro multi-canal, potencializando o poder narratológico do som, logo, retirando da imagem, do plano geral, a obrigatoriedade narrativa. Chion, discursando sobre a música em *Bleu*, aponta: “Kieslowski foi um entre os raros autores-diretores que souberam tirar o melhor proveito do Dolby Stereo e do meios para contrastar e opor espaços e volumes dentro da música no cinema” (1997: 276) [tradução nossa].

Depois de trabalhar com quatorze engenheiros de som em *A Dupla vida de Véronique*, para a trilogia, em acordo com seu novo produtor Marin Karmitz, Kieślowski observou a necessidade de um único engenheiro de som que trabalhasse na captação, montagem e mixagem até a cópia final dos três filmes, dada a importância da música e do som nas narrativas. Contratou-se Jean-Claude Laureux, que exerceu notória influência na concepção sonora dos filmes, conforme aponta o próprio diretor (ONK: 220-221) e Karmitz [Disco 3].

Assim, formou-se a trinca sonora, Kieślowski, Laureux e Zbigniew Preisner. Este último, compositor, construiu profícua parceria com o diretor, seu compatriota, tendo realizado trilha sonora original para 17 de suas películas, todas a partir de 1984, começando por *Sem Fim* (*Sans Fin*), à exceção apenas de *Sorte Cega* (*Le Hasard*), de 1987. Sobre Preisner, o próprio diretor aponta o lugar do compositor no processo de produção musical para seus filmes:

Eu não sei nada sobre música. Eu sei mais sobre a atmosfera do que a música em si. Eu sei que tipo de atmosfera quero ter em meus filmes mas não sei qual música iria me ajudar a alcançar isso nem como escrever essa música. Zbyszek Preisner é alguém com quem eu posso trabalhar em equipe, em vez de apenas pedir a ele um determinado efeito, já composto. Muitas vezes eu quero colocar música onde ele acredita que soaria absurdo, e há cenas que eu não imagino ter música, mas que ele acha que deve ter, então vamos colocar música ali. Ele é definitivamente mais sensível nesta área do que eu. Eu penso de uma forma mais tradicional enquanto que seu pensamento é mais moderno, cheio de surpresas. É isso, me surpreende onde, no filme, ele quer música [tradução nossa].

A manutenção de um diálogo aberto com Preisner e a preocupação com o uso do som como elemento narrativo, chegando à figura de Jean-Claude Laureux, contribuem para que essa última fase do cinema de Kieślowski potencialize meticulosamente os planos sonoros ao ponto de guiarem, amplificarem e aprofundarem o significado de determinadas cenas. É a partir do estranhamento sonoro, da música e do som como temporalizador estrutural da imagem e do seu uso como contraponto às sombras projetadas na tela que Kieslowski opta por nos colocar “diante de uma realidade que no cotidiano não nos escapa expressar” (Kickasola, 2012: 72).

A potencialização metódica dos planos sonoros aliada à esfera do cotidiano como cenário – herança do período em que Kieślowski atuava como documentarista – marcam a última fase de produção do diretor. Nessa linha, outras heranças da fase documentarista podem ser apontadas, especificamente, em *Bleu*. A “aparência de verdade” do apartamento em que Julie decide morar após abandonar a casa em que vivia com o marido e a filha, mortos no acidente: ele está localizado na Rue

Mouffetard, distrito pouco turístico do centro da cidade e uma região tipicamente parisiense, com um café que dispõe suas mesas e cadeiras nas calçadas e está acessível logo após a saída de uma estação de metrô. Como assinala o próprio diretor, outro fator importante é a presença de um mercado de rua, lotado de transeuntes, marcando a ideia de que a personagem poderia facilmente se perder ali, garantindo seu anonimato (Stok, 1994).

Outro legado refere-se às opções de enquadramento de câmera: o uso do close e do plano detalhe em várias sequências do filme. Logo de início, quando Julie está hospitalizada em função do acidente, uma pequena pluma branca movimenta-se sobre um lençol, em close, acompanhando o movimento de respiração da personagem e sugerindo que alguém sobreviveu. Em seguida, ao entrar no quarto para verificar o estado de saúde dela, o médico é apresentado ao espectador pelo reflexo dele no olho de Julie, também em close. As perguntas feitas à paciente são respondidas pelo movimento de seu olho, para cima ou para baixo, sem mudança de enquadramento.

Na tomada seguinte, Julie acompanha o enterro do marido e da filha através de um aparelho de tv portátil, numa sequência que demarca a primeira aparição de uma música no filme. Antes de falecer, o marido da personagem trabalhava na composição de uma peça intitulada “Concerto para a integração da Europa”, que deveria ser executada em 12 cidades diferentes, por 12 orquestras distintas, em clara alusão ao processo de criação da União Europeia, ainda incipiente. A música que se ouve, na verdade, não é tocada pelos músicos presentes no funeral, como pode parecer num primeiro momento, já que não há sincronia entre os sons e os instrumentos musicais utilizados por eles não são os mesmos dos da melodia que se ouve, que só se presentifica na mente da personagem e está ligada à sua memória e a um passado não interiorizado, que somente vem a tona em função dela.

Bleu, como afirmamos no início do texto, é um filme que trata de memória e de música. É também sobre igualdade, fraternidade e, acima de tudo, sobre liberdade, ou sobre as imperfeições da liberdade humana: qual o sentido da liberdade? Está Julie, após perder o marido e a filha, completamente livre? Com dinheiro suficiente para se manter e sem obrigações a cumprir, ela decide viver uma vida diferente, tentando se libertar de tudo que está ligado ao seu passado. Ainda no hospital, ao cuspir os remédios que havia ingerido certamente para esse fim, a personagem deixa clara sua opção pelo não suicídio – por razões que o espectador nunca saberá.

O desejo de se libertar do passado evidencia-se justamente nas *não atitudes* da personagem: Julie, em momento algum da narrativa, aparece visitando os túmulos em um cemitério, chorando a perda dos entes queridos publicamente ou observando fotos antigas, ações comuns para quem tornou-se viúva recentemente e perdeu uma filha. Ao contrário do que se espera, ela deixa as antigas fotos da família para trás, numa pasta azul que fica em poder de Olivier, compositor amigo de seu finado marido e com quem se envolverá sexualmente durante o desenrolar da narrativa. Assim que Julie sai do hospital e decide abrir mão de tudo, é questionada por Marie, empregada que cuida da antiga casa: “por que você não chora?” (Trois).

Ao decidir libertar-se de seu passado, a personagem passa a viver no apartamento localizado na Rue Mouffetard e, em meio às atividades rotineiras que cumpre, como ir ao supermercado, nadar ou almoçar no restaurante mais próximo, percebe que a ideia de liberdade sem vínculos é ilusória e que o passado está com ela, vivo e presente, seja no lustre azul que trouxe de recordação do quarto da filha – único objeto da antiga casa, por sinal – ou na música que insiste em revelar-se, trazendo a tona as lembranças do marido.

A memória, em *Bleu*, não está ligada a imagens de uma memória psicológica, quando lembranças de um fato qualquer são evocadas por um personagem, e nem a uma memória coletiva, em que evoca-se experiências passadas e comuns para um determinado povo, como o europeu, por exemplo. No filme, assim como em toda a trilogia, a memória constrói-se a partir do particular, traduzido pelas trajetórias particulares de cada personagem – como Julie – aliado ao universal – como o ideal de liberdade. Entrelaçados, permitem construir um tema narrativo, a exemplo do paradoxo entre a personagem e sua mãe: enquanto a primeira não quer fixar seu passado e nem lembrar-se dele, apesar de estar vivo dentro dela, a segunda fixa, por meio das fotografias que exhibe nos porta-retratos de seu quarto, um passado que já não reconhece mais.

Esse passado vivo, que tanto atormenta Julie e se presentifica via música é, para Bergson (1990), um elemento ontológico do tempo, que existe junto ao presente, de maneira simultânea, ainda que não se confunda com o presente *atual*. Nessa linha, o passado não é cronológico, não é algo que *foi* e nem é presente que passa ou que foi empurrado para trás. O passado é, ele preexiste como uma espécie de memória-Mundo ou memória-Ser. A memória, assim, não existe em nós, mas somos nós quem pertencemos e nos movemos numa memória do mundo, onde o presente é o grau mais contraído desse passado:

Mas como o passado, que, por hipótese, cessou de ser, poderia por si mesmo conservar-se? Não existe ali uma contradição verdadeira? Respondemos que a questão é precisamente saber se o passado deixou de existir, ou se ele simplesmente deixou de ser útil... (Bergson, 1990: 123).

Esse passado, ou *lembrança pura*, contém infinitos virtuais que não necessariamente se atualizam no agora, já que existem vários virtuais que nos habitam e que, devido a um presente que mobiliza deste passado apenas o que lhe interessa para a ação imediata, estão impedidos de se atualizarem. As lembranças vão, pouco a pouco, aparecendo como que uma nebulosidade que se condensa, passando do estado virtual para o atual, à medida que seus contornos se desenham. Mas continuam, por outro lado, presas ao passado por raízes profundas e, quando realizadas, ressentem-se de sua virtualidade original, caso contrário, não seriam jamais reconhecidas como lembranças (Ibdem: 156).

O passado vivo, que pulsa e presentifica-se, é evidenciado em *Bleu* pelos vários objetos e ações dos personagens marcados pela cor azul: o papel de bala com que a filha brinca no carro na primeira sequência do filme (e que posteriormente Julie encontrará um idêntico em sua bolsa), a pasta com fotos familiares e documentos, o

lustre, a água da piscina em que a personagem mergulha com frequência, como se buscasse, num gesto metafórico, um mergulho em si mesma:

É no *azul* que se encontra essa profundidade e, de maneira teórica, já em seu movimento: 1º – movimento de distanciamento do homem; 2º – movimento dirigido para o seu próprio centro. O mesmo ocorre quando se deixa o azul (a forma geométrica é, neste caso, indiferente) agir sobre a alma. A tendência do azul para o aprofundamento torna-o precisamente mais intenso nos tons mais profundos e acentua sua ação interior. O azul profundo atrai o homem para o infinito, desperta nele o desejo de pureza e uma sede de sobrenatural. É a cor do céu tal como se nos apresenta desde o instante em que ouvimos a palavra “céu”. O azul é a cor tipicamente celeste. Ela apazigua e acalma ao se aprofundar (Kandinsky, 1990: 86).

O lustre e a música formam o que classificamos por *objetos-memória*. Tornada visível na narrativa através das partituras, a música se presentifica para a personagem, em especial, nos momentos em que ela está na piscina, além das passagens em que o recurso do *fade out* é utilizado. Clarificada pelo azul profundo apontado por Kandinsky, a água onde Julie mergulha é um exemplo do trabalho da direção de fotografia de Slawomir Idziak que, ao optar pela utilização de poucos efeitos, aposta no uso da cor para transmitir o estado de espírito, o extremado ponto de vista da personagem.

Técnica amplamente utilizada nas narrativas audiovisuais, o *fade out* é uma elipse e, como tal, geralmente demarca uma passagem de tempo: a cena termina, o *fade out* aparece e uma nova cena começa. Em *Bleu*, os *fade outs* são construídos em conjunto com a aparição da música, trazendo o espectador de volta ao exato mesmo momento, indicando que, apesar do tempo passar, ele, de alguma maneira, permanece no mesmo lugar: “a ideia de integrar a música à tela preta é justamente para mostrar que, do ponto de vista subjetivo, entre um ‘bom dia’ e outro, passam-se horas, anos e, contudo, são apenas alguns poucos segundos (Positif, 1993: 24).

Quando a jornalista visita Julie no hospital, a fim de questioná-la sobre a autoria das músicas do marido, ela diz “olá”, ao que Julie responde “olá” e o primeiro *fade out* do filme se inicia, acompanhado da música e sugerindo que, para Julie, o tempo parou. O mesmo acontece quando a vizinha se aproxima dela na piscina e pergunta: “você está chorando?”. Novo *fade out* acompanhado pela mesma música e novamente o tempo da personagem para. Outro exemplo é quando Antoine, jovem que presenciou o acidente, procura Julie e pergunta: “Você não quer saber nada? Eu cheguei ao carro poucos segundos depois...”, ao que é interrompido por um brusco “Não!” e mais um *fade out*.

Mas o que Antoine provoca, de fato, em sua breve aparição no encontro com Julie, é a lembrança do acidente, até então resguardado. Ao tentar devolver a corrente de ouro que Julie havia perdido no acidente – objeto emblemático, que sugere ligação – ele lembra das últimas palavras de Patrice e a induz a falar sobre o marido e de como ele gostava de repetir o final das piadas que contava. Neste mesmo momento, próximo aos dois, acontece a aparição de manifestantes empunhando cartazes, em forma de protesto ou reivindicação. A alusão, aí, constrói-se em duas perspectivas: política, já que certamente aponta para uma unificação europeia que

não se dará sem conflitos, questionamentos e protestos, ou até mesmo que essa unificação, baseada quase que exclusivamente em reciprocidade econômica, é frágil, ou até mesmo risível. Do ponto de vista da personagem, demonstra sua perturbação interior, já que ela percebe o quanto seu passado lhe parece mais próximo, mais presente. E Antoine, personagem que a princípio pode parecer pequeno e sem muita importância, mostra-se fundamental no filme, já que está presente em duas importantes antecipações na narrativa: a do acidente, que causa o trauma e negação do passado por Julie e nesse encontro, que mostra à personagem a importância de lidar com sua memória.

Além de Antoine, outro personagem, também relacionado às lembranças de Julie, é o flautista de rua, que ela vê pela primeira vez quando está no restaurante próximo à sua casa e *imagina* que a música tocada por ele é a mesma que ela ouve a todo momento. Frisamos que ela *imagina* porque, além de estarem espacialmente separados, pois o flautista está do lado de fora do restaurante, o som da música é *limpo*, não contém ruídos característicos de rua, como pedestres e carros, por exemplo, confirmando que a música *tocada* por ele e a música *ouvida* por ela não são as mesmas. Em sequência futura, ao voltar do supermercado, Julie vê o flautista em sua calçada habitual, em frente ao restaurante, mas dessa vez deitado no chão, com a caixa da flauta próxima a ele. Ela se aproxima e pergunta se ele está bem, ele, por sua vez, levanta a cabeça e sorri, enquanto ela empurra a caixa para debaixo da cabeça dele, como uma espécie de travesseiro, enquanto ele sussurra: “é preciso agarrar-se a alguma coisa”, aos exatos 45 minutos, ou metade do filme.

A partir daí, há uma mudança na narrativa, em especial na postura da personagem, que passa a lidar com os traumas de seu passado, traduzidos pelo enfretamento dos ratos em seu apartamento, pelos vínculos que passa a construir – com sua vizinha, Lucille, com Olivier e até mesmo com Sandrine, a amante de seu marido que está grávida e a quem doa sua antiga casa – e pela iniciativa de voltar a escrever² a música na companhia de Olivier, ato que demonstra seu desejo em lidar com as lembranças do marido.

“Não quero bens, presentes, amigos, amor e vínculos. Tudo isso são armadilhas”, já afirmou a personagem (TROIS..., Cap. 7). Ao almejar o sentimento de liberdade ligado a não manutenção de vínculos, Julie cai em sua própria armadilha, já que o lustre azul, único objeto que decide manter, perpetua a memória que ela não deseja, mas que coexiste e se faz presente no agora. É essa junção, esse limiar entre duas dimensões distintas de tempo que Kieślowski propõe em *Bleu*, através da construção de uma ideia de passado não cronológico, onde o *agora* e o *que foi* flutuam simultaneamente. Na sequência final, em que Julie e Olivier estão abraçados, eles aparecem numa espécie de aquário, aprisionados por uma parede de vidro que a sufoca. A sequência inicia-se com um borrão na tela, numa cena muito similar à que

² Não fica claro, em nenhum momento da narrativa, se Julie escreve ou corrige as partituras assinadas por Patrice, mesmo após o questionamento da jornalista. De fato, como afirma o próprio Kieślowski, “não importa se ela é autora ou co-autora, se ela corrige ou cria. Mesmo se ela apenas realizasse as correções ela permaneceria sendo autora ou co-autora porque o foi corrigido se torna melhor do que o que fora produzido antes” (Stok, 1994: 224) [tradução nossa].

Julie, no início do filme, está hospitalizada e Olivier lhe entrega a tv portátil. Agora, a expressão dela ainda demonstra sua introversão, ao mesmo tempo em que se ouve a música em sua composição integral. Metáforas da memória, as paredes também estão ligadas à ideia de tempo. O passado, que só existe nele, aprisiona e mostra sua força, de onde é impossível desvencilhar-se.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bergson, H. (1990). *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes.
- Chion, M. (2009). *A audiovisualização: som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto e grafia.
- Ciment, M. (1993). La liberté est impossible. *Positif*, 391.
- França, A. (1996). *Cinema em azul, branco e vermelho: a trilogia de Kieślowski*. Rio de Janeiro: Sette Letras.
- Kandinsky, W. (1990). *Do espiritual na arte*. São Paulo: Martins Fonte.
- Kickasola, J. G. (2004). *The films of Krzysztof Kieślowski: the liminal image*. Continuum.
- Stok, D. (1994). *Kieślowski on Kieślowski*. Cambridge: Faber and Faber UK.

OUTRAS REFERÊNCIAS

- 100 Questões a Krzysztof Kieślowski (1989). *Extras do DVD Decálogo*. Versátil Home Vídeo.

FILMOGRAFIA

Direção: Krzysztof Kieślowski
Roteiro: Krzysztof Kieślowski e Krzysztof Piesiewicz
Produção: Marin Karmitz
Música: Zbigniew Preisner
Fotografia: Slavomir Idziak
Edição: Jacques Witta

Espetatorialidade crítica

JOSÉ A. DOMINGUES

joseantoniomingues@gmail.com
Universidade da Beira Interior

Resumo

A comunicação explora a noção de espetatorialidade crítica a partir de Michele Aaron (2007). Como sugerir modos de espetatorialidade cinematográfica livre? É possível a constituição de uma arquitetura da espetatorialidade que use a distanciação para explicar o que vê? Como pode o espetador contemporâneo representar-se a resistência da subjetividade à sua própria morte? O mote desta resistência/constituição de um espetatorialidade livre/crítica é dado pela análise textual

Palavras-Chave: Espetatorialidade crítica; subjetividade; análise textual; Michele Aaron

INTRODUÇÃO

A visão do horror, de Hieronymus Bosch, em *As Tentações de Santo Antão* (1495-1500), mostra o fundo de um debate que se estabelece à volta da obra que o espectador olha e o poder de esta o agenciar ou de o submeter. Porque: as construções de mundos tentatórios parecem pôr o espetador ou na circulação da imagem, através da evolução da imagem, uma aparente evolução caótica, uma imagem de sonho, uma imagem que Antonin Artaud privilegia através da funcionalidade do teatro: “no sentido próprio do termo, algo como exatamente localizado na circulação do nosso sangue a correr nas nossas veias”, ou a conhecer e a decidir o processo de olhar.

O tema de uma espetatorialidade crítica expressa-se a partir destas duas posições. Michele Aaron formula-o na abertura de *Spectatorship, the power of looking on* (2007). Partindo da hipótese de uma ligação essencial do espectador de cinema com o cinema, tenta determinar cada uma destas zonas ou instâncias de experiência e ver como se articulam entre si. A pergunta: “O que é que caracterizará o seu compromisso?” (Aaron, 2007: 1) - fornece-nos o itinerário metodológico próprio para representar a espetatorialidade no seu horizonte de negociação – a metáfora que escolhe. Descrever a condição de negociação corresponde a encontrar o esquema de uma espetatorialidade através da sua conotação ativa. A espetatorialidade é um agir dentro de um quadro de imagem, da sua visão, em que reina uma liberdade de participar. A espetatorialidade é uma ação do sujeito, uma experiência do filme pelo seu espectador, a relação com o filme, a organização de uma visão que corresponde finalmente a uma interrogação subjetiva, a uma relação do sujeito consigo mesmo que fixa a relação com o filme e lhe descobre uma função de implicação

e sustentação, uma possibilidade de pensamento de uma ação/paixão do sujeito. Desta negociação se ocupará esta comunicação.

Se a negociação é o que permanece como condição do espectador, ou, como podemos ainda dizer, mantém o sujeito num agenciamento, que desempenho traz ao sujeito? Que agenciamento pode o sujeito concretizar, que seja o sujeito a realizar, o ato da espetatorialidade, assim, uma ação fundada numa normal visão de filme? Que negociação, que relação, a visão do filme promete a quem nele participa? Michele Aaron baseia-se nestas interrogações – é marcada, desde logo, por uma interrogação do sujeito espectador de filmes -, das suas/nossas ligações com eles. Vê outra realidade – os filmes como medium. Interceta os filmes com uma experiência ética do espectador, funcionando como estrutura no âmbito do universo fílmico. Acaba por fazer também, por outras palavras, a visualização de um outro produzido no filme que vem preencher a função de um argumento em relação a um modo de ser elementar do espectador. Ao mesmo tempo este outro põe-nos um problema: é possível o conhecimento do sujeito a partir da escolha de um modo de experiência? A espetatorialidade, enquanto plano de negociação, implicação, terá de abrir à distanciação e de promover a crítica?

A espetatorialidade será uma relação com o mesmo, o mesmo que vemos, sentimos, pensamos no outro (que nunca vimos, sentimos ou pensámos). Exame do próprio e do outro. Nos termos de Michele Aaron: “Perspetivar a espetatorialidade como plano de negociação não é novo” Aaron, 23007: 1). A negociação serve a tensão. O que faz o exame criar sempre um efeito de confronto de metodologias, processos, análises, maquinações, o de crítica de uma ideologia, cultura, contextos, *opus*, hábitos, *situs*, derivas, temporalidades, nesta perspetiva, as justificações para as efetivas representações das formas de espetatorialidade. As tensões da espetatorialidade são sempre éticas: é na caracterização fornecida pelo texto e a sua análise, do espectador/leitor, mas sempre imerso, submerso, perdido, apagado, ocupado, desamparado, despojado pela obra, que vemos outro sujeito¹.

Não há espetatorialidade, quer dizer, subjetivação e análises éticas do outro que não se estabeleçam dentro da “desintegração” em relação ao filme, um distanciamento, ou insularidade, que é uma indubitável evidência primeira de natureza formal, que é uma justificação do valor da reflexão de Michele Aaron: o da submissão ou imersão que é fundamentalmente uma ação de participação (Aaron, 2007: 3). O que sugere que a sua concretização seja distanciada e se manifeste ao mesmo tempo discernida através de um argumento determinado por um raciocínio separável do argumento de necessidade de distância crítica e de discernimento hermenêutico demonstrados por Paul Ricoeur. A espetatorialidade ao invés debate-se no interior do filme, um debate que aprofunda a “sexualização do cinema” (Aaron, 2007: 3), uma corporização do agenciamento num modelo relacional não interativo ou

¹ Cf. Georges Poulet (1969), Stanley Fish (1980), Jonathan Culler (1975), Roland Barthes (1988), Normand Holland (1980), Wayne Booth (1988), referidos em Aaron, 2007: 2.

processado numa ordem de mediação de aproximação e recuo tático, de aquisição de informação contrabalançada com a perda de informação.

A espetatorialidade de que Michele Aaron fala desenvolve-se na técnica dos ecrãs e continua nos raciocínios enquanto se mostra o espetador empurrado para o inferno de Antão e que vê o acontecimento em termos de advento e não de apocalipse da subjetividade. Tudo o que o espetador do filme tenta fazer é exatamente fascinar-se diante do asco, representar a necessidade do mal para uma tomada de “corpo do agenciamento” (Aaron, 2007: 4). A especulação de Michele Aaron ao pretender ser a confrontação do espetador com a violência do filme, a ideia de um conceito ético do espetador, mais não faz que referir dois tópicos: além de um poder do cinema, tecnológico, que permite uma transformação do olhar, utiliza também o de as imagens em movimento responderem a problemas que constituem um pensamento ou uma reflexão filosófica de cariz ético.

O capítulo “Ethics and spectatorship: response, responsibility and the moving image” (Aaron, 2007: 87-123) ajuda a abordar a problemática da negociação. Este conceito traduz a ideia de que o que vemos no filme contém um sentido de implicação, de cumplicidade. Nesta medida, as reações de distanciamento que vêm ligadas à crítica são distanciamentos pálidos, de modo semelhante a “falsas resistências” (Aaron, 2007: 84). Há resistências falsas em risos envergonhados, sentimentos de choque dissimulados, embaraços por assistir em público no ecrã do cinema a imagens da esfera privada. Confrontado com as imagens, incomodado com a visão das imagens que o colocam fora do habitat natural do mundo, da conexão das imagens com experiências conhecidas e portanto óbvias, o espetador tenta responder através de uma receção.

Há imagens de perversão em *Basic Instinct* (1992) - falar de receção da perversão é implicitamente fazer referência que o cinema expressa o problema e simultaneamente a possibilidade de exprimir uma reflexão/autorreflexão do sujeito que mantém com as imagens da obsessão e obscenidade uma relação para melhor se conhecer. Daí nascem conhecimentos da condição do espetador, encenações da ação que é inerente justamente à experiência de um momento da submissão individual à perversão. Assistir à história do filme que projeta o obsceno trata-se pois de um momento para o espetador de decidir a história como história representada. É, exatamente: “ouvir a história, descobri-la na mente e somatizá-la” (Aaron, 2007: 86). Porque, ao espetador, aparece tanto física como mental, uma subjetividade que pode derivar-se em mundanização. A cumplicidade com o inaceitável social delimita-se em Michele Aaron como o paradoxal, profundo dilema da intimidade de orientar-se, figurar-se, segundo o que reprova, segundo uma obscenidade que o introduz na intimidade. Wayne Booth (1988): “Só na intimidade com a obscenidade podemos saber o que é a obscenidade” (cit. em Aaron, 2007: 86). Isto significa que não há responsabilidade ética do espetador analogada com a censura, o controlo – debate endossado aos contornos especulativos dos densos contextos sociopolíticos contemporâneos. Mas: esta intimidade supõe uma vivência que produza uma percepção, um saber/ver

que limita o público e o privado, o bem e o mal, um agir em conformidade que se adapte bem ao social e ao que o implica moralmente, como uma subversão. E como sublinha Michel Aaron, o espetador vê o que é natural não ver (sexo, acidentes, corpos estropiados, feridos), transcrevendo o ver em prazer. Este é uma forma de participação na intimidade do outro e da sua ação. Dizer isto é chamar a atenção para o que é intimidade, diga-se, o prazer, quer dizer, exploração espetatorial da intimidade. O prazer, cerne da negociação, pode definir-se essencialmente como produção da espetatorialidade que imagina o outro em termos íntimos, que o espetador consente e em que participa (vendo o que dá prazer ver, porém submisso).

A noção de espetatorialidade é determinada no desenvolvimento deste esquema que compromete espetador e filme. A contribuição de Michel Aaron em termos de análise apresenta um espectador que consente o espetáculo, que tem entranhada a impotência de mudar e de diversificar uma experiência, possuindo poder de ver. Seria de prever que o drama de uma mortificação do sujeito fosse posto em movimento, mas o contexto providencia a emersão do espectador na medida em que o espectador avalia a sua experiência do filme. O filme com que cria corpo, desejo, sofrimento, fantasia, é meio de relação com o mundo e o outro. A questão crítica da espetatorialidade, importante, então, orienta o espetador para tomar conhecimento que os filmes o ligam à reflexão do espetáculo e de si. É aqui que Michele Aaron introduz uma nova interpretação que irrompe, como diz: “[de um] muro caído entre facto e ficção, real e ilusão” (Aaron, 2007: 89). Esta queda, justifica: “arrasou com o espectáculo”(Aaron, 2007: 89). Ironicamente mantém o espetáculo virtual sobre as ruínas do real para “memória do real”(Aaron, 2007: 89). E nisso consiste a grande mudança no modelo crítico proposto, com a consequência imediata de repensar a espetatorialidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aaron, M. (2007). *Spectatorship, the power of looking on*. London, New York: Wallflower Press.
- Artaud, A. (s/d). *The manifesto of cruelty*. Disponível em <http://www.colstons.bristol.sch.uk/m-upper/departments/drama/documents/FirstManifesto.pdf>. Acesso em 10.02.2014.

Representações da invisibilidade e a indiferença visível em discursos audiovisuais

ROSANA DE LIMA SOARES & ANDREA LIMBERTO

rolima@usp.br; andrealimberto@gmail.com
Universidade de São Paulo/Brasil

Resumo

Propomos uma análise das possibilidades de articulação no discurso cinematográfico em torno da questão da invisibilidade. Este tem sido um desafio teórico para os estudos fílmicos desde o estabelecimento, por contraponto, da noção de uma sintaxe do visível (C. Metz; J. Aumont). Assumimos que exista uma barreira lógica para a representação de sujeitos em situação de invisibilidade, o que de nenhum modo tem impedido que ela seja tematizada frequentemente em filmes. Ou ainda, que opere como uma marca sobre determinados sujeitos em cena, periféricos, atuando como estandartes de identidades minoritárias nos modos de tornarem-se visíveis. Ao mesmo tempo, não podemos deixar de marcar a aparição poética destes mesmos sujeitos como estando em uma posição política, ambas associadas numa forma de representar. Entendemos, acompanhando o pensamento de J. Rancière, que a criação na linguagem implica engajamento poético e representação política. Analisaremos articulações feitas por documentários brasileiros recentes, exibidos em circuito comercial e que, privilegiando um discurso referencial e de cunho realista, apresentam os sujeitos marcados de que tratávamos. O empenho realista interessa por operar um movimento de afirmação da marca dos sujeitos representados, aprovando-a como se ela fosse, no âmbito do filme e no âmbito da vida, exatamente como mostrada.

Palavras-Chave: Invisibilidades; políticas de representação; figuras de alteridade; discursos audiovisuais

Propomos uma análise das possibilidades de articulação no discurso cinematográfico em torno da questão da invisibilidade. Este tem sido um desafio teórico para os estudos fílmicos desde o estabelecimento, por contraponto, da noção de uma sintaxe do visível (Metz, 1972; Aumont, 1995). Assumimos que exista uma barreira lógica para a representação de sujeitos em situação de invisibilidade, o que de nenhum modo tem impedido que ela seja tematizada frequentemente em filmes. Ou ainda, que opere como uma marca sobre determinados sujeitos em cena, periféricos, atuando como estandartes de identidades minoritárias nos modos de tornarem-se visíveis.

Ao mesmo tempo, não podemos deixar de marcar a aparição poética destes mesmos sujeitos como estando em uma posição política – e dizemos, com Nichols (1991), que se trata também de uma imagem ideológica –, ambas associadas numa forma de representar. Entendemos, ainda, acompanhando o pensamento de Rancière (2005; 2012), que a criação na linguagem implica um engajamento poético e uma representação política.

Observamos, num aparente paradoxo, que identidades consideradas minoritárias têm tido espaço para a construção de seus modos de representação em discursos audiovisuais (notadamente em filmes baseados em fatos reais que tematizam a periferia, o crime, a violência, a homossexualidade, o racismo, as questões de gênero etc.) assumindo, desse modo, um espaço de visibilidade. Independentemente, identificamos a invisibilidade como uma dimensão fundamental na maneira como os processos de representação se apropriam desses sujeitos.

DESENHO DO VISÍVEL ATRAVÉS DA MARCA DOCUMENTAL

Em *Testemunha ocular* (2004), Peter Burke tematiza a questão da objetividade e fidelidade na representação dos fatos por meio da análise de imagens fotográficas, questionando-as enquanto provas de evidência histórica. Dentre os vários conceitos trazidos, o autor apresenta uma série de problemas advindos da crença na autenticidade e veracidade das imagens fotográficas: a questão das fotografias fabricadas, dos interesses daqueles que as encomendam, de pressões externas (editores, veículos). Segundo o autor, o conceito de “testemunha ocular” – alguém capaz de fielmente “representar o que, e somente o que, poderia ter visto de um ponto específico num dado momento” (Burke, 2004: 18) – reforça a crença na possibilidade de um testemunho preciso e verdadeiro, esquecendo as diferenças sempre presentes tanto no que os discursos (verbais ou visuais) deixam transparecer, como naquilo que ocultam.

Notamos na produção cinematográfica recente um conjunto de filmes, ficcionais ou documentais, que problematizam de modo singular a questão da objetividade no relato e da fidelidade ao texto. Entre eles, destacamos produções iranianas e brasileiras: os filmes iranianos *Salve o cinema* (Mohsen Makhmalbaf, 1995), *Cópia fiel* (Abbas Kiarostami, 2010) e *Isto não é um filme* (Mojtaba Mirtahmasb & Jafar Panahi, 2010); e os documentários brasileiros *Jogo de cena* (2007), *Moscou* (2009) e *As canções* (2011), realizados por Eduardo Coutinho¹. Ainda que reconheçamos a variedade estética, técnica e estilística de cada um desses filmes, apontamos alguns dos processos tradutórios articulados em suas narrativas, notadamente híbridas e cambiantes.

Já na década de 1990, *Salve o cinema*, como outros filmes iranianos, mescla encenação e registro em suas imagens, numa espécie de *ficção documental* na qual o diretor convoca possíveis atores, por meio de um anúncio de jornal, a realizarem testes para seu próximo filme. Makhmalbaf filma os testes e, ao ser interpelado sobre quando teriam início as filmagens com os escolhidos, responde que o filme havia acabado de ser realizado. Na ficção *Cópia fiel* (no original, *cópia autenticada*), Kiarostami indaga, durante todo o filme, o que seria autêntico e veraz em contraponto àquilo tomado como artificial e falso ao apresentar um roteiro em espiral que polemiza o valor da cópia em obras de arte e se desdobra em camadas interpretativas. É o

¹ Para informações e críticas dos filmes, ver site www.adorocinema.com.br. Acesso em 11.02.2012..

diretor Panahi quem nos oferece, em *Isto não é um filme*, uma síntese dos dois filmes anteriores: proibido de realizar filmes – veto por ele obedecido – e anunciando se tratar de um “documentário” – denominação pouco comum no cinema iraniano –, o diretor é filmado por outro realizador e encena, em prisão domiciliar (que perdurou por dois meses e só foi encerrada após greve de fome do diretor), um dia completo de confinamento como forma de relatar as privações presentes no cinema iraniano.

Em seus documentários, Coutinho evoca diversos modos ficcionais para contar as histórias vividas pelos entrevistados – transformados em personagens – e desafiar as fronteiras entre reprodução e fabulação. Os filmes podem ser vistos como uma espécie de trilogia (ou reiteração) a respeito do cinema e de seus modos de realização, além de retomar a crítica ao conceito de representação. Encenados no ambiente de teatro, em *Jogo de cena*, composto apenas por personagens femininas, vemos a mistura entre histórias verídicas e inventadas, atrizes e mulheres anônimas, espontaneidade e indução. Os depoimentos são apresentados em cenário minimalista, no qual as mulheres sentam-se à frente de Coutinho, de costas para a plateia vazia, invertendo as posições normalmente vistas no teatro e questionando os limites da interpretação. Moscou, por sua vez, retrata os bastidores do grupo de teatro mineiro Galpão, ensaiando em um teatro vazio a peça “As três irmãs”, de Tchekhov, jamais apresentada ao público.

Finalmente, *As canções* desenvolve uma premissa aparentemente simples: cada um dos entrevistados deve contar (e cantar) a história de uma música que tenha marcado sua vida. Mais uma vez o cenário é um teatro, mas o ponto de fuga situa-se nos fundos do palco, entre cortinas, lugar por onde entram e saem os personagens. Ao contrário de dicotomizar suas narrativas, tais documentários se movimentam nas imbricações entre referencialidade/ficcionalidade, realidade/fantasia, fato/relato. A exemplo dos filmes anteriores, essas imagens nos alertam, reiteradamente, para a precariedade na apreensão ou representação fidedigna da realidade, ressaltando a impossibilidade de objetivação dos relatos e a pregnância do processo tradutório que se impõe a qualquer discurso sempre que os artifícios da narrativa são acionados. Respondendo de modo contundente à tentativa de domesticação percebida em tantos relatos que se pretendem referenciais, tais filmes reafirmam seu pacto ficcional com os espectadores, como se dissessem, paradoxalmente, *isto é apenas um filme*.

VER O OUTRO

Neste sentido, como proposta de trabalho, analisaremos articulações feitas por documentários brasileiros recentes, exibidos em circuito comercial e que, privilegiando um discurso referencial e de cunho realista, apresentam os sujeitos marcados de que tratávamos. O empenho realista interessa por operar um movimento de afirmação da marca dos sujeitos representados, aprovando-a como se ela fosse, no âmbito do filme e no âmbito da vida, exatamente como mostrada.

Para além de semelhanças estilísticas – que se acentuam nos tempos atuais –, reportagem e documentário posicionam-se diferentemente em relação às formas de

construção da representação e às relações desta com o imaginário social. Ao ressignificar os fatos para representá-los culturalmente, ainda que se trate de acontecimentos, é de um processo de criação que se trata, inventando uma história por meio de fabulações narrativas. De distintos modos de dar a ver o outro, em formas mais extremas ou mais domesticadas, espaços de visibilidades e invisibilidades apresentam-se nas telas da televisão e do cinema, apontando para diferentes concepções estéticas, temáticas, éticas, estilísticas e narrativas.

No caso dos programas telejornalísticos, a presença do repórter no local em que se passa a notícia e a importância da transmissão ao vivo, tornando-o, ao mesmo tempo, narrador e sujeito da ação, confirmam sua atuação como personagem da narrativa e representante do espectador (uma espécie de testemunha do testemunho atestado pelo jornalismo), colocando-se em seu lugar e construindo a cena como se o espectador estivesse nela presente. A realidade encenada, ou telerrealidade, insere-se nesse espaço de atuação que distancia as reportagens dos documentários. Estes, por sua vez, não são apenas filmes de caráter informativo ou didático, mas reconstróem a realidade a partir de um ponto de vista subjetivo que se estabelece no intervalo entre cineasta e personagem, um “eu” e um “outro” colocados em relação.

Em vez de desenrolar a narrativa aos olhos do espectador, o documentarista, normalmente fora de quadro mas presente por meio dos enfoques buscados, tem como desafio ocupar o lugar de escuta do outro, mais do que tornar audível sua própria voz. Ao contrário de atuar como personagem, o sujeito que se inscreve nos documentários não se pretende uma representação fiel da pessoa, retratada em seu cotidiano, mas torna-se, nas palavras de Eduardo Coutinho, “a melhor versão daquela pessoa”: “No cotidiano as pessoas são tão naturais quanto artificiais. Que processo a pessoa levou para atingir o seu natural? É a criação da mentira verdadeira. É óbvio que uma pessoa assume dez pessoas diferentes no seu cotidiano” (Coutinho; Xavier; Furtado, 2005: 119). Ao deslocar o foco da *legitimidade* para a *legitimação*, o documentarista alcança, por meio do fingimento, o que há de mais singular no sujeito simulado nas imagens:

A respeito da relação entre pessoa e personagem, ocorre algo interessante. Na filmagem, encontro-me com uma pessoa durante uma hora, sem a conhecer de antemão, e às vezes nunca mais a vejo depois disso. E na montagem, durante meses, lido com ela como se fosse um personagem. Ela é, de certa forma, uma ficção, por isso a chamo de personagem, já que ela “inventou”, numa hora de encontro, uma vida que nunca conheci. Se o filme durante uma hora, ficam na edição final cinco ou sete minutos. Faço dela um concentrado daquilo que eu acho que é o melhor que ela possa ter (Coutinho; Xavier & Furtado, 2005: 121).

De modo paradoxal, ao ausentar-se da tela o realizador nela deixa suas marcas, por meio dos encontros discursivos, e não presenciais, atestados pelas imagens da câmera, numa espécie de autoria partilhada em que, nos moldes da teoria da enunciação, instauram-se possibilidades de reversibilidade entre um “eu” e um “outro” que intercambiam lugares para que cada um possa ganhar voz e tomar corpo. Nas reportagens jornalísticas, ao contrário, o lugar do realizador é ocupado pelos repórteres.

Ainda que estes não direcionem a narrativa – ao contrário, o jornalismo apregoa a neutralidade do relato e produz, como efeito de sentido, o apagamento das marcas do enunciador –, sua presença física se faz sentir a cada passo, demarcando de modo mais incisivo os vieses da narrativa e unificando, ao menos na superfície, seu relato.

Ainda que ambos, reportagem e documentário, apresentem sujeitos concretos, histórias acontecidas e situações pertencentes ao mundo histórico – explicitando seu caráter documental e testemunhal –, os documentários ocupam-se menos da busca pela verdade das pessoas e dos fatos retratados, e dedicam-se mais a interpretações sobre tais pessoas e fatos, elaborando suas narrativas a partir das informações e histórias de vida colhidas por meio das interações verbais com seus personagens. A problemática da objetividade e da autenticidade, certificadas pelo repórter que vivencia as histórias ao mesmo tempo em que as apresenta ao telespectador, não se coloca para o documentarista, que assume o caráter provisório de seu relato, tecido sempre a posteriori, em outro tempo e lugar que não os da própria ação. Como afirma Coutinho:

No documentário é preciso sair de si. (...) O documentário é isso: o encontro do cineasta com o mundo, geralmente socialmente diferentes e intermediados por uma câmera que lhe dá um poder, e esse jogo é fascinante. Portanto, o fundamental do documentário ou acontece no instante do encontro ou não acontece. E se não acontece, não tem filme. E como você depende inteiramente do outro para que aconteça algo, é preciso se entregar para ver se acontece (Coutinho; Xavier; Furtado, 2005: 121).

CONTORNOS INVISÍVEIS DE UM OUTRO DOCUMENTADO

Estabelecemos metodologicamente duas formas pelas quais a questão da invisibilidade tem permeado a produção fílmica: o ímpeto de representá-la enquanto ausência e a visibilidade dada aos sujeitos em situação de invisibilidade. No limite, há sempre algo de invisível que não poderá ser captado, do mesmo modo que, num embate com uma dimensão imponderável, a câmera aponta para sujeitos incluindo-os em sua invisibilidade positivada (representada pela presença de uma ausência) ou visibilidade indiferente (caso em que a indiferença se torna a marca). Estas marcas estão relacionadas aos tipos de vínculo estimulados na produção fílmica em negociação com a realidade (desses sujeitos e de onde se inserem).

Observaremos a composição cênica em que esses sujeitos são mostrados (planos, enquadramentos e montagem), a perspectiva de um olhar organizador das cenas (identificado como aquele que concede o direito à visibilidade) e a possível relação entre os elementos visíveis e aqueles que dialogam com um espaço do não dito que, como apontamos, faz-se presente na cena por meio dessa relação. Finalmente, argumentaremos sobre como as cenas que pretendemos analisar não precisam ser obscuras para que ocorra uma determinação de invisibilidade. Será a figura dos sujeitos engajados, em relação com outros sujeitos e objetos do entorno cênico, a principal característica determinante de sua situação.

Elena é um documentário brasileiro lançado em 2013 e aclamado em diversas premiações nacionais e internacionais. Na linha em que estamos desenvolvendo, interessa-nos na medida em que sua proposta básica lida justamente com a falta de Elena, que vai ser presentificada durante o documentário com fragmentos de vídeos costurados como uma composição na memória. Outra relação de ausência-presença marca o filme: trata-se da implicação autoral de Petra Costa, a diretora, e sua ausência, para deixar que a memória da irmã fale. Além disso, Elena segue uma carreira artística que é referência em todo o filme – a dança, o teatro. A experiência artística da personagem é respondida com um documentário, na berlinda entre o referencial e o emaranhado da composição fílmica, articulando o relato a um tempo factual e ficcional.

Para além das anotações que podemos fazer na proposta anunciada do documentário, e que o inclui diretamente no debate sobre os limites entre visibilidade e invisibilidade, os elementos da composição fílmica é que desenham para nós mais precisamente as nuances desse encontro. A trilha sonora tem um papel importante em situar o espectador no tempo da memória e não no tempo presente de Elena. É a música que distancia o que se vê hoje em relação à experiência factual passada. Ela conduz no âmbito do que nos é apresentado como imagem, um corpo feito fluído, etéreo e de contornos dificilmente definidos. Nesse sentido é que a presença de Elena pode viver novamente, mas mediada pela fluidez da água, pelo etéreo da dança e pelo borramento técnico possível com vídeos amadores.

Elena viaja para Nova York com o mesmo sonho da mãe: ser atriz de cinema. Deixa para trás uma infância passada na clandestinidade durante a ditadura militar e uma adolescência vivida entre peças de teatro e filmes caseiros. Também deixa Petra, sua irmã de 7 anos. Duas décadas mais tarde, Petra também se torna atriz e embarca para Nova York em busca de Elena. Tem apenas pistas: fitas de vídeo, recortes de jornais, diários e cartas. A qualquer momento, Petra espera encontrar Elena andando pelas ruas. Aos poucos, os traços das duas se confundem. Já não se sabe quem é uma e quem é a outra.

Nosso segundo exemplo é *Cidade cinza*, também um documentário nacional de 2013. Com direção de Guilherme Valiengo e Marcelo Mesquita, o filme participou do festival de produção audiovisual *É tudo verdade*. Ele apresenta grafites feitos pelos artistas OsGêmeos, Nunca e Nina, pela cidade de São Paulo e que são posteriormente tornados invisíveis pela repintura dos muros na cor cinza, realizada pela prefeitura. O documentário se constrói, assim sobre uma disputa institucionalizada em torno das cores que revestem a cidade: o colorido do grafite e o recobrimento por meio da uniformização cinza.

O filme apresenta uma tomada panorâmica da cidade de São Paulo, marcando o adensamento da área construída e sua lavagem cinza-concreto. O grafite é então recuperado como forma de reação à erupção do concreto. Ele é uma marca visível nas paredes construídas, e a relação, nesse caso, é com o cinza que ele encobre, cor original de tudo o que é concreto. O grafite representado na cena faz uma segunda

pintura, que é aquela apresentada pelo documentário. Vemos os grafites sendo feitos. A justaposição de cenas os faz contrastar com o cinza com que a cidade é apresentada. Dessa forma, a passagem de uma cena a outra faz da cidade um campo de batalha do visível. Onde os olhos poderiam ver uniformidade, há a marca de uma disputa que é a um tempo estética e política, voltando-se sobre um território indomado e sem dono, público.

O filme estabelece um contraponto visual entre a verticalidade da cidade, contando com a estrutura dos prédios, e a horizontalidade da execução dos grafites em seus muros. A ação em cena é executada por veículos representando a prefeitura, invadindo a cena e se postando na frente dos muros grafitados para realizar o trabalho de recobrimento das imagens. Há um debate, com isso, sobre o espaço para a própria arte no espaço da cidade. Na imagem vemos a visibilidade de uma luta por assepsia, sobre a qual está instaurado um desejo de cidade, e a sujeira, intervenção artística que a transforma perversamente.

Nosso terceiro exemplo é o documentário brasileiro *Olhe pra mim de novo*, de 2011, classificado como filme de estrada (*road movie*) e dirigido por Kiko Goifman e Claudia Priscilla. Nele o transexual Silvyio Luccio é retratado no cenário do sertão nordestino em que habita com sua esposa. Uma fala da personagem interpreta o ato de tirar a roupa como um desvelamento, um cair a máscara da visibilidade masculina que o protagonista sustenta. O título dado ao documentário aponta para este mesmo movimento de duplo olhar, de retorno para verificar o que verdadeiramente se vê. Nisso reside a complexidade desse filme, na incerteza que faz repousar a visão sobre um imaginário difuso e pouco marcado, ou melhor, recortado, filmado em cortes.

Nesse caso, trabalha-se a invisibilidade pela falta declarada do órgão sexual masculino. Ao mesmo tempo que ele se faz presente na construção dos diálogos e da concatenação entre as cenas. Silvyio pede que outros ponham a mão para verificar a ausência daquilo que todos pensavam que ele teria entre as pernas. O documentário resume essa situação na equação “eu pensava que você era um homem que tinha desistido de ser homem e agora procura ser de novo”.

INVISIBILIDADES VISÍVEIS

Nos exemplos apresentados há uma profanação do objeto feito visível por meio da sua concretização em cena. Ao mesmo tempo, a possibilidade de que parte dele não seja reconhecível, sendo recoberta por um tão determinado e central ímpeto de invisibilidade, faz movimentar a dinâmica fílmica. Entendemos, assim, que está na base do fazer documental a tentativa de tomada sobre um objeto fugidivo à constituição cênica. Ele assim o é pois nem pode oferecer-se por completo e nem a própria cena pode sobreviver sem obscurecer um desejo por totalidade.

Fizemos um percurso em três tempos para este trabalho: retomamos a vocação referencial do documentário, apontamos a polêmica em relação à tomada documental sobre o objeto humano tratando da questão da captura do outro e, finalmente, procuramos desenhar as vias de escape dessa lógica da cena apresentando formas da invisibilidade documentada.

Na medida em que a perspectiva do documentário tradicional procura filiar-se ao registro do verídico e factual, há já uma presença forte e constante em documentários recentes para a ficcionalização do relato. Este ímpeto está ligado, como o entendemos, à forma de percorrer a distância entre cada um de nós e o outro. Nós que estamos como público e que somamos àqueles que documentam uma certa realidade, e o outro que compõe recortadamente a cena e se faz nela.

Há uma latente necessidade de recobrir a distância entre ambos num desejo de reparação narrativa, e o documentário o faz elevando traços de uma diferença. Não anotamos aqui se tal diferença é julgada positiva ou negativa, mas consideramos sua condição de ser algo de interesse para se ver. Há sempre, dessa forma, um olhar que marca o outro e o insere na ordem do visível. Ao mesmo tempo, o outro ganha sua presença, apresenta-se e se constitui a partir de sua entrada na cena.

Nesse sentido, há sempre um movimento que aponta para a questão da invisibilidade, inclusive e especialmente nos casos analisados. Ao documentar, faz-se visível um outro de alguma forma distante, seja espacialmente, temporalmente ou, ainda, psicologicamente. Ou seja, outrem que não estava visível a olho nu no convívio cotidiano segundo a perspectiva daquele que reporta.

O segundo tempo do endereçamento à invisibilidade é a apresentação desse outro numa cena em que sua invisibilidade vem à tona. Ela é muitas vezes tematizada como ideia central do documentário. Nesse sentido, atribui-se a missão de fazer ver o que estava obscurecido. São documentários que tratam de identidades minoritárias, de temas socialmente ignorados. Nesses casos, a presença do outro na cena é assumida de forma positivada, como movimento afirmativo. Temos, assim, um processo criativo de tradução da questão do outro-personagem em formato de discurso audiovisual. Esta criação se coloca numa corda bamba do desafio que tem, de um lado, a possibilidade de evidenciar o outro e, ao mesmo tempo, aprisioná-lo nas escolhas cênicas. Assim, documentários são polêmicos.

Tal processo pode ser identificado tanto na construção da narração, como da articulação imagética. Se a narração pode identificar, marcando com palavras o que é visto, as imagens apelam para os olhos, conduzindo para dentro da cena. E é nesse sentido que devemos apontar um terceiro e último aspecto dos documentários em relação à questão da invisibilidade. A marca da presença do outro em cena é atestado de sua ausência. De certo modo, o contrário também é válido: a ausência do outro em cena é seu nível de máxima presença.

A documentação audiovisual sobre o outro é um processo de criação narrativa, sua presença é interferida pela associação com outros objetos em cena que concorrem para edificá-lo. Assim, ao tentar reportar sobre o outro colocamo-lo numa posição de invisibilidade, ao mesmo tempo em que a latência de representação é sua possibilidade de inteireza. Assim, mesmo numa cena em que um personagem não está presente, seus efeitos visíveis se fazem sentir. Gostaríamos de concluir defendendo que os processos de invisibilidade são fundantes na criação documental, tanto na aproximação ao outro por via temática, quanto em sua inserção na

articulação dos discursos audiovisuais. Nessas duas perspectivas, a invisibilidade torna plástica e maleável a composição cênica, sendo a principal responsável pela estruturação de uma dinâmica fílmica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aufderheide, P. (2007). *Documentary film: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Aumont, J. et al. (1995). *A estética do filme*. Campinas: Papirus.
- Bakhtin, M. (1987). *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec.
- Burke, P. (2004). *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: EDUSC.
- Castro, G. (2013). (In)Comunicação, consumo e sociabilidade na cena urbana: breve reflexão a partir do cinema. *Revista Rumores*, 7, 14.
- Coutinho, E.; Xavier, I. & Furtado, J. (2005). O sujeito (extra)ordinário. In M. D. Mourão & A. Labaki (orgs), *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify.
- De Certeau, M. (1996). *A invenção do cotidiano. Artes de fazer*. 2ª. ed. Petrópolis: Vozes.
- Eco, U. (1994). *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Figueiredo, V. L. F. (2012). Fronteiras invisíveis: o intelectual, o outro próximo e a estetização da política. *XXI Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*. Universidade Federal de Juiz de Fora.
- Geertz, C. (2005). *Obras e vidas. O antropólogo como autor*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: URFJ.
- Metz, C. (1972). *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva.
- Nichols, B. (1991). *Representing reality*. Bloomington /Indianápolis: Indiana University Press.
- Prado, J. L. A. (2013). *Convocações biopolíticas dos dispositivos comunicacionais*. São Paulo: Educ/Fapesp.
- Rancière, J. (1996). *O desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Editora 34.
- Rancière, J. (2005). *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34.
- Rancière, J. (2012). *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes.
- Soares, R. de L. (2011). De convergências e hibridismos: remixagens e pilhagens em filmes de bordas. *Revista MATRIZES*, 1, pp.137-154.
- Winston, B. (2005). A maldição do 'jornalístico' na era digital. In M. D. Mourão & A. Labaki (orgs), *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify.
- White, H. (1994). *Trópicos do discurso*. São Paulo: Edusp.
- Xavier, I. (1984). *O discurso cinematográfico*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.